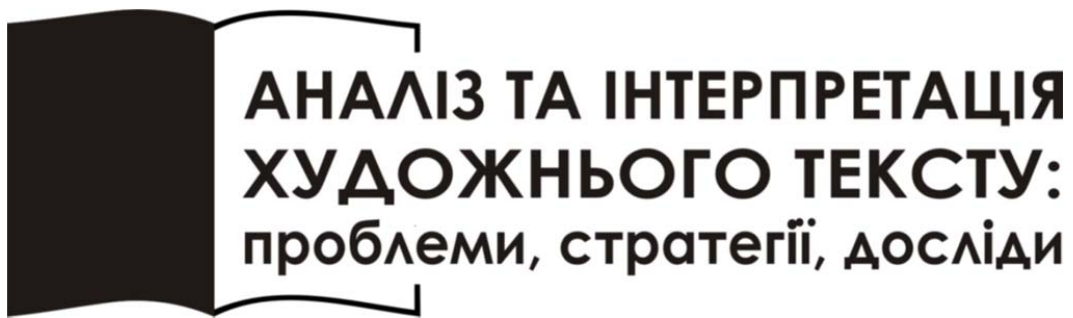


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ



**IV Міжнародна наукова конференція
(Київ, 15–16 вересня 2022 р.)**

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

КИЇВ 2022

УДК 82(091)+81`42
ББК 83.3

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ДРУКУ:
*Науково-методичною радою
факультету іноземної філології
НПУ ім. М. Драгоманова
(протокол № 2 від «16» листопада 2022 р.)*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

ЗЕРНЕЦЬКА А.А. – доктор філологічних наук, професор
КОРНІЄНКО О.О. – доктор філологічних наук, професор
ПАХАРЄВА Т.А. – доктор філологічних наук, професор
КОСТЮК О.М. – кандидат філологічних наук, доцент
ШУБЕРТ Г.М. – кандидат філологічних наук, доцент

ISBN 978-966-931-272-3

IV Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, дослідження» (Київ, 15-16 вересня 2022 р.). Тези доповідей / Уклад. Т. А. Пахарєва, ред. та підгот. до друку О. М. Костюк, Г. М. Шуберт. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. – 55 с.

Видання присвячено проблематиці катастрофи і тим художнім стратегіям, які напрацьовані в літературах різних епох і країн як естетичні реакції на катастрофічний досвід. У тезах охоплено матеріал від архаїчних епосів і міфології до сучасної літератури, яка є відгуком на війну, що триває в Україні, а методологічні підходи авторів тез демонструють амплітуду від теоретичної рефлексії над самим поняттям «катастрофа» до первинної тематично-образної систематизації новітнього літературного матеріалу, який ще не піддавався науковому осмисленню.

© Автори тез, 2022
© НПУ імені М.П. Драгоманова, 2022

Алешка Т. В.
(Минск)

«БОЛЬ ЗАШЫВАЕ МНЕ РОТ НАЖЫВУЮ»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАРРАТИВЫ КАТАСТРОФЫ В БЕЛАРУСКОЙ ПОЭЗИИ 2020-х гг.

В статье охарактеризована социокультурная ситуация в белорусском обществе и литературе в 2020-е годы и влияние политических событий на развитие поэзии, в частности русско-украинской войны, которая стала заметным триггером для неофициальной белорусской литературы.

Как показывает анализ, диапазон травматических реакций располагается между двумя полюсами: немота – активное письмо. Начало войны было столь мощным потрясением, что прежние «до» и «после» внутрибеларусской трагедии 2020 года сменились представлением об окончательном сломе всего мироустройства. Масштабность драмы лишает многих творцов голоса, так как речь, не способная предотвратить насилие, кажется дискредитированной. Но молчание в экстремальной ситуации сродни бездействию (предательству), поэтому важной стратегией поддержки украинского народа является любой способ творческой активности: переводы украинских поэтов, публикации, перепосты их текстов, как и собственных произведений предыдущих лет, оказавшихся актуальными в нынешней ситуации. Но чаще творчество понимается как обязанность «свидетельствовать миру о трагедии» (Д. Строцев), воссоздавать нарратив вокруг исторической травмы. И здесь используются самые различные нарративные модели – от метафорического отражения, восприятия и осмысления катастрофы до документального письма, которое порождает сама документальность войны, идущей практически онлайн.

Поэтический нарратив может строиться на реальных фактах, используя новостную ленту, цитаты из личной переписки, социальных сетей, разговоров и т. д. (Д. Строцев, С. Прилуцкий, Г. Комар). Простая речь, строгая, без тропов и рифмы, может быть высвобождена из синтаксических и морфологических рамок, протокольные тексты, на первый взгляд, сдержанные, безметафоричные, использующие констатацию как художественный прием, превращают в искусство то, что не должно быть искусством.

Некоторые поэтические произведения могут выстраиваться как монологи героев, записанные в технике вербатим (М. Малиновская), за счет чего происходит решение проблемы «невидимости частного мнения» (А. Очиров). Во многом это

обуславлюет «подход к поэтическому тексту сегодня, в первую очередь, не как к носителю поэтического, а как к носителю информации» (А. Очиров).

Иная нарративная стратегия свидетельствования о трагедии заключается в метафорическом осмыслении длящейся катастрофы с использованием различных исторических параллелей (В. Некляев, В. Сцебурака, О. Злотникова, О. Маркитантова, К. Галицкая). Здесь часто встречается эмоционально гипертрофированное переживание сопричастности к истории и ее жертвам. (Н. Кудасава, О. Маркитантова). Частный опыт травмы выступает в качестве «особого, неаналитического способа рефлексии происходящего», возможно, не до конца учитывая «всю глыбу коллективного опыта, в который он вписан» (Л. Михеева).

Еще одна возможность выразить травматическое в искусстве — не прибегать к прямому обращению к самому событию, но разными ассоциативными путями привести воспринимающую аудиторию к рефлексии в связи с этим событием (Т. Скарынкина, М. Барановский, В. Жыбуль). Такое искусство — тоже своеобразная форма памяти, один из механизмов передачи травматического знания и материализованного опыта. Из подобных произведений рождается идея истории как множества частных жизней, множества субъективных свидетельств.

Все языки, стратегии, формы письма сосуществуют, дискутируя друг с другом и дополняя друг друга, оставляя пространство для поиска, который будет актуален долгое время, так как масштаб незавершенной катастрофы пока еще трудно оценить окончательно, а тем более проработать тот травматический опыт, который достанется всем нам. Но «лучшая украинская и беларусская поэзия о том, что победа неизбежна — и человек останется человеком, строя мир дальше» (А. Хаданович).

Андрейчикова О. А.
(Одеса)

РУБІЖ ТА КАТАСТРОФА В СУЧАСНИХ АНТИУТОПІЯХ **(К. ІШГУРО, Я. МЕЛЬНИК)**

У доповіді розглядається поняття катастрофи, однієї з вічних і невичерпних тем мистецтва, надзвичайно актуальне в теперішню епоху безперервної ентропії, коли дане поняття розростається і зачіпає всі сфери людського життя як зовнішнього: глобального питання, так і внутрішнього: психологічного. Дослідження зосереджено у тому, як саме рубіж, що наближається до катастрофи,

і катастрофа розкривається у поетиці сучасних антиутопій. У цьому контексті розглядаються два романи сучасних авторів – «Маша, або Постфашизм» Ярослава Мельника та «Не відпускай мене» Кадзуо Ішігуро. Антиутопії нового часу мало чим нагадують класичні антиутопії, вони тяжіють до дифузії жанрів, набуваючи рис і роману-притчі, і роману-міфу, і роману альтернативно історії, і навіть, контраверсивно, до утопії.

Як і більшість антиутопій, «Маша, чи Постфашизм» Ярослава Мельника та «Не відпускай мене» Кадзуо Ішігуро концентруються на питаннях гуманізму, цінності людського життя, стосунках люди – держава, що ріднить твори. Незважаючи на це, герої романів переживають загальнолюдські та особисті катастрофи по-різному.

Мета дослідження – виявити основні методи художнього здійснення катастрофи, як глобальної, так і особистісної у згаданих вище творах.

Сучасна реальність із її гострими соціальними, суспільними та загальнолюдськими катастрофами знову актуалізує жанр антиутопії, що передбачає контраргумент утопії. Очевидно, що апокаліптичні антиутопічні наративи стають дедалі популярнішими, персоніфікуючи передчуття народів та кожного індивідуума зокрема.

У ХХІ столітті з'являються нові яскраві послідовники Євгена Замятіна, Джорджа Оруелла, Ентоні Берджеса, Олдоса Хакслі. Це зокрема романи М. Уельбека «Покірність» і К. Маккарті «Дорога», а також твори надзвичайно яскравого англійського письменника японського походження Кадзуо Ішігуро.

В українській сучасній літературі також зростає інтерес до досліджуваного жанру. Видавці, задовольняючи інтереси публіки, що читає, перевидають класичні твори, але так само з'являються і нові представники жанру антиутопій, такі як Т. Антипович («Хронос»), А. Ірванець («Очамимря»), І. Фінгерова («Плацебо»), А. Чапай («Червона зона»). Ми розглянемо роман європейського письменника українського походження, який продовжує творити попри еміграцію українською мовою. «Маша, або Постфашизм» – сильний, яскравий, жахливий, але зцілюючий роман, нове яскраве слово на стику жанрів, основним з яких все ж таки є антиутопія.

Елементи художнього втілення катастрофи яскраво простежуються в самій манері авторської розповіді К. Ішігуро: використання «ігрових» прийомів перемежовується зі стриманістю стилю викладу та акцентом на внутрішніх переживаннях людини.

Ішігуро часто звертається до евфемізму, уникає прямого вираження почуттів, думок, використання слова «ні», буквально висловлювати свої почуття не прийнято. Так, модель клону замінюється на «можливе я»; операція з видалення того чи іншого органу – на першу/другу/третю та четверту виїмки; доглядальниця – «помічник донора»; помер – на «завершив, поставив крапку, скінчив».

Ярослав Мельник – зовсім інша історія. Утопія, катастрофа до початку оповідання, жанрова дифузія, альтернативна історія, оптимізм, у романі не показана конкретна точка соціокатастрофи, але розуміємо, що нас відсилають до Другої світової війни та перемоги фашизму. Напередодні розповіді Мельник створює неогуманістичну модель майбутнього суспільства, пропонуючи віддалене майбутнє (XXIX століття) – альтернативну історію, в якій переміг фашизм. Світ, що описує автор, здається ідеальним: у ньому немає злочинності, зате є технологічний прогрес і повне забезпечення будь-якої потреби. Устрій життя підпорядкований принципам раціональності та продуманим алгоритмам. Кінець роману – найпотужніша ода утопічному. Тяжіння до казкової розв'язки викликає у читача закономірний сумнів у «чесності» нашого героя та самого автора.

При схожості сюжетних і жанроутворюючих письменницьких елементів ми бачимо різні авторські техніки викладу: у Ішігуро основний зміст виведено в підтекст за рахунок використання техніки невисловленого, а для Мельника важливе пряме промовляння, проте представлене на контрасті з ілюзорною можливістю подолання.

Таким чином, враховуючи стилістичну та дистопічну схожість обох аналізованих оповідань, ми, однак, маємо відзначити різні результуючі вектори романів: безнадійність і смиренність у К. Ішігуро, уникнення реальності – у Я. Мельника. Ми спостерігаємо різні підходи, різні розуміння катастрофи, різні поетичні прийоми, але автори схожі в одному: людству треба звернути негайну увагу на те, як воно існує. Оскільки катастрофа антиутопічного світу вже перейшла в реальну катастрофу.

Астахова А. А.
(Київ)

ЕСХАТОЛОГІЧНА КАТАСТРОФА В МІФАХ ТА ЕПОСАХ НАРОДІВ СВІТУ

Загальновідомо, що вперше з поняттям «катастрофа» ми зустрічаємося в есхатологічних міфах народів світу, які дійшли до нас, зокрема, в складі давніх

епосів. Це шумер-аккадський епос про Гільгамеша, індійські «Веди», скандинавська «Старша Едда», міфи Угаріта, зафіксовані на глиняних табличках у середині IV сторіччя до н.е. А знайдені у 1906 році глиняні таблички дозволили познайомитися з міфами давніх хеттів, народу, який згадується в Біблії.

Есхатологічні міфи були предметом аналізу багатьох дослідників. У двотомній енциклопедії «Мифы народов мира» [6] їм присвячена окрема стаття. Але, безумовно, одним з перших, хто почав досліджувати есхатологічні міфи, був англійський етнограф та історик релігії Дж. Дж. Фрезер. Він присвятив цілу главу міфам про потоп в книзі «Фольклор в Ветхом завете»[8]. Аналізував есхатологічні міфи в дослідженні «Аспекты мифа»[5] філософ і історик Мірча Еліаде. Але, на наш погляд, знаходячи схожі мотиви в міфах різних народів про кінець світу, порівнюючи їх і виявляючи їх сюжетні схеми, дослідники не завжди акцентували увагу на тому, з якими саме явищами асоціювалося в них поняття «катастрофа», що вважалось катастрофою і як змінювалось і розширювалось змістове наповнення цього поняття.

В есхатологічних міфах головними стихіями, які за волею богів знищували людський світ, були вода і вогонь. Цікаво, що саме ці дві стихії входили і до обрядів очищення та офіри. Вогнем боги знищують людей в індійських міфах, у скандинавському міфі, зафіксованому в «Старшій Едді»; вогонь насилає Бог на гріховні міста Содом і Гоморра. Але в більшості міфів світ знищує потоп. Треба зауважити, що вода в міфах має особливе значення. Цей образ є по суті амбівалентним. Вода, з одного боку, пов'язана з творенням світу. Наприклад, в індійських міфах спочатку виникають води, які народжують вогонь, він в свою чергу народжує Золоте яйце, з якого з'являється бог Брахма, а з розколотої шкарлупи цього яйця утворюються земля і небо. Схожу версію знаходимо і в карело-фінському епосі «Калевала». З іншого боку, в міфах про кінець світу вода символізує хаос. Можливо, саме тому, що вода пов'язана і з творенням, і з кінцем світу, тобто його очищенням, так багато міфів саме про потоп.

Дж. Дж. Фрезер вважав, що в міфах про потоп збережені спогади про повінь, які при передачі з покоління в покоління набули з часом розмірів світових катастроф [8, с.65]. Про повінь, а не про кінець світу розповідає і китайський міф про Гуня і Юя, які боролись з потопом, що наслав бог неба. Гунь, піднявшись на небо, звернувся до Повелителя Неба з проханням дозволити йому побудувати греблю і перегородити таким чином шлях повені. Як бачимо, для давніх людей поняття «катастрофа» пов'язано, перш за все, з природними катаклізмами, які насилають боги з неба.

У найдавніх версіях есхатологічних міфів причиною загибелі людства стає свавілля богів. У міфі вавилонян, який входить до поеми про Гільгамеша, розповідаючи в підземному царстві герою про те, як він врятувався від потопу, Утнапішті говорить: «Богам великих потоп устроить склонило их сердце» [7, с.212]. Тобто нема пояснень того, що спонукало їх до цього. Відповідь на питання, чому причина рішення богів знищити людський світ відсутня в ранніх міфах, знаходимо в біблійній повісті Іова. Сотана, з дозволу Бога випробовуючи праведність Іова, насилає на нього страшні біди. Це примушує героя звернутися до Бога і вимагати пояснень. Іов задає Богу питання по суті, як вважає О. Мень [4, с.85], від імені всього людства:

Почему злые остаются жить,
достигают старости в расцвете сил?
... В счастье провожают они свой век
Исходят в преисподнюю легко [7, с.593].

І Бог відповідає на питання Іова теж питаннями, які в повісті складають дві глави. Ось деякі з них :

Где был ты, как Землю я утверждал?
Кто положил ей придел?
Во что опущены устои ее?
Знаешь ли ты уставы небес...? [7, с.615]

Значення подібної відповіді, що по суті складається з загадок Бога і примушує Іова змиритися, пояснює філософ Хьойзінга. Аналізуючи давні тексти, він робить висновок, що колись «самой высшей мудростью считалось задать такой вопрос, на который бы никто не смог ответить» [9, с.129].

Але є і міфи, в яких хтось з богів відмовляє інших від знищення людей, бо тоді не буде, кому приносити їм жертви. Подібні аргументи наводить, наприклад, у хеттському «Епосі про Кумарбі» бог Еа. У грецькому міфі про девколіонів потоп Зевс зберігає життя Девколіону і його дружині саме тому, що, врятувавшись, вони «вийшли зі скрині і принесли подячну жертву Зевсу, який зберіг їх серед бурхливих хвиль» [3, с.66] .

У більшості ж есхатологічних міфів народів світу пояснюється, за що саме покарані люди. У біблійному міфі Бог карає людей, бо побачив, «как много на земле зла человеческого и что все помыслы человеческие - одно лишь каждодневное зло» [7, с.551]. У грецькому міфі про п'ять віків людства Зевс насилає на людей мідного віку потоп, бо ті зробили багато злочинів, «пихаті і нечестиві, не корилися вони богам-олімпійцям» [2, с.65]. Одже, йдеться про

моральну деградацію, і по суті саме її наслідки детально описані в єгипетському «Міфі про майбутні біди», зафіксованому в «Промовах Інувера». У ньому катастрофа асоціюється і з соціальними процесами, які призводять до негативних для життя країни наслідків.

Найбільш деталізовано представлена есхатологія в індійській міфології. У ній кінець світу пов'язується з сном бога Брахми і історія світу є циклічною, в якій чергуються день-золотий вік (критаюга) і ніч-загибель світу (каліюга). Ночі передує поступова деградація людства. У міфі це пояснюється тим, що життя Всесвіту схоже на життя людини, в якому є періоди молодості, зрілості і старості. Головними ознаками початку занепаду названі згасання духовної могутності і розуму, невміння людини керувати своїми почуттями. Жадоба оволодіває неосвіченими людьми, люди втрачають здатність розуміти, що є істина і тому не каються в своїх несправедливих вчинках, в бажанні збагачення без потреби бездумно нищать природу. Як бачимо, у цьому індійському міфі поняття «катастрофа» пов'язано з поняттями «старіння», «згасання», а по суті з втратою енергії, яка потрібна для творення і боротьби з хаосом, тобто злом. Саме ж «згасання» зумовлено моральною, духовною і інтелектуальною деградацією людства. Певною мірою така концепція історії світу співпадає з теорією етногенеза Л.М.Гумільова, який вважав, що «этнос является системной целостностью и возникает в определенном историческом времени... Существует примерно от 1200 до 1500 лет и потом распадается в результате неубывающей энтропии – закона всего сущего» [1, с.4].

Як бачимо, змістове наповнення поняття «катастрофа» в міфології змінювалось і асоціювалось з різними явищами. Спочатку воно було пов'язано з природними катаклізмами. Пізніше катастрофою почали вважати і занепад моралі, який призводить до того, що люди починають чинити зло. Саме це спричиняє катаклізми, зокрема і соціальні.

Література

1. Гумилёв Л.Н. Никакой мистики // Юность.- 1990.-№2.- С.2-6.
2. Всемирная галерея.-Санкт-Петербург : «Терция»,1994.- 587 с.
3. Кун М.А. Легенди і міфи Стародавньої Греції.- Тернопіль: АТ Тарпекс, 1993.- 467 с.
4. Мень А. Мудрецы Ветхого завета// Знание – сила .- 1990.- №7.- С. 77-87.
5. Мирча Элиаде. Аспекты мифа.-М.: «Инвест ППП», 1996.- 240с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М. : Сов. энциклопедия, 1992.- Т.2.К-Я.- С. 670-671.
7. Поэзия и проза Древнего Востока .- М.: Худ. лит.,1973. – 735 с.
8. Фрэзер Дж.Дж. Фолклор в Ветхом завете.- М.: Политиздат, 1989.- 542 с..

9. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня .- М.: Издательская група «Прогресс-Академия», 1992.- 464с.

Борбунюк В. О.

(Харків)

**«МАНЖЕ УБИЛ ЖАВОРОНКА»: ДРАМА НА ПОЛЮВАННІ У
НОВЕЛІ М. ЙОГАНСЕНА «СИТТУТУНГА»**

Як відомо, М. Йогансен був затягим мисливцем, тому тема мисливства розкривається у багатьох його творах, як-от оповіданні «Мисливські пригоди Івана Івановича» (1929), оповіданнях «Дитвидава», датованих 1935 роком: «Як орел приніс мисливцеві норця», «Хитрі качки», «Хто розірвав сову», «Собака» тощо. Новела «Ситтутунга», продовжуючи мисливську тематику, виокремлюється із вказаної низки творів. Опублікована у харківському часописі «Червоний шлях» (№ 1, 1936), вона адресувалася передусім читачеві дорослому. «Свою» аудиторію і «свій» контекст покликаний був, вважаємо, за задумом автора, сформувавши, у тому числі, і атрибутований автором чеховський епіграф «Манже убил жаворонка». Однак дотепер він є радше не кодом, а загадкою новели. М. Йогансен узагальнив у одній фразі три речення із чеховського оповідання «Петров день» (1881): «Манже выстрелил в жаворонка и попал», «Манже убил другого жаворонка» і «Манже убил третьего жаворонка».

Чеховське оповідання «Петров день» у рукописному варіанті мало назву «Двадцать девятое июня (Шутка). (С удовольствием посвящается гг. охотникам, плохо стреляющим и не умеющим стрелять)». Підзаголовок був полемічним викликом традиційному уявленню про мисливців як людей пристрасних, захоплених і таких, що бездоганно володіють мистецтвом полювання. Оповідання написано від імені героя- учасника подій. Саме через призму його світовідчуття зображуються події.

«Навчитель» М. Йогансена є тезкою чеховського героя п. Манже, так само вчителя, який у складі чисельної публіки вирушає на полювання. Герой-мисливець М. Йогансена – людина непересічна, на перший погляд. Це нащадок старовинних родів, на момент описаних подій «навчитель географії й зоології в Мецівському колежі мсьє Дьедон Мва Келькшоз-а-Манже». Шанобливий гоноратив «мсьє» профанується М. Йогансеном химерним прізвищем – Келькшоз-а-Манже, – яке нагадує ономастикон ранньої чеховської прози. Кельк шоз (з фр. – quelque chose) перекладається як що-небудь, гроші або чайові, а манже (з фр. – manger) означає

їсти. Ці францизми були розхожими просторічними вкрапленнями у мовленні людей кінця XIX ст. Ім'я, таким чином, у серйозному, на перший погляд, тексті М. Йогансена стає виразним гумористичним засобом. Крім того, український автор використовує чеховський прийом створення лаконічного тексту, у якому кожне слово наповнене багатозначною семантикою, розкривши яку, розуміємо складність простоти.

У чеховському оповіданні «Петров день» свято полювання перетворюється на скандал. За А. Чеховим, мисливство зводиться до вбивства пташок, знуцання людини над природою і повної відсутності ознак мисливської пристрасті. Прикметною особливістю драматизації мотиву є опис поведінки персонажів на полюванні. Герої, які відрізняються один від одного віком, соціальним становищем, схожі за манерою неввічливого спілкування. Мотив знищення тварин і пташок поглиблює драматичний зміст мотиву полювання. Разом з тим проявляється авторське неприйняття насильства, яке виявляється через стихію гумору.

Наповнити художню форму невеликого оповідання епічним змістом, який набуває особливої драматичної напруги, дозволяє М. Йогансену, зокрема, визначена епіграфом апеляція до А. Чехова. У новелі «Ситтутунга» остаточно формується семантичне поле концепту полювання/нищення, започатковане письменником у його експериментальному творі «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1929), де вбивство зайця у степу призводить до вбивства людини.

Вишницька Ю. В.
(Київ)

ОБРАЗ ТОКСИЧНОЇ РАШИ У ВІРШАХ ОЛЬГИ СЛОНЬОВСЬКОЇ

У поезіях Ольги Слоньовської, написаних від початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну, й тих, що ввійшли до нової збірки «У камуфляжі та бронезилеті», моделюється міфосценарій кінця, а образ «Росії-Раши» постає полісеміотичним конструктором — як топос, локус, хронотоп.

Топос «Раши» має географічні, ландшафтні, архітектурно-топографічні означники.

Ключовим ландшафтом «Раши» є болото. «Московитське болото» продукує «тидь»: хтонічних істот і патогенні стани: «Клопи. Блощиці. П'яний гар» (однойменний вірш). У такому токсичному топосі відсутні нормальні локуси: «Ні

саду, ні ставка, ні плота”, замість них — семантично обмалілі, збіднілі “Скамейка. Водка. Сенавал. / І балалайка з трьох стропил”. Ці локуси є ціннісними орієнтирами мешканців “московитського болота”, така траєкторія руху організмів болота — від лавки до сіновалу і такий “культурно-мистецький” комплект — “водка” й триструнна балалайка — чітко означають наслідок сценарію кінця:

Але піде Москва під землю.
Расея скришиться на мак.
І буде, як після Содому, —
Така космічна тиш і гладь.

Болото має всі патогенні маркери хтонічного часопростору: безмір, безлік смертоносною саранчі, блощиць, тхорів; потойбічний колоратив (“чорна хмара сарани”); мешканці болота — “канібали-гомофаги”, “п'яна москальня”. Час у цьому поганому хронотопі вимірюється здрібнілими роками (“весь вік з блощицями - до трун”), а простір звужено до розмірів брудної нори, ями, барлогу, мокви. У цивілізаційному вимірі, на генеалогічному дереві гомофаги мокшанського болота — “апендикс людства, всохла віть” (вірші “Було пришестя. Є нашестя...”, “Нам вистачає вашого смороду!”). Смердючий часопростір болота експлікує міфосценарій кінця через міфологеми-ізоморфи хаосу: “прірва, безодня, урва”. Кінець матеріалізується катастрофою виключення “раші” з цивілізації:

Війна в тебе як тренажер?
Дика, голодна, вбога,
Пам'ятай, що тебе нема уже:
Ти з цивілізації викреслена Господом Богом!

Змалілість Росії-болота метафорично овиявнюється саркастичним образом “потворного алігатора”, “дохлого динозавра”, що отруює все навколо.

Токсичність “раші” підсилюється мотивами тотальної брехні й крадіяства (“в раші все тепер, як в Спарті: / Нічого власного й свого”, “Її підполковник в трусах ЗСУ / Й шкарпетках цього ж маркування!”); мотивом неповноти, нестачі, відсутності, половинчастості: Путін-”цар”, “монарх” як “недомірок”, “недогарок”, “недотруп” , “напівтруп живий” (вірші “Цей дохлий динозавр - Росія...”, “А що іще? Новини без новин”, “У горі Росія: траурний сум”).

Токсичність болотяного хронотопу експліковано метонімічним образом смердючої, оскаженілої “раші”- “ката”:

Ти не п'яна — ти путінута!
Гола, боса і навіжЕна,
По чуже простягаєш руки?

Марш до буди, суко скажена!

Марш до буди, скажена суко! (“Наше небо відкрите, кате”), а також образом “діда Путіна” - “вурдалаки”, “павутичника отрутного”, який “щось рохкає”, “щось булькає” (вірші “Остаточно й неперебутньо...”, “Росіяни! Пристрельте Путіна...”), “смердить мертвотно” (вірш “Нам вистачає вашого смороду!”).

Токсичною для токсичної Росії є кров закатованих, вбитих, змучених українців:

Ти токсична, як ковід, і смерть кругом сієш,
Та від крові нашої здохнеш —
Наша кров для тебе отруйна, Росіє!

Ключовим міфемним репрезентантом міфологічного сценарію кінця є біблійний есхатологічний образ Содому, знищеного Богом за гріхи. Мотив занурення Московії під землю (який експлікується в топонімі Гоморра) й розпаду (“скришитися”) сакралізовано українською етноміфологемою маку, одним зі значень якого є оберегова функція від нечистої сили, що водиться, зокрема, у болоті.

Одна з іпостасей “Раші-Федерації” — “Федора”. Казковий хепіендовий прецедентний текст Чуковського обертається в Ольги Слоньовської на хорорівський нон-фікшн (вірш “Що, Федоро — чи пак, федераціє?”). “Федерація-Федора” - образ Чуковської Федори, що не пройшла ініціацію - випробування втратами, самотністю тощо. Деградація “Федерації-Федори” — не лише через її “прострацію”, але й через токсичну “стабільність” її психоемоційного і фізичного станів: “небога”, “алкоголічка безпробудна”, “ледацюга перфектна” безупинно перегляє “політичне порно”. Федорин кінець пророковано її кровожерливістю — “чаєпітєм” з кров’ю. Після такого чаювання —

Не відмолишся, не відхрестишся,
Хоча лоб розбий об долівку!
Не відродишся, не віднерестишся.
Все, кранти тобі. Пий горілку!

Міфосценарій кінця розгортається через міфологемні репрезентанти буддійського сюжету про самсаровий колообіг — нескінченний цикл страждань через народження, смерть, переродження. Специфіка такої реінкарнації злочинної Росії — у невпинному переродженні її на потвор. Колесо Сансари постійно оживляє Росію в патогенному образі отруйних комах, змії гюрзи, - і в патогенних станах смороду, “страху і жаху, і трему” (вірш “Усі безсмертні, крім злочинців”).

У віршах Ольги Слоновьовської міфосценарій кінця моделюється за таким алгоритмом:

локус \cap темпораль \cap синергійний / синестезійний образ \cap артефактні образи \cap образи-атрибути \cap мешканці локусу \cap причини покарання перетинаються й міфологемно / міфемно репрезентуються \sum “Болотом”, “Аїдом”, “Содомом і Гоморрою” й експлікуються в “брудних”, токсичних локусі, топосі й хронотопі: нора, яма, барліг, моква, труна,

у синергійному образі смердючого болота, “чорній саранчі”,

в образах-атрибутах національно-рашівського штибу — “скамейка, водка, сеновал, бігуді, балалайка”;

артефактні образи тхорів, свиней, собак, блощиць, “потворного алігатора”, “дохлого динозавра”, “сук”, клопів експлікують нашествия хтонічних істот;

мешканці цього локусу — “Люськи, Машки, Аньки, Ваньки-встаньки”, “дід Путін”, “чорна напасть з одних гопників”, “канібали-гомофаги”, “п'яна москальня”, орки, “вічні курви”;

причини кінця — отрута-“їдь”, гниття, смердіння, мерзіння, тління, омертвіння.

Так тексти вимальовують образ токсичної “росії”, що відтворює міфологічний сценарій кінця.

Гончарова Ж. М.
(Харків)

МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МОТИВІВ У ВІРШАХ БОРИСА ЧИЧИБАБІНА «КОНЧУСЬ, ОСТАНУСЬ ЖИВ ЛИ...» І «СНИМИ С МЕНЯ УСТАЛОСТЬ, МАТЕРЬ СМЕРТЬ»

Творчість видатного поета другої половини ХХ століття Б. О. Чичибабіна давно привертає увагу як літературознавців, так і лінгвістів. Слід назвати таких дослідників, як М. І. Богославський, С. М. Буніна, Б. Ф. Єгоров, М. А. Зуєнко, А. Г. Козлова, І. Я. Лосієвський, К. В. Нестеренко, Л. Г. Фрізман. У той же час далеко не всі аспекти лірики поета вивчені рівною мірою, і ціла низка проблем, особливо на рівні дослідження мови поета, все ще залишаються не висвітленими.

Ми проаналізуємо відомі твори поета, вірші «Кончусь, останусь жив ли...» і «Сними с меня усталость, мать Смерть...», написані в період тяжких життєвих випробувань, розпачу, болю та невтішного жалю, у яких переживання кризової ситуації співвідноситься з певним мотивом (мотив арешту, мотив втоми) та

проявляється на граматичному рівні, лексичному, фонетичному, а також на рівні інтертекстуальних зв'язків.

Мотив арешту у поезії «Кончусь, останусь жив ли ...» представлений на граматичному та лексичному рівнях, а також на рівні інтертекстуальних зв'язків. Спостерігаємо інтертекстуальний зв'язок із твором «Слово о полку Ігоревім» (в *Игоревом Путивле*), а також з пушкінськими рядками «Лета к суровой прозе клонят» (как я дожил до прозы). Мотив арешту пов'язаний із поняттям «відсутність» (Скоробогатова, & Радчук, 2021), що реалізовано у вірші імпліцитно та експліцитно: за допомогою граматичних та лексичних маркерів. Граматично мотив арешту репрезентований завдяки прийменнику *без*, негативній частці *не*, зворотним дієсловам *кончусь*, *останусь*, словосполученням *выгорела трава і школьные коридоры*, де, крім віку автора, імпліцитно показано протиставлення двох часів: минуле – майбутнє. На лексичному рівні мотив арешту підкреслено лексемами *провал*, *тихие*. Цікавою є репрезентація мотиву арешту за допомогою прийому кінематографічності, який синтаксично передається номінативними рядами *лестницы, коридоры / хитрые письма*.

У вірші «Сними с меня усталость, матерь Смерть ...» виділено мотив втоми, який закріплений морфемно-морфологічними засобами: частка *не*, префікс *без*; синтаксичними: прикладка *матерь Смерть* у позиції звернення та фонетичними засобами: повторення звуку [р], свистячого звуку [с], глухого звуку [т] та їх поєднань.

Описані мовні засоби у сильних віршових локаціях творів Бориса Чичибабіна, з нашого погляду, є авторським способом передачі глибокого поетичного сенсу, пов'язаного з катастрофічними, кризовими подіями у житті поета.

Література

1. Егоров, Б. Ф. (2016). Борис Чичибабин и Юрий Кузнецов. *Международный научно-художественный журнал «Collegium»*, 25. Узято з <https://burago.com.ua/egorov-b-f-%E2%80%A2-boris-chichibabin-i-yuriykuz/>.
2. Маслова, В. А. (2011). *Аудиальная поэзия: фоника стиха*. Узято з <https://cyberleninka.ru/article/n/audialnaya-poeziya-fonika-stiha/viewer>.
3. Скоробогатова, Е. А., & Радчук, О. В. (2021). Роль прототипов *нет* и *без* в формировании и экспликации понятия «отсутствие» в русской поэзии. *Studia Slavica. Academiae Scientiarum Hungaricae*, 66(1), 199 – 212. <https://doi.org/10.1556/060.2021.00015>.
4. Шеховцова, Т. А. (2019). «Красные помидоры» Б. Чичибабина: путь поэта и возможности стиха. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, 81, 64 – 69. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2019-81-10>.
5. Чичибабин, Б. А. (2009). *Собрание стихотворений*. Харьков: Фолио.

Гулевич Е. В.
(Гродно)

ТРАВМА КАК ПРИВЫКАНИЕ К НОВОЙ КАТАСТРОФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ «БРИСБЕН» Е. ВОДОЛАЗКИНА

Цель исследования – выявить особенности художественной реализации мотива травмы как привыкания героя к новой катастрофической реальности в романе «Брисбен» Е. Водолазкина. Актуальность исследования обусловлена современным междисциплинарным интересом к проблемам катастрофы и травмы, которые рассматриваются как на общекультурном, так и персональном уровнях.

Главный герой романа – Глеб Яновский – известный музыкант, смыслом жизни которого является музыка. На пике карьеры он постепенно теряет себя и как человек, и как музыкант – развивается болезнь Паркинсона. Роман представляет собой привыкание героя к новому травматическому состоянию, в которое он постепенно погружается и из которого, несмотря ни на что, пытается найти выход.

Проживая вместе с Глебом Яновским события настоящего, параллельно с этим читатель погружается в его прошлое. Два временных пласта протекают одновременно. Постепенно разрыв между ними становится все меньше, в итоге сливаясь в единство переживаемой в настоящем реальности, окрашенной прошлым. Балансирование на грани прошлого и настоящего, где отзвуки каждого периода резонируют в душе героя, составляют полифонизм романа «Брисбен», который реализуется на двух уровнях: временно-пространственной и повествовательно-музыкальной организации произведения.

«Брисбен» – это роман о физическом угасании и попытке выстоять, о потере смысла жизни и сотворении его вновь, о попытке принять необратимое и не сдаваться, о привыкании терять; о смерти.

Привыкание к смерти является долгим. Как отмечает Е. Водолазкин, смерть страшит человека не столько уходом с лица земли, сколько бессмысленностью существования. Эта проблема неизбежно возникает перед каждым человеком, как только он начал свой жизненный путь. Впервые теорию жизни как привыкания к смерти Глебу озвучил душевнобольной Франц-Петер. Он неоднократно повторял эту мысль. Поначалу она казалась Глебу странной, но вскоре он признал ее истинность. О жизни как привыкании к смерти Глеб говорит и с Верой.

«Брисбен» – это музыка привыкания Глеба к его новому катастрофическому бытию. При этом это травматическое привыкание приобретает неожиданный для Глеба ракурс: в тот момент, когда Глеб стоит на грани прямого падения, судьба

придаєт его жизни неожиданный подъем – в его жизни появляется вера, воплощенная в слабой больной девочке Вере, которая помогла преодолеть пиковый отрезок катастрофического привыкания Глеба к новой реальности. Жизнь Глеба наполнилась смыслом через вживание в жизнь Верочки – Глеб забыл о себе, о своей болезни. Но счастье оказалось быстротечным. Но со смертью Верочки Глеб понял, что самое главное в его жизни он уже потерял и его дальнейшее привыкание к своему физическому и музыкальному затуханию – становится спокойным, ожидаемым и в чем-то желанным.

Довгань О. В.
(Київ)

ЗАСТОСУВАННЯ ТЕОРІЇ НЕЧІТКИХ МНОЖИН В ПРОЦЕСІ АНАЛІЗУ СЕМАНТИКИ ТЕКСТУ В КОНТЕКСТІ ОПЕРУВАННЯ З НЕВИЗНАЧЕНОСТЯМИ

Актуальною на сьогодні є проблема специфіки пізнання світу людиною і подальшої інтерпретації пізнаного, відображеного у мові, яке містить у собі архетипи, реалії, лакуни тощо – першоелементи, на основі яких людська свідомість закріплює уявлення про нові сприйняті предмети [6, с. 6]. Однак закріплення – лише частина згаданого процесу, адже мовна картина світу, мовна свідомість та інші пов'язані з мовною полісистемою феномени, своєю чергою, мають підґрунтям ідеальну природу речей, витворюючи особливо тонку тканину реальності і розміщуючи у ній нові предмети.

Відтак, наявна проблема інтерпретації семантики тексту, репрезентована у полісистемі його смислів (недискредитованих елементів, які не суперечать один одному [7]). Остання належить до задач оптимізації в умовах невизначеності (хаосу – елементів покладеного смислу, дискредитованих особливостями свого компонування), з якою ми постійно стикаємося у мовній практиці.

Саме тому продуктивним у таких випадках є використання математичної парадигми, а саме – актуалізація теорії інформації, теорії ймовірності та теорії нечітких множин. Зазвичай, для вирішення схожих задач актуалізується апарат теорії ймовірності, оскільки саме з її допомогою ми можемо вирахувати вірогідність інтерпретації того чи іншого покладеного смислу. Однак в низці ситуацій застосування вищезазначеної теорії видається недостатньо доцільним й обґрунтованим.

Головною причиною цього є критичний брак наявних даних (інформації), який не дозволяє з достатнім ступенем впевненості встановити адекватність образної стратегії інтерпретації семантики (смислів) [1, с. 9]. Щодо проблеми застосування теорії нечітких множин в процесі аналізу семантики тексту, то перед нами стоять два завдання: а) отримання оцінок показників семантики у вигляді нечітких величин та б) формування оптимального варіанту такого процесу на базі отриманих нечітких оцінок.

Нечіткі множини були позиціоновані як формальний апарат для обробки висловлювань природньої мови. Ця теорія дозволяє надати певний математичний смисл ймовірності правильного інтерпретування семантики тексту. Своєю чергою, це дозволяє спродукувати експертну оцінку кількісних, числових (щоправда, нечітких) ймовірностей. Нечіткі множини дозволяють мовознавцю виявити більшу гнучкість в процесі оцінювання ймовірності адекватної інтерпретації семантики тексту [1, с. 9].

З поняттям невизначеності (нечіткості) ми стикаємось у мовній практиці: здебільшого воно виявляється у точності/неточності висловлювання. Відтак, це поняття є зрозумілим носіям мови, однак його формалізація видається складною. Це пов'язано з тим, що для роботи з невизначеністю зазначена вище теорія ймовірності не є вичерпною. Так, її основним недоліком є неможливість охоплення питань, пов'язаних зі сприйняттям світу живими створіннями і, зокрема, людиною.

Зрозуміло, що більшою мірою це стосується досліджень, пов'язаних зі штучним інтелектом [3]. Невизначеність і розпливчатість уявлень людських знань призвели до нагальної необхідності у створенні теорії, яка дозволила б формально описати нестрогі нечіткі поняття (такі як семантика та її складники – смисли) і забезпечувала можливість пізнання процесу роздумів, що містять такі поняття [5, с. 4].

До появи апарату теорії нечітких множин будь-яка невизначеність, що з'являлася в процесі вирішення практичних задач, ототожнювалася з випадковістю. У той же час у побуті ми часто використовуємо такі поняття, як великий, малий, добрий, простий, складний, гарячий тощо, які є нечіткими, розпливчатими, однак ця невизначеність не несе ймовірнісного характеру. Теорія нечітких множин розроблена для оперування саме з такими об'єктами. Випадковість завжди пов'язана з невизначеністю, яка стосується належності певного об'єкта до цілком чіткої множини.

Поняття ж нечіткості належить до класів, яким притаманні різноманітні різночитання ступеня приналежності, перехідними між повною приналежністю і неприналежністю об'єктів до цього класу. Отже, нечітка множина є класом об'єктів, у яких відсутня чітка межа між тими об'єктами, що входять до цього класу, і тими, які в нього не входять [4]. Зазначене дозволяє класифікувати невизначеність у процесі аналізу тексту як таку, що: а) виникає з ймовірнісної поведінки фізичної системи; б) пов'язана з нечіткістю міркувань і сприйняття [3].

Література

1. Аньшин В. М., Демкин И. В., Царьков И. Н., Никонов И. М. Применение теории нечётких множеств к задаче формирования портфеля проектов. Проблемы анализа риска. 2008. № 3, т. 5. С. 8–21.
2. Бацевич Ф. С. Філософія мови : історія лінгвофілософських учень : підручник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 240 с.
3. Белослудцева О., Беляева Ю. Нечеткие множества. Нечеткая логика. 2006. 19 с. StudMed.ru : веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/EcfDQeX> (дата обращения: 14.09.22).
4. Дилигенский Н. В., Дымова Л. Г., Севастьянов П. В. Нечеткое моделирование и многокритериальная оптимизация производственных систем в условиях неопределенности: технология, экономика, экология : монография. Москва, 2004. 335 с. Бесплатная электронная библиотека : веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/AcfFtzB> (дата обращения: 14.09.22).
5. Ибрагимов В. А. Элементы нечеткой математики. Баку, 2009. 372 с.
6. Карпенко У. А. Трансляция смысла и трансформация значений первокорня : монография. Киев : Освіта України, 2013. 496 с.
7. Смысл. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980) : веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/Vcf2AI9> (дата звернення: 14.09.22).

Иванова Л. П.
(Киев)

ТОПОНИМЫ – СИМВОЛЫ КАТАСТРОФЫ

Человеческое бытие всегда было связано с катастрофами. Поскольку последние часто происходили в конкретных местах, они становились символами катастроф. Попытаемся перечислить и охарактеризовать топонимы, ставшие символами катастроф с древнейших времён и до наших дней.

Чтобы стать символом, топонимы должны получить дополнительные условные значения, коннотации. Материалом для нашего анализа послужил блестящий "Словарь коннотативных собственных имен" Е. С. Отина.

Символом катастрофы считаем те топонимы, в характеристике которых составитель словаря сделал акцент на катастрофе, с ними связанной. Ещё один важный критерий - уровень прецедентности: символом катастрофы может стать

универсально-прецедентный, как исключение - национально-прецедентный феномен.

Подведем итоги

1. Топонимов-символов катастрофы сравнительно немного - около 6 процентов от всех топонимических концептов: Армагеддон, Содом и Гоморра, Помпеи, Цусима, Перл-Харбор, Хиросима. Ни один из них не связан со славянскими землями и культурой.

2. Символизация формируется, во-первых, на базе метонимического переноса (топоним и событие, в нем произошедшее), во-вторых, на основе коннотонимизации.

Топонимы Армагеддон, Содом и Гоморра имеют библейское происхождение, Помпеи подтверждены археологической наукой. Символы катастрофы XX века Цусима, Перл-Харбор, Хиросима - порождение военных действий и, несмотря на крайнюю географическую отдаленность, связаны с Японией.

4. Все рассмотренные топонимы полностью фонетически, морфологически и графически освоились, то есть написание их в принципе соответствует нормам русского правописания, хотя отдельные отклонения наблюдаются. Некоторые топонимы вступают в разнообразные словообразовательные связи (Евросима и т.п.).

5. Все топонимы-символы катастрофы универсально-прецедентны, то есть известны любому современному грамотному человеку. Исключение составляет Цусима, его трудно квалифицировать как национально-прецедентный даже для восточных славян, однозначно он известен историкам.

Кондакова Д. Ю.
(Київ)

СЮЖЕТИ КАТАСТРОФИ В МИСТЕЦТВІ РОМАНТИЗМУ: ЖИВОПИС І ЛІТЕРАТУРА

В епоху романтизму мистецтво з великим ентузіазмом актуалізує катастрофічні сюжети в їх живописних та літературних втіленнях. У 1819 році в Паризькому Салоні була виставлена картина «Сцена корабельної аварії» молодого художника Теодора Жеріко, яка згодом (під назвою «Пліт “Медузи”») стала символом романтизму в живописі. Впродовж багатьох століть людської історії загибель кораблів зовсім не була рідкістю, але цей сюжет майже не знаходив відображення на полотнах художників або не осмислювався ними як катастрофічний. Заснована на реальних подіях – загибелі фрегата «Медуза», що не сходила з газетних сторінок, – картина Жеріко сколихнула французьке суспільство,

однак не викликала помітних літературних, зокрема, поетичних реакцій. Проте вона відкрила дорогу новому живопису, і вже за кілька років Ежен Делакруа, учень Жеріко, який став головною постаттю французької романтичної школи малярства, створить полотна, що надихатимуть не лише художників, а й літераторів. Насамперед, слід назвати Шарля Бодлера: картина Делакруа «Данте і Вергілій у пеклі» (1822) є одним із живописних джерел його вірша «Дон Жуан у пеклі», згодом включеного поетом до відомої збірки «Квіти зла». Інший вірш Бодлера – «На картину Ежена Делакруа “Тассо в тюрмі”» – це зовсім не екфрасис названого полотна, а роздуми про долю поета і ширше – митця. Бодлер бачить в Тассо ув'язненого, але не підкореного генія, і подібне прочитання корелює з романтичним образом героя, який програв, але залишився не переможеним та в своїй духовній силі підноситься над гонителями.

Ще один катастрофічний сюжет, що припав до душі романтикам, – виверження вулкана. І тут жодна картина західноєвропейських художників (наприклад, Дж. Мартін, А. Санквіріко) не витримує конкуренції з грандіозним полотном Карла Брюллова «Останній день Помпеї» (1833). Цей твір добре відомий в нашій країні завдяки захопленним відгукам критиків і літераторів, серед яких особливо треба відзначити враження Миколи Гоголя («Портрет» та ін.) й Тараса Шевченка (повість «Художник» та ін.).

Проаналізувавши в історико-літературному контексті два названі сюжети катастрофи в їх живописних утіленнях, можна констатувати, що картина Жеріко переростає свій час: зображена ним аварія фрегата «Медуза» набуває рис катастрофи як такої та продовжує хвилювати літераторів і на початку ХХІ ст. (Дж. Барнс). Натомість романтично-класицистичне полотно Брюллова, попри палку оцінку сучасників художника, зараз сприймається як шедевр епохи, що минула. Обидві картини змальовують перед глядачем крах звичного світу, проте стає очевидним, що подібні сюжети не обов'язково передбачають катастрофічну безнадійність, а надзвичайно важлива для романтиків категорія краси починає переосмислюватися (Ш. Бодлер) значною мірою під впливом візуальних мистецтв.

**Костюк О. М.
(Київ)**

ХУДОЖНІ ПРОЄКЦІЇ ТРАГІЧНОГО ДОСВІДУ ГОЛОКОСТУ У РОМАНІ КАРЛИ ФРІДМАН «ДВІ ВАЛІЗИ СПОГАДІВ»

Катастрофічні потрясіння сучасності, актуалізація проблем виживання окремих народів та людства у цілому, прагнення по-новому осмислити історичний

досвід та історичну пам'ять закономірно викликало нову хвилю зацікавлень темою Голокосту

Існує значний світовий досвід художнього та наукового розкриття проблеми Голокосту в літературі. Здебільшого літературознавці, які досліджували особливості відображення трагедії єврейського народу в художніх текстах (І. Адельгейм, І. Арад, О. Бежан, Х. Блум, Е. Васильєва, Є. Жирондіна, О. Карасик, І. Левченко, Ф. Николаї, І. Подавилова, А. Розен, Е. Розенфельд та ін.), присвятили свою увагу історії задуму і написання, проблематиці творів, засобам емоційного впливу на читача, окремим художнім прийомам, втіленню авторської позиції і ретельно вивчали біографію письменників, котрі виявляли максимальний інтерес до подій війни і Голокосту або його певних виявів.

Особливе місце серед цих письменників займають представники так званого II покоління, дітей в'язнів концтаборів, для них твори про Голокост стають актом своєрідної родинної психотерапії. Саме до цього етапу розвитку літератури Голокосту відноситься творчість голландської письменниці Карли Фрідман. У її романі «Дві валізи спогадів» («Twee koffers vol», 1993 р.) піднято проблему осмислення дітьми трагічного досвіду батьків, які пройшли через концтабори, та єврейського народу в цілому, складність вибору між повною асиміляцією та ізоляцією в ортодоксальних формах релігійного життя.

Серед особливостей наративної організації твору важливі виклад від особи головної героїні, Хаї (ім'я її означає на івриті «життя»), сповідальний стиль і ретроспективна форма.

Голокост як потрясіння сакральних основ існування активізував на всі подальші роки хворобливу рефлексію батьків Хаї, але виявляє себе ця хвороблива рефлексія по-різному. В англійському перекладі роман вийшов під назвою «Лопата та ткацький верстат». Ці предмети, імовірно, символізують два різні способи побудови стосунків з минулим. Лопата – шлях батька, готового перекопати все місто у пошуках залишених за часів війни двох валіз. Він у думках постійно повертається в минуле. Верстат – шлях матері, яка тікає від спогадів у світ ткацтва та кулінарії, хоче все забути, щоб вислизнути з-під страшних спогадів,

Хая прагне звільнитися і від того, і від інших варіантів ставлення до колективної травми. Але це не так легко. Ніби другорядні сюжетні обставини антверпенського післявоєнного життя постійно нагадують дівчині про її єврейство. Погодимося з Rachel N. Baum, що героїня навіть у своєму тотальному запереченні постійно стурбована власним походженням та історією, прагненням

дійти розуміння того, як минуле впливає на нашу ідентичність. Вона намагається знайти відповіді на ці питання у класиків філософської думки, а також веде напівжартівливі-напівсерйозні диспути із знавцем юдаїзму Апфельшніттом. Але не філософські студії визначають вчинки героїні, а навпаки, її світогляд поступово формується під впливом подій життя, зустрічей з різними людьми і власних вчинків.

У романі не зображено ні бараки, ні газові камери, ні звірства фашистів. Але у кожній сюжетній ситуації присутні ознаки катастрофізму свідомості героїв. Це, зокрема, криза самоусвідомлення у суспільстві, почуття провини – тих, хто вижили у Голокості, перед загиблими, передчуття занепаду власної культури, страх перед майбутнім та перед чужинцями.

У романі особливий хронотоп, який для батьків Хаї диференційований на епохи до- і після Катастрофи, на життя відповідно у Берліні та Антверпені. Сам період перебування у концтаборі не має часопросторових втілень, випадає з традиційних координат буття. Хронотоп життя хасидів взагалі циклічний, воно пов'язане із численними повторюваними діями, із денними, тижневими, річними ритуалами.

Після трагічної загибелі у воді (в юдаїзмі воду порівнюють з Торою як джерелом життя) маленького хлопчика, її вихованця Сімхи з ортодоксальної родини, котрий хотів перетворитися на каченя (качка – це символ безсмертя, вічного життя), перед Хаєю постає філософська проблема тотальної вини, з одного боку, і детермінанти перебігу життя, з іншої.

Наскрізно у романі є символіка валізи спогадів, колекції речей-знаків минулого, втраченого довоєнного життя. З ними пов'язаний і оніричний простір роману, де батькові валізи перетворюються на страшну чорну діру, есхатологічне провалля Голокосту, що поглинає мертвих та живих.

Фрідман уникає простих і готових відповідей, спонукає читача замислитися, і не лише над долею єврейства. Зокрема над тим, що є прийнятним і надійним засобом виживання народу і як саме повинні діти зберігати пам'ять про минуле, що скалічило долі їхніх батьків.

Таким чином, художні проєкції трагічного досвіду Голокосту у романі Фрідман уможливлені складною структурою твору, наявністю кількох смислових шарів, серед них суто світський, подієвий, та прихований, пов'язаний із юдейською релігійною традицією та символікою, втілений у системі мотивів, серед яких особливо увиразнені мотиви води, провини і смерті.

Для героїв роману «Дві валізи спогадів» тема Голокосту, що вербалізується лише побіжно, насправді є центральною, є вихідним пунктом їх роздумів про власну долю, про сенс життя і призначення людини а образ Катастрофи – є структуроутворюючим елементом картини соціального світу, взятого в історичній перспективі.

Куцос О. І.
(Одеса)

МОДЕЛЬ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В МОВНІЙ СВІДОМОСТІ: НА МАТЕРІАЛІ АСОЦІАТИВНИХ СЛОВНИКІВ

У загальному вигляді лінгвістична модель — це певна формалізована структура, що є алгоритмом дослідження мовних явищ. На наш погляд, дослідження мегаконцепту «Національний характер» доцільно здійснювати, поєднуючи психічний та семантичний рівні моделювання.

Дослідження національного характеру з психічної точки зору базується на характеристиці основних сфер свідомості, запропонованих російським вченим А. В. Івановим [1]. Тілесно-перцептивний компонент свідомості представляє собою відчуття (зовнішні та внутрішні), сприйняття і конкретні уявлення, за допомогою яких людина отримує первинну інформацію про своє зовнішнє оточення, про власне тіло та його взаємини з іншими тілами. Логіко-понятійний компонент свідомості характеризується тим, що містить здатності людини до узагальненого і систематичного розуміння внутрішніх властивостей і зв'язків реальності. Можна сказати, що це сфера чітких аналітико-синтетичних розумових операцій та суворих логічних доказів. Емоційно-афективний компонент свідомості не має безпосереднього зв'язку із зовнішнім предметним світом. Це сфера глибоко суб'єктивних станів, переживань та передчуттів, а також емоційного ставлення до інших людей та ситуацій. Ціннісно-смісловий компонент може бути співвіднесений із ціннісною сферою свідомості. Тут укорінені вищі духовні регулятиви та ідеали культурної творчості людини. Можна сказати, що базисом цього компоненту є не істина як форма узгодження думки з предметною дійсністю, а цінності як форми узгодження дійсності з нашими духовними смислами та цілями.

Дослідження національного характеру з семантичної точки зору базується на виділенні категорій речі, властивості та відношення, запропонованих в рамках варіанту некласичної логіки українським вченим А. І. Уйомовим [2].

Характеризуючи ці три категорії, слід зазначити, що вони можуть бути як матеріальними, так і ідеальними. В узагальненому вигляді все, що може бути назване чи описане, є річчю (об'єктом, предметом, сутністю). Наприклад, характер, словник. Все, що відрізняє одну річ від іншої, є властивістю. Наприклад, національний (стосовно характеру), асоціативний (стосовно словника). Категорія відношення означає наявність зв'язку між двома або кількома речами. Наприклад, у судженні *Дослідник вивчає національний характер* слово *вивчає* означає відношення.

Таким чином, психосемантична модель має такі базові компоненти, як психічні, зокрема тілесно-перцептивний, логіко-понятійний, емоційно-афективний та ціннісно-смісловий, та семантичні, зокрема річ, властивість та відношення.

Здійснення психосемантичного моделювання концептуального поля мегаконцепту «Національний характер» потребує уточнення визначення поняття «національний характер». Залучивши метод суцільної вибірки, ми відібрали 100 варіантів тлумачення національного характеру, представлені в україно- та російськомовних працях (наукових статтях, монографіях, дисертаціях, авторефератах, словниках, енциклопедіях, підручниках та посібниках). На базі проведеного аналізу сформульоване авторське визначення: національний характер — це сукупність соціально-культурних, поведінково-реактивних, емоційно-чуттєвих та філософсько-світоглядних особливостей представників нації.

Отже, дослідження мегаконцепту «Національний характер» на матеріалі асоціативних словників передбачає аналіз соціально-культурного, поведінково-реактивного, емоційно-чуттєвого та філософсько-світоглядного фрагментів концептосфери.

Соціально-культурний фрагмент концептосфери поєднує собою концепти, що відбивають суспільно значущі явища як єдність культури та соціальності. До них належать: 1) найменування людей у контексті соціальних та міжособистісних зв'язків (мати, батько); 2) предмети та об'єкти соціально-побутового характеру (будинок, гроші); 3) соціально та культурно значущі явища та конструкти (багатство, нація). Поведінково-реактивний фрагмент концептосфери включає концепти, що відображають найменування дій та станів особистості. Таким чином, він поєднує в собі: 1) дії, які виконуються людиною (боротьба, перемога); 2) володіння навичками та вміннями (сила, хитрість); 3) стани, в яких перебуває людина (залежність); 4) риси характеру, які передбачають активний зовнішній прояв (жорстокість, милосердя, сміливість). Емоційно-чуттєвий фрагмент концептосфери включає найменування притаманних людині почуттів та емоцій.

Репрезентантами перших є такі концепти, як гордість, гідність, жалість тощо, репрезентантами других — концепти гнів, заздрість, сором, лють тощо. Філософсько-світоглядний фрагмент концептосфери охоплює концепти, що означають: 1) значущі морально-етичні образи (Бог, душа); 2) філософські категорії (вічність, світ); 3) загальнозначущі цінності / антицінності (добро, зло).

Аналіз частотності тих чи інших асоціативних реакцій дозволяє побудувати концептуальні поля обраних концептів, виділяючи ядерну, приядерну та периферійну зони.

Таким чином, повертаючись до психосемантичної моделі, ми доповнюємо її розподілом асоціативних реакцій на такі, що входять до ядерної, приядерної або периферійної зони. Отже, алгоритм дослідження мегаконцепту «Національний характер» у мовній свідомості виглядає наступним чином: 1) розподіл концептів (слів-стимулів в асоціативних словниках) за фрагментами концептосфери — соціально-культурним, поведінково-реактивним, емоційно-чуттєвим чи філософсько-світоглядним; 2) виділення статистично значущих асоціативних реакцій; 3) розподіл значущих асоціативних реакцій за базовими компонентами моделі з урахуванням ядерної, приядерної або периферійної зони; 4) порівняння результатів, по-перше, на рівні окремих концептів, по-друге, на рівні фрагментів концептосфер, по-третє, на рівні мегаконцепту «Національний характер» у мовній свідомості різних націй.

Література

1. Иванов А. В. Мир сознания. Барнаул: Изд-во АГИИК, 2000. 240 с.
2. Уёмов А. И. Вещи, свойства, отношения. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 184 с.

**Мартинець А. М.
(Івано-Франківськ)**

ПСИХОЛОГІЗМ СУЧАСНОЇ МЕРЕЖЕВОЇ ПОЕЗІЇ ПРО ВІЙНУ

Життя українців у 2022 році розділилось на До і Після. Часом відліку цих зворотних відліків став ранок 24 лютого, коли у наше життя ввірвалася справжня катастрофа – повномасштабна війна, спрямована на винищення української ідентичності.

Війна об'єднала в один кулак протистояння усіх українців. Не залишилася осторонь цього протистояння і культура в цілому, а література зокрема. оскільки під час війни друковані художні тексти доступні далеко не усім, їх заміщує у плані доступності мережева література. Уважний аналіз художнього інтернет-матеріалу,

який з'явився на різних платформах після початку війни дає змогу сказати, що у мережевій літературі поезія переважає прозу.

Дозволимо нагадати, що мережева поезія – це особливий вид мистецтва слова. Як свідчать окремі дослідження, вона цілком залежить від цифрового носія і пов'язана з мультимедіа у представленні художнього тексту. Як зазначає В. Маркова, тексти, що створені у мережі, адекватно сприйнятими читачем можуть бути тільки у мережі, оскільки їхніми характерними рисами є мультимедійність, інтерактивність та нелінійність [2].

Під час війни поезія стала своєрідною частиною протистояння, гуртуючи навколо себе як сильних духом, так і тих, кому цього духу бракує. Т. Пастух вказує на те, що мережева поезія «пропонує особливий спосіб бачення світу, культурних особливостей та універсалій, відчуття особистої гідності та поцінування свободи» [3]. Інакше кажучи, вона дозволяє занурюватися у душі тих, про кого йдеться з одного боку та тих, хто створив ці тексти з іншого.

Війна породила у мережі велику кількість поетичних творів. Серед їхніх авторів як добре відомі і знані Юрій Іздрик, Олександр Ірванець, Гліб Бабіч, Дзвінка Торохтушко, Сергій Жадан так і ті, що були мало відомими чи зазвучали вперше: Неоніла Лисюк, Ірина Линник, Василь Любунь, Олена Богуцька, Роксолана Стефурак, Павло Марченко та багато інших.

Поезію під час війни пишуть представники різної статі, різного віку та досвіду віршування. І кому б вона не належала, чоловікам чи жінкам, твори наповнені емоціями, що виникли підчас сильних вражень, переживань чи почуттів радості, відчаю чи стривоженості. Поетичні тексти декларують жахіття, трагізм, страхи з одного боку і стверджують життя, національну ідею – з іншого.

Вважаємо за доцільне наголосити на тому, що далеко не усі тексти, зафіксовані у мережі відповідають вимогам поетичних естетичних стандартів, натомість усі вони передають потужні емоції, представляють відповідну емоційним сплескам образну систему. Часто вони є наслідуванням прадавніх українських текстів на кшталт замовляння, оплакування, закликання, колискових тощо. Для прикладу наведемо окремі з них : «У цьому вірші я б хотіла замінити» Анни Ютченко, «Коліскова» Володимира Аринєва, «Буде тобі, враже, Так, як Відьма скаже» Людмили Лещук, «Гітлера, Сталіна пережила, і цього переживу» Марини Пономаренко.

Інколи поетичні тексти були реакцією на конкретну подію, що відбулася, найчастіше вони фіксували особистісні переживання автора, декларували його оцінку, каяття, озлобленість чи інші почуття. Яскраво це бачимо у творах «Я –

поет, яка пише невидимі вірші» Олени Герасимюк, «Марія» Дмитра Лазуткіна, «Герою наш, ти вже не з нами» Елени Неруш, «З якого Ви хлопці металу» Сергій Рубана, «А зі мною нема зв'язку» Анни Хвост, «Краматорський вокзал» Верніка Ганай та багатьох інших.

Особливу увагу хочемо приділити текстам, у яких автори, шукаючи підтримки, розуміння того, що відбувається і про що вони пишуть, звертаються до історичної минувшини. Намагаючись почерпнути відповіді у минулому, у текстах з'являються образи психологічно стійкої української сили. І не важливо, що зовні вони зовсім дитячі (лялька-мотанка), можливо німецькі (баба Христина), чи просто химерні (відьма). Вони є запорукою міцності, стійкості, сміливості. Вони вселяють дух надії, неминучість помсти, віри у Перемогу.

Такі образи є своєрідним сакральним містком між минулим і сучасним, світом живих і померлих, який так потрібний сьогодні, коли втрати та емоції, що їх передають переповнюють і читачів, і поетів. Часто усі ці образи стають на захист рідної землі, допомагають нашим воїнам перемагати ворога. Світоглядний струс, який спричинила війна пробудив прадавню силу, яка багато століть дримала, силу міфологічних уявлень та відчуттів, що їх супроводжують.

Аналіз поетичних творів (більше 500 текстів) дозволяє казати про спільну ідею, що поєднує усі їх: це промовляння/віра/прагнення перемоги, ефект переконання і себе (автора) і інших (читача) у тому, що перемога обов'язково настане. У віршованих текстах такого характеру увага із зовнішнього (подієвого) переноситься на внутрішній, психологічний рівень. У якості прикладу можемо навести тексти «Три місяці Опору, відчаю й гніву» Світлани Фіялко, «Коли закінчиться війна» Сергія Степанюка, «Кличу всі сили» Мар'яни Шулак, «Кожен ранок починається з надії» Галини Повахняк та багато інших.

Попри усе основною психологічною ідеєю усіх мережевих текстів, тих, що уже зафіксовані, і тих, що ще появляться, є вітальність. Вітальність українського воїнства, вітальність українського народу як нескореної вільної нації.

Література

1. Завадський Ю.Р. Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата філологічних наук. Тернопіль. 2006.
2. Маркова В. Феномен мережевої літератури: книгознавчий аспект. *Вісник Книжкової палати* (1). 2015. С. 42–45.
3. Пастух Т. Поезія в час війни. <https://zbruc.eu/node/112014>

Mikkonen, Kai
(Helsinki)

CATASTROPHE IN ANTIGONE (IN JEAN ANOUILH'S ADAPTATION)

This paper discusses the meaning of tragedy in a time of catastrophe by looking closer at a modern play that rejects the possibility of catharsis and consolation, but nonetheless invites the spectators to consider moral responses to the tragic events that culminate in its catastrophic end. Thus, the key question is: How can a pessimistic ending that emphasizes the inevitable repetition of the same tragic outcome, make sense, and give us tools for thinking, in a time of catastrophe? And, further, what does it mean to watch a tragedy when you already know how it will end?

The divided reception history of the French playwright Jean Anouilh's adaptation of Sophocles' *Antigone*, written in 1942 and first performed in Paris during the German occupation in 1944, is an illustrative example of how tragedies with seemingly no political content may nonetheless become meaningful as political allegories.

The paper contends that the ambivalent implications of the play's end offer one possible explanation for the lasting controversy over the text's political and moral meaning. The analysis of the tragedy's catastrophic end will focus on two crucial and ambiguity-increasing aspects: the sense of existentialist solitude, reflected in the antagonists' (Antigone, Créon) mental states and situations, and the final metatragical commentary that underscores the predestined nature of the resolution. The notion of *catastrophe* is used here in two intertwined senses: first, as the final resolution in the classical meaning of dramatic structure; and second, in reference to the protagonists' personal, social, and existential disasters.

It is consequently argued that the pessimistic emphasis in the play's end has the potential to contribute to widely differing moral lessons, and suggest divergent political allegories, even if it also seems to undermine the very possibility of such lessons and allegories.

The analysis of textual ambiguities in the tragedy's end are then related to the question of the play's history of reception. Particularly, the paper will assess the suggestive idea, put forward in Anouilh scholarship, that the play's political and moral ambiguity may be a conscious strategy to appeal to different audiences in the given historical circumstances. However, if ambiguity can be perceived as a strategy of writing and production, it then also needs to be acknowledged that it was met with a strong adverse audience reaction. This was to project a political allegory onto the text and its production, as happened with Anouilh's *Antigone*, and find implications about the Occupation, fascism, Resistance, and French identity wherever possible.

The discussion will finish with conclusions about *overreading*, by which is meant an ideological appropriation of literature, where a text functions as a vehicle for exploring political and moral questions that seem most urgent to the audience, and further speculation about how tragedies may give us tools for thinking.

Никитская Е. И.
(Киев)

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ШУМЕРО-АККАДСКОЙ МИФОЛОГИИ В «ПОЭМЕ НАЧАЛА» Н. ГУМИЛЕВА

Среди источников, повлиявших на художественный мир «Поэмы начала», особое место занимает мифология и литература Двуречья. В частности, важным текстом для интерпретации данной поэмы является вавилонский космогонический эпос «Энума элиш» [4; с. 359]. Об особенностях этого и других памятников месопотамской литературы Гумилёв узнавал в ходе общения с В. Шилейко, а также при работе с французским переводом «Эпоса о Гильгамеше» Поля Дорма, содержащем множество комментариев о шумеро-аккадской мифологии.

История похода Морадиты к дракону коррелирует с историей о подвиге вавилонского бога Мардука, победившего хтоническую богиню Тиамат. Мардук и Морадита имеют много общего – начиная от созвучности имен и схожего облика и заканчивая небесной символикой: Мардук был рождён в небесных чертогах, Морадита восходит в «голубую кумирню по открытой тропе небес» [3; с. 124].

Тиамат в вавилонской мифологии является воплощением мировых солёных вод или бездны, но также встречаются уподобления её дракону. В частности, она отождествлялась с созвездием дракона известным вавилонским астрономам. Образ дракона у Н. Гумилева также связывается с астральными символами, что подтверждается и в набросках второй песни поэмы, где дракон поднимается в небо и занимает своё место среди других созвездий.

Одна из ключевых тем «Поэмы начала» – манифестация исключительной силы слова [2]. В месопотамской мифологии утверждение о силе слова и акцент на его способности трансформировать Вселенную встречается довольно часто, особенно космогонических текстах. В одной из молитв Мардуку в переводе Владимира Шилейко есть слова «Ты простер над землею и небом свое слово, как горнюю сеть» [1; с. 231]. Эпизод, где описывается сила слова Мардука, есть и в «Энума Элиш»: бог проверяет силу своего слова на звезде, которая исчезает и появляется по его приказу. В «Поэме начала» произнесенное заклинание не

является первым и единственным способом воздействия на дракона – Морадита сначала рисует знак на песке, а произнести «запрещенное слово Ом» вслух он вынужден, поскольку дракон отказывается передавать знание. И так же, как и в вавилонском эпосе, именно звучащее слово влияет на небесные светила.

Наконец, ещё один мифологический мотив, который присутствует в «Поэме начала» – это мотив гибели старого, изначального, мира и зарождение нового. Он реализуется, главным образом, в набросках второй песни поэмы. Этих набросков второй песни всего четыре, и они разнятся, но в каждом, так или иначе, присутствуют картины хаоса, сопровождающего рождение нового мира.

Это характерные для позднего творчества Гумилёва образы страшных, губительных светил и носящихся планет. Описания гибнущего и перерождающегося мира коррелируют с эпизодом гибели Тиамат. Одолев её, Мардук создаёт из её тела небо, землю и реки. Аналогичные образы Гумилёв создаёт в своих набросках: в некоторых вариантах дракон поднимается в небо к звездам, в некоторых – становится земной корою. что отсылает к эпизодам, где из частей тела поверженной Тиамат появляются горы и гряды холмов. После сражения Мардук также располагает небесные светила и созвездия в нужном порядке, определив каждому из дружественных богов свою обитель. У Гумилева в еще формирующемся космосе среди сталкивающихся миров «плыл на каждой звезде наездник / Лебедь, Дева, Телец и Лев», в другой версии – «Лев иль Дева иль Скорпион» – то есть каждая звезда закрепляется за определенным существом.

Таким образом, в «Поэме начала» подробно воспроизводится процесс гибели старого мира, воплощённого в образе дряхлеющего дракона и создание нового, гармоничного мира. В творчестве Н. Гумилева этот процесс часто сопрягается с духовной эволюцией человека. Герой «Поэмы начала» воплощает эту эволюцию и будущую эпоху, когда лидерами человечества будут визионеры и духовидцы. Опираясь на шумеро-аккадскую мифологию, Гумилёв создаёт свою собственную космогонию, реализуя в ней важные для себя мотивы силы слова и духовного роста.

Литература

1. Ассирио-вавилонский эпос. Пер. В.К. Шилейко. СПб: Наука, 2007, 660 с.
2. Греем Ш. Гумилев и примитив [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gumilev.ru/about/20>
3. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. 394 с.
4. Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева). Взгляд: Критика. Полемика. Публикации (сборник). М.: Советский писатель, 1988. С. 336–363.

Односум Н. В.
(Киев)

МЕХАНИЗИРОВАННЫЙ КОСМОС И КАТАСТРОФА В РОМАНЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Актуальность выбранной темы обусловлена остротой проблемы механизации космоса и личности, а также проблемы катастрофы как их освобождения, осмысляемые в свете христианской эсхатологии в русской литературе и философской мысли рубежа 19–20 веков. В романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» нельзя вычленить определенную позицию по отношению к конкретной проблеме научно-технического прогресса, однако мотивы автоматизации и механизации жизни, с одной стороны, и мотив вселенской катастрофы, выполняющей освобождающую функцию, с другой, пронизывают идейно-философскую и художественную канву произведения в ключе проблематики творческой личности, исполненной «Духа Живого», и ее порабощения. Порабощение и материализация личности ведут за собой омертвление жизни и природы, «жаждущей творческого откровения сынов человеческих» через Богочеловека.

В романе представлены две противоположные модели личности, олицетворяющие два варианта мирового уклада: *это свободная творческая личность*, подчиняющаяся голосу свободы и жизни, *и выверенный до механической точности разум*, подчиняющийся безошибочному закону принципа, не замечающего ничего частного, личностного, «беспринципного». Олицетворением второго мирового уклада и его жертвы выступает образ Антипова-Стрельникова [4], жизнь для которого – «огромное ристалище, на котором, честно соблюдая правила, люди состязаются в совершенстве». Такой макрокосм, движущийся четко по рельсам «соблюдения правил» ради общего блага, ради масс, выстраивается в идеально отрегулированный механизм, который чужд личностных творческих озарений, вмешательства чуда, «застающего мгновенно, врасплох», и жизни. Механистическому мировому «ристалищу» противостоит идея Божественного уклада, в центре которого стоит человеческая личность, явленная в образе Богочеловека-Христа, который возвращает человечество к свободному сотворчеству с Отцом, в чем состоит «новый способ существования и новый вид общения», «которое называется Царством Божиим», исключаящим безликое механистическое равенство.

Проводником из механического ристалища, из «толпы народов», в царство личности выступает в романе катастрофа, которая связывается с кризисами, прежде всего, духовного характера, вызванными внешними историческими потрясениями, и освещает духовную сторону обыденных реалий. Катастрофа в романе восходит к смысловой и образной проблематике Откровения Иоанна Богослова, но образность катастрофы Откровения присутствует, скорее, аллюзивно, символично в различных художественных деталях, чем буквально. Поскольку катастрофа связывается именно «незаметным» духовно-личностным уровнем – внутренним миром человека, то она не сопровождается зрелищными эффектами, акцентированием на природных катаклизмах, но замечается активным творческим сознанием личности, которая обращена к жизни и способна ей внимать.

Можно выделить следующие *особенности поэтики катастрофы* в романе: 1) перенос акцента с апокалипсической зрелищности образов на спонтанный динамизм повествования, усиливающий катастрофический масштаб происходящих событий; 2) атмосфера катастрофы подчеркивается психологизмом и интенсивностью внутренних переживаний внешних исторических и социальных потрясений героями; 3) катастрофа в романе разворачивается в традициях Откровения Иоанна Богослова, и корреляция между ними построена на аллюзиях и символах, сокрытых в деталях, предметах, событиях быта и природе; 4) художественно-акустическая структура повествования создает «слышимость» будущности «по ту сторону катастрофы»; 5) апокалипсическая символичность природы раскрывается на личностно-духовном уровне – как личностное откровение в ответ на творческое откровение человека.

Таким образом, проблемы механизации и катастрофы в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» можно рассматривать не столько в контексте научно-технической угрозы или угрозы природных катаклизмов для человека, сколько в ключе персоналистической проблематики – порабощения и нивелирования в человеке творческого «духа живого» и обезличивания в урегулированном общественном механизме, утопии которого противостоит «тот, сердцем задуманный способ существования, <...> в котором нет народов, есть личности» как результат внутреннего кризиса. Откровения ждут творение и природа, «осиротевшие» и «как бы преданные проклятию», жаждущие одухотворения и причастности вечности, исходящей от творческой человеческой личности – истинного «вертоградаря» сада вселенной и жизни.

Література

1. Бердяев Н. А. Судьба человека в современном мире. Статьи, письма. Новый мир. 1990. № 1. С.207–232.
2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Миф — Число — Сущность. Полное собрание сочинений в 9-ти томах. Том. 3. Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1994. 919 с.
3. Мандельштам О. Скрябин и христианство. Малое собрание сочинение. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2011. 800 с.
4. Пастернак Б. Л. Избранное. Составление и вступление, очерк А. Н. Архангельского. М.: Молодая Гвардия. 1991. 318 с.
5. Пастернак Б. Л. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. 2016. 720 с.

Пахарєва Т. А.
(Київ)

ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ КАТАСТРОФИ У ФІЛЬМІ А. ГАНСА «Я ЗВИНУВАЧУЮ!»

«Есхатологічна естетика» (за влучним визначенням Лорана Верне) Абеля Ганса, як визнає більшість його дослідників, сформована травмою I світової війни. Фільм «Я звинувачую!», робота над яким розпочалася ще під час бойових дій у 1917 р. (сам фільм вийшов у 1919 р.), став першим антивоєнним фільмом у світовому кіно і значущим художнім висловлюванням Ганса, в якому його «есхатологічна естетика» виявилася сповна.

Простежуючи процес формування художньої «мови катастрофи» в поезиці Ганса, важливо з'ясувати, яку роль відіграла література у складанні його образного тезаурусу катастрофи та тих лейтмотивів, які реалізують есхатологічні смисли у його фільмах. Тут слід згадати, що Ганс був обдарованим поетом романтичного типу, в юності він навіть пробував реалізуватися у цій ролі і мав шанси на успіх, адже відомо, що його трагедія у віршах «Самофракійська перемога» була прихильно сприйнята Сарою Бернар і не встигла вийти у «Театр Франсез» у 1914 р. тільки через те, що розпочалася війна і зруйнувала всі плани. Тому важливим є автобіографічний план в образі Діаза, головного героя «Я звинувачую!», який теж є поетом, що своєю творчістю намагається протистояти смерті та війні, але мимоволі перетворюється на «межову» постать, яка рівною мірою причетна і світу живих і життя, і світу мертвих і війни. Він і створює поему про мир, і водночас постає вісником повернення загиблих і впадає у божевілля, ніби собою втілюючи божевілля війни.

Літературне тло міститься і за назвою фільму, яка цитує назву памфлету Е. Золя на захист А. Дрейфуса під час печально звісного процесу (ця фраза також звучить рефреном у тексті, де Золя поіменно називає тих, кого вважає справді винними у цій ганебній справі). У Пролозі фільму Ганса слова «Я звинувачую» складаються з тіл «невідомих солдатів» на білому, мов лист паперу і мов смерть, полі війни. Так Ганс створює візуальний образ-висловлювання, налаштовуючи сприйняття глядача як читання його кінотексту.

Далі у фільмі формується система лейтмотивів, головний з яких – це лейтмотив звинувачення (суду): так само, як Золя у своєму памфлеті багато разів повторює слова: «Я звинувачую!», – Ганс у фільмі теж проводить цю фразу червоною ниткою крізь долю кожного з головних персонажів і усіх зтягнутих у війну людей, і в кожного з них виявляється власна підстава звинуватити війну у своїй трагедії. Візуально цей лейтмотив реалізується за допомогою інтертитрів та «текстів у тексті» - наприклад, виписуванні цих слів дитиною на дошці шкільною крейдою.

Ще один важливий мотив, який має літературне походження – це мотив повернення мертвих, який поєднується також із згаданим вище мотивом звинувачення і суду. Канонізований в літературі романтизму (у романтичній баладі в першу чергу), мотив повернення мерця має різноманітні сюжетні втілення, серед яких є і сюжет про «оживання» героїв, чия доля і смерть визначені війною. Сюжет «воскресіння мертвих» у фільмі теж побудовано спочатку як розповідь поета Діаза, який потрапив на війну і під час свого чатування у нічному полі на позиції побачив, як один за одним із землі починають вставати солдати, що загинули у битві напередодні. Усе це він розповідає своїм землякам, попереджаючи їх про те, що наразі всі їхні загиблі рідні прямують до своїх домівок, аби спитати тих, хто перебував у тилу, чи залишилися вони гідними пам'яті своїх загиблих, адже тільки тоді ця загибель не була безглуздою. Так Ганс продовжує мотив суду, завданий ще назвою фільму, яка цитує звинувачувальний текст Золя.

Але ще виразніші літературні джерела має у Ганса мотив оживання загиблих. В першу чергу, тут очевидно є алюзія на знамениту баладу І. фон Цедліца «Нічний огляд». Як і в баладі, загиблі солдати у Ганса встають поступово, по черзі, а не всі одразу, і монтажним ритмом епізоду, в якому Діаз розповідає про це, підкреслено саме таку драматургію, хоча, звісно, у фільмі немає такого крещендо, як у Цедліца, в якого у фіналі з'являється «сам імператор покійний». Втім, з огляду на те, що Ганса завжди надзвичайно цікавила постать Бонапарта, і в

1927 р. він зніме монументальний фільм «Наполеон», можна не сумніватися, що в інтертексті епізоду «Я звинувачую!» зі вставанням загиблих міститься балада Цедліца. Але не меншою мірою в цьому інтертексті присутня й балада Г. Гейне «Гренадери» (1846 р.), фінал якої також близько перегукується з фільмом Ганса (знов-таки, за винятком фігури Наполеона):

Лежатиму я, мов на чати
У землю послали мене...
І раптом почую гармати
І коней іржання гучне.

То він проїздить біля гробу
У сяйві, у гromі гармат...
Тоді, імператоре, з гробу
Устане твій вірний солдат!» (Пер. М. Рильського)

Нарешті, можна припустити, що на період завершення роботи над фільмом Ганс вже міг ознайомитися і з саркастично-викривальною варіацією мотиву повернення загиблих солдатів до світу живих в їдкій антивоєнній баладі Б. Брехта «Легенда про мертвого солдата» (1918 р.), яка за своїм пафосом є найближчою до «Я звинувачую!».

Рибалкін В. С.
(Київ)

УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ КОРАНУ

Перший повний переклад Корану українською мовою (з німецького тексту Макса Геннінга: Лейпциг, 1900) виконав у 1913 році львівський перекладач Олександр Абранчак-Лисинецький. Праця не видана; її друкований на машинці латинським шрифтом примірник зберігається у Відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника.

З арабської мови переклад окремих найстаріших сур уперше здійснив львів'янин Ярема Полотнюк (журнал «Всесвіт», № 6, 1990 р.).

У коментарях щодо мекканських і мединських сур Корану та порядку їх розміщення перекладач відзначив важливу працю європейських дослідників, які встановлювали хронологічний порядок сур, адже «Коран є своєрідним історичним джерелом певного часу, <...> чудовою пам'яткою арабської мови першої половини VII ст., яка дійшла до нас майже без змін».

Дослідник зазначив, що в історії тлумачень Корану європейськими мовами важливе місце посідає переклад Л. Мараччі латинською мовою, виданий у Венеції у 1547 році з паралельним арабським текстом та поясненням незрозумілих слів. У XVII—XIX століттях з'явилися переклади низкою європейських мов: італійською, голландською, французькою, німецькою, англійською, російською, польською.

Згадавши про український перекладацький доробок XX століття, (О. Лисенецький, В. Рибалкін), Я. Полотнюк зазначив, що розвиваючи вітчизняну традицію, він підготував розширений переклад найпоетичніших сур Корану, проголошених пророком у мекканський період його життя. Для свого перекладу Я. Полотнюк взяв 48 найдавніших сур Корану з офіційного каїрського видання Корану, та російськомовний переклад А. Кримського 1902 року з відповідними коментарями.

Вагомий внесок до скарбниці перекладів Корану українською мовою зробив український арабіст Валерій Рибалкін. Він переклав з мови оригіналу й опублікував щонайменше половину обсягу Святого письма мусульман; тексти видано окремою книгою (2002), та на сторінках різних журналів і хрестоматій.

В. Рибалкін виступив продовжувачем наукової традиції А. Кримського: він зокрема подав власну візію перекладу 28 хронологічно найдавніших сур Корану у тій самій послідовності, як їх представлено у російському перекладі А. Кримського, а в коментарях максимально використав його примітки, виділивши їх курсивом з аббревіатурою «*А. Кр.*».

У вступних заувагах про унікальність праці А. Кримського В. Рибалкін зазначає: «В його, безумовно, блискучому перекладі ми зустрічаємо цінні коментарі, базовані на працях авторитетних мусульманських екзегетів — Замахшарі, Суйути, Байдаві та інших. Активно вчений звертається і до досліджень та перекладів таких класиків європейської арабістики, як Шпренгер, Геннінг, Сель, Мадаччі, Ньольдекке. Такий підхід дозволив Кримському уникнути перекладацьких прорахунків не тільки своїх попередників, а навіть і наступників».

Згадані переклади ґрунтувалися на академічних засадах і тому друкувалися обмеженими накладками у спеціалізованих наукових виданнях; попри високий художній рівень, вони обмежували доступ до Корану пересічного українського читача.

У 2010 році у Сімферополі відбулася презентація повного перекладу смислів Корану українською мовою письменника Валерія Басирова (перевидання 2011 і 2013 рр.), виконане не з мови оригіналу й видане на кошт перекладача.

Потреба в перекладі Корану з арабського оригіналу і сьогодні продовжує бути актуальною. Залишається сумнівним, що її задовільнив суто комерційний проект Михайла Якубовича. У 2013 р. острозький мусульманин амбіційно представив нібито перше повне видання перекладу Корану українською мовою з претензією на те, що його здійснено з мови оригіналу (арабської). Текст видано у Саудівській Аравії; далі він перевидавався в Україні та Туреччині. На сьогодні світ побачили шість видань.

У передмові до п'ятого видання (Київ, 2017) муфті С. Ісмагілов зазначив, що «тепер переклад Корану з *арабської* (курсив мій – В.Р.) на українську мову став більш доступний для українських читачів».

Водночас досить поверхоно ознайомитися з перекладацьким експериментом М. Якубовича, аби переконатися в початковому рівні його володіння класичною арабською мовою. Такий недолік фахової освіти аматор активно компенсує звертанням до існуючих англомовних перекладів – як у перекладі Святого Письма мусульман, так стосовно інших арабських текстів.

За основу цього перекладу обрано добре відому колективну працю «THE QUR'ĀN. *English Meanings*». Revised and Edited by Sahih International. Abul-Qasim Publishing House, 1997; Al-Muntada al-Islami, 2004, etc.

На жаль, подібний підхід до популяризації видатних пам'яток арабської писемності на українських теренах став певною мірою «традицією». Аналогічно виглядає ситуація з перекладами «1001 ночі». Перший неповний переклад знаменитої збірки середньовічних казок так само було здійснено до першої світової війни у Львові з німецького перекладу того ж М. Геннінга; відтоді й донині переважали українські переклади й перекази окремих частин твору з російської мови. Винятки тут, як із Кораном, поодинокі.

Питання про переклад Корану повстало дуже давно як перед християнами, так і перед народами, які сповідують іслам. Для перших стимулом було передусім бажання ознайомитися з “ідейною зброєю” своїх опонентів. Другі – правовірні мусульмани-неараби – прагнули краще пізнати Слово Аллаха. Однак, навіть ті з них, хто добре володів арабською мовою, не могли читати й розуміти Коран без відповідних пояснень. Переклад українською мовою Святого писма мусульман тим більше має обов'язково супроводжуватися трунтовним науковим коментарем. У порядку важливості він повинен базуватися на трьох пріоритетних групах джерел: 1) автохтонна екзегеза; 2) класичні арабські словники; 3) інішомовні дослідження та переклади Корану.

Сахарова О. В.

(Київ)

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ПЕРЕЖИВАННЯ КАТАСТРОФИ ПЕРСОНАЖЕМ ДРАМАТУРГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ ХХІ СТОЛІТТЯ)

Персонажі твору драматургії інтерпретовані в сучасній лінгвоперсонології як змодельовані митцями мовні особистості, комунікативні та екзистенційні інтенції яких віддзеркалено у мовленні. Крім того, персонаж як дійова особа виступає своєрідним інваріантом мовної особистості, втіленням мовної поведінки, мовного буття людини в певних онтологічних ситуаціях.

У розмаїтті концепцій мовної особистості обираємо її визначення через такі маркери: *Я-психологічне*, *Я-соціальне*, *Я-філософське*, *Я-комунікативне*, *Я-культурне* [1]. В нашій інтерпретації важливими чинниками обираємо *Я-творче* [2], а також *Я-раціональне / Я-ірраціональне*.

Метою та змістом дослідження є аналіз змін конфігурації структурних компонентів особистості, опис мовних засобів, що є маркерами переживання катастрофи.

Матеріалом слугували п'єси В. Герасимчука «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея» та Н. Нежданой «Закрите небо».

Дослідження особистісних катастроф, спричинених соціальними руйнаціями, загибеллю, лихом, уможливило виявлення таких ознак: перевага емоційних станів відчаю, розгубленості, розчарування, гніву; актуалізація структурних компонентів мовної особистості *Я-психологічне* та *Я-ірраціональне*; поширення окличних та питальних речень, стилістичних фігур недомовлення та градації.

Я-психологічне спрямоване на глибинний опис стану на тлі соціальної катастрофи з виходом на філософські узагальнення (*Я-філософське*) у контексті «віддаленого» осмислення ситуації, що представлено у п'єсі В. Герасимчука «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея». Найпоширенішими мовними засобами моделювання тут виступають окличні та питальні речення, стилістичні фігури недомовлення.

Інший вияв психологічного маркеру особистості спостерігаємо в п'єсі Н. Нежданой «Закрите небо», де переживання катастрофи сфокусовано на описі психічних, психофізичних та психофізіологічних відчуттів, серед яких найяскравішим було виявлено слухові відчуття. Мовні особистості персонажів

вербалізують відчуття катастрофи через стилістичні прийоми градації, оцінну лексику, питальні та окличні конструкції. Поєднання *Я-психологічного* та *Я-філософського* здійснено через осмислення концептів «Час» та дихотомії концептів «Життя – Смерть».

Література

1. Романченко А. П. Елітарна мовна особистість у просторі наукового дискурсу: комунікативні аспекти: Одеса, 2019. 541 с.
2. Сахарова О. Персонажі сучасної української драматургії: лінгвістичні аспекти. Київ, 2019. 352с.

Джерела:

В. Герасимчук Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей. *Дніпро: читацький літературно-художній журнал*. 2002. №11-12. С. 117-134.

Н. Неждана Закрите небо. <http://kurbas.org.ua/.../aktualna-dramaturgiya-na.../10.pdf>

Скубачевская Л. А.
(Харьков)

КРОВАВЫЕ СНЫ ГЕРОЕВ А. И. КУПРИНА

Цель исследования – определить специфику и функции сновидений в произведениях Александра Ивановича Куприна, писателя, с одной стороны известного как бытописателя, житеведа и жителюбца, а с другой – как писателя-неореалиста, чуткого к изменениям в картине мира и новациям литературного процесса рубежа 19—20 веков.

Исследование показывает, что осмысление человеческого опыта и тревогу за его будущее писатель помещает в иррациональное пространство сна. При этом в рассказах Куприна разных лет вид спящих людей производит тяжелое впечатление, мотив сна связывается со смертью, застывшим, остановившимся, прекратившим свое течение временем, и вечным древним ужасом человека перед загадкой бытия («Поход», «На покое», «Ночная смена», «Болота» и др.).

В рассказе «Убийца» (1906) в фантастический кошмар, тягучий кровавый сон, превращается описанная со многими реалистическими подробностями картина убийства кошки, которая попала в волчий капкан и повредила ножку. Рассуждая обо всех убийцах, палачах, карателях, рассказчик говорит, как о людях, чьим мозгом овладел «кровавый грязный бред», «дьявол с мутными глазами и липкой кожей...». В знаменитом купринском рассказе «Гамбринус» о днях еврейского погрома подобным же образом сказано: «настало странное время, похожее на сон

человека в параличе». Мотивы убийства, насилия, палачества сплетаются у Куприна с мотивами сна, болезни, кошмара («Бред», 1907).

Сны, описанные в рассказах «Сны» (1905) и «Сад пречистой девы» (1915), тоже кровавые, и это уже не «частное» помутнение, нет «реалистических» предлогов для их возникновения, как в «Ночной смене», «Убийстве» или «Бреде», теперь перед читателем неотвратимая катастрофа вселенского масштаба. При этом финал более позднего «Сада пречистой девы» значительно пессимистичнее финала «Снов».

Следует отметить, что герои Куприна способны переживать экзистенциальный ужас не только во сне, но и наяву («Белые ночи», 1904). В то же время исследование показало устойчивую связь в прозе Куприна мотива насилия и сна. Как будто насилие, убийство, палачество, война настолько «темные», «необъяснимые явления» для героев Куприна, что недоступны рациональному познанию, и помещаются в зону иррационального, интуитивного, мистического проникновения – сна. В прозе Куприна способность человека к насилию остается страшной и непостижимой загадкой, тайной и кошмаром планетарного масштаба.

**Чередник Т. П.
(Чернігів)**

**КАТАСТРОФА ЯК СТАН ДУШІ
В КАЗКОВОМУ СВІТІ ТУВЕ ЯНССОН
(ЗА КАЗКОЮ «ЧЕПУРУЛЯ, КОТРА ВІРИЛА В КАТАСТРОФИ»)**

Останнім часом помітно активізувалась увага до творів, які набули статусу класики ХХ ст. І це, на нашу думку, логічно, оскільки зв'язок між сьогоднім і недавнім минулим, більш ніж очевидний. Творча реалізація митців минулого століття прямо чи опосередковано просякнута переживаннями, рефлексіями на події двох світових війн, ареною яких стала, перш за все, Європа. А народи таких країн, як Фінляндія і Польща, першими відчули на собі страшні наслідки краху існуючої реальності під час руйнації світового суспільно-політичного устрою.

Історії з життя чудернацьких мумі-тролів фінської шведськомовної письменниці Туве Янссон вже традиційно сприймаються як художньо-філософські рефлексії авторки на карколомні події ХХ ст., що мали катастрофічний вплив на перебіг світової історії [К. Богун, Є. Левко, Є. Перінець, О. Росстальна, М. Столяр, С. Троїцький, А. Йоханссон, В. Sundmark та ін.].

У назвах творів мумі-циклу (1938-1970-ті рр.) згадування про катастрофу як сюжетоутворюючу подію, відсутнє, проте майже у кожній повісті вдумливий читач знайде алюзії, побічні посилання на те, що корелюється з ознаками катастрофи чи несе у собі натяк на її можливість у недалекому майбутньому.

У лінгвістиці поняття «катастрофа» має власне семантичне поле, що складається з таких близьких за смыслом означень, як криза, крах, катаклізм, колапс, фіаско, потрясіння, руйнація, знищення, загибель [Т. Бондар, О. Склянчук]. Катастрофа як об'єкт художнього дослідження нечасто має місце у творах, адресованих дітям. Однак усі казки Т. Янссон є багатошаровими за смислами, символікою, ракурсами їх зчитування. Для мумі-тролів та їх світу небезпечним може бути майже все: повінь («Маленькі тролі і велика повінь» (1938-1945)), комета («Комета прилітає» (1946)), перетворювання як страх втратити себе («Капелюх Чарівника» (1949)), пора року («Небезпечне літо» (1954) чи «Зима-чарівниця» (1957)), місяць осені («Наприкінці листопада» (1970)) тощо.

Тове Янссон писала: «Мрії, монстри і всі жахливі символи підсвідомості стимулюють мене ... Цікаво, чи знаходяться дитяча кімната і камера жахів так далеко один від одного, як думають люди?» [2]. Пошук відповіді на це питання, на нашу думку, актуалізує увагу дослідників творчості фінської письменниці до світу, створеного нею, його мешканців та проблем, якими насичене їхнє повсякденне життя.

Майже у кожному творі письменниці уважний читач знайде «жахливі символи підсвідомості», про які згадувала письменниця, не дуже утаємничені натяки на те, що в душі багатьох героїв циклу зріє або живе передчуття страшної непереборної події. Твори малої форми не є виключенням з цього правила.

У 1962 році до збірки казкових новел «Невидиме дитятко та інші історії» письменниця включила казкову новелу «Чепуруля, котра вірила у катастрофи» [1]. Маємо зазначити, що в українському перекладі головну героїню твору звать Чепуруля. За поясненнями перекладачки Н. Іваничук, в такий спосіб зроблена адаптація тексту до українських реалій. В оригінальному ж тексті героїня зветься Філіфйонкою, і це не є ім'ям, оскільки філіфйонки в мумі-циклі можуть бути як жіночої, так і чоловічої статі, це казково-міфологічні істотки, що час від часу з'являються у мумі-долі. На нашу думку, логічно встати на бік письменниці і називати героїню так, як це подається в оригіналі. Додамо також, що новела пов'язана з мумі-циклом опосередковано, і це єдиний твір, у назві якого присутнє слово «катастрофа».

Завданням нашого дослідження було виявлення багатошаровості характеру вибудови образу катастрофи в новелі Т. Янссон, оскільки цей образ є стрижневим у внутрішніх переживаннях героїні твору і уособленням реального природного катаклізму поданого в варіантах (буревій, шторм, смерч), окрім того катастрофа виконує у творі сюжетобудівну функцію.

Аналіз композиції, образної системи твору, характеру структурації художнього часу в тексті дозволяє стверджувати, що основою твору є авторська інтерпретація різнорівневих за масштабом опозицій концептів ЛЮДИНА-РЕЧІ, ДІМ-БУДИНОК, Я-ІНШИЙ/ІНШІ, ЛЮДИНА-СТИХІЯ, ЛЮДИНА-СВІТ. У Філіфьонки є будинок, але нема дому, є багато цікавих побутово-мистецьких дрібничок, але нема затишку, є рідні (мати, дядько), але нема близьких, є потреба у спілкуванні, проте нема бажання прийняти іншу людину з її особливостями і навіть недоліками. Форма презентації роздумів героїні про крихкість, незахищеність буття антонімічно поєднує в єдине ціле прояви ескапізму та сповідальності, що підкреслює складність існування/співіснування, самовиховання/самореалізації людини в постмодерній реальності.

Філіфьонка живе у передчутті наближення катастрофи і не може побороти в собі шаленого хвилювання з цього приводу. Героїня вишукує утаємничені симптоми неминучого лиха, намагається позбавитися страху за допомогою не дуже бажаної зустрічі з сусідкою, але не може захистити себе від руйнівних переживань. Письменниця не прив'язує переживань героїні до чогось конкретно існуючого. Сама героїня шукає пояснення своїх почуттів в ознаках природного середовища тощо.

Конфлікт новели можемо онаочнити за допомогою декартової (тривекторної) системи координат, в якій вертикальний вектор фіксує опозицію концептів СВІТ-Я, де СВІТ є вищою точкою, а два горизонтальні вектори уособлюють опозицію концептів ДІМ (точка ліворуч) та ІНШІ (точка праворуч) з Я – точкою в центрі. Передчуття катастрофи в душі героїні породжене невирішеністю архіважливих питань: хто вона, яка вона, чого хоче, чого прагне, якими є її стосунки з рідними і близькими (і взагалі, чи є вони для неї такими?), яким вона уявляє світ і себе в ньому тощо.

Письменниця відтворює своєрідну кардіограму переживань героїні ДО початку буревія, шторму і смерчу, а це передчуття загибелі, серцебиття, паніка, загроза, розгубленість, безпомічність, безпорадність, безнадійність. Усі ці емоції активуються у свідомості героїні грою уяви. Однак коли стихія почне вирувати, то героїня помітить розбіжність реальності з картинкою, яка руйнує її душевний

спокій. Як не дивно, під час піку природного лиха до Філіфйонки прийде відчуття «цілковитої безпеки» і усвідомлення, що матеріальні втрати – це, скоріш, спосіб позбавитися тягара, а природа, навіть у своєму руйнівному небезпечному бутті, прекрасна. Катастрофа, а точніше, природне лихо, відкриває для героїні нові можливості, а саме, здатність бачити справжнє, прийняти світ, в якому живеш, і полюбити його. Це особисте відкриття відгукнеться у душі Філіфйонки неочікуваним внутрішнім вигуком: «О, це моя чудова, розкішна катастрофа!».

На нашу думку, новела про Філіфйонку є текстом із відкритим фіналом. Через втрати героїня звільнилась від «дрібничок» минулого (будинку і всього того, що було в ньому), але внутрішній перехід від замкненості до відкритості та відвертості незавершений, підтвердженням тому слугує діалог з Гафсою (Карапулею – в українському перекладі) після катастрофи, а саме згадування про оцет, це такий собі утаємничений спосіб відмовитися від небажаного спілкування. Поєднуючи зовнішні і внутрішні процеси, спостерігаючи за явищами макро- і мікросвітів, Т. Янссон підводить читачів до важливих думок про те, що:

- світ є відкритою системою, а процеси в ньому, за замовчуванням, мають усі ознаки амбівалентності. Людина, щоб не втратити себе, має відповісти на запитання, хто вона, з ким вона, чого прагне, чого чекає від світу і життя;
- людина має усвідомити можливість неочікуваних змін, що відбуваються чи можуть відбутися, а також бути готовою взяти на себе відповідальність за їх наслідки та своє життя;
- людина має навчитися комунікувати з собою і світом;
- навіть під час катастроф люди мають право бути щасливими.

Разом с тим у дослідженні новели є ще один важливий і перспективний аспект аналізу, а саме виявлення специфіки і характеру поєднання у творі тексту та ілюстрацій, зроблених Т. Янссон. Ілюстрації для новели виконані в іншій стилістиці, ніж у попередніх творах мумі-циклу. Образ катастрофи, поданий у графічному варіанті, реалізується через фіксацію виразу обличчя героїні, її пози, положення тіла в просторі, а в тексті все це представлено через фіксацію внутрішніх реакцій персонажа і монологічні вкраплення. У такий спосіб письменниця створила умови для розширення простору можливих подальших спостережень і поглиблення інтерпретацій новели.

Література

1. Янссон Т. Чепуруля, котра вірила в катастрофи // Янссон Т. Країна Мумі-тролів. Книга 3. – Львів: Вид-во Старого Лева, 2014. С.31-46.
2. Allardice Lisa 'It is a religion': how the world went mad for Moomins
['It is a religion': how the world went mad for Moomins | Books | The Guardian](#)

Шестакова Э. Г.
(Донецк)

**ЦИНИЗМ ЦИНИЧНОЙ ЛЮБВИ,
ИЛИ МОЖНО ЛИ ВЕРИТЬ НА СЛОВО ГЕРОЯМ
РОМАНА АНАТОЛИЯ МАРИЕНГОФА «ЦИНИКИ»**

1. Катаклизм 1917 г. и последовавшие за ним трагические события для Российской империи и большей части европейского мира давно осмыслены гуманитариями с различных идеологических, методологических позиций и в системах ориентиров, координат разных научных традиций и школ. Однако даже спустя тридцать лет после распада СССР и биполярного мира остаются, а то и предсказуемо обнаруживаются новые проблемные поля, обусловленные катастрофическими последствиями «реального коммунизма» (Ж.-Л. Нанси), которые необходимо прояснить, переосмыслить. Это актуально и для литературоведения, ориентированного на анализ «возвращенной литературы», ее исследования в контекстах русского и мирового словесно-культурных процессов в их единстве, пересечении, взаимодействии, расхождении, сохранении национально-ментальной самобытности, защите уникальности.

2. Роман Мариенгофа «Циники» (1928) – это интересный и во многом уникальный пример художественного произведения, которое одновременно образец и *как бы* типичной судьбы «возвращенной литературы», и алогичности: оно и его автор еще на излете 20-х гг. пережили бурное и однозначное неприятие антагонистическими идейно-политическими лагерями. Такая историческая и литературно-критическая участь романа представляется вполне логичной, объясняется характерами и главных героев, персонажей, и общей установкой автора на видение, изображение мира сквозь призму нарочитого цинизма.

3. Мариенгоф, пожалуй, впервые в русской литературе с тщательной последовательностью представляет любовные, в том числе эротические, отношения любящих героев с позиции откровенного цинизма как основы и принципов миропонимания, поведения интеллигентных людей. Такая перспектива видения, ощущения мира не характерны для героев русского литературного процесса, противостоят ему, по крайней мере в первичном приближении, по всем – аксиологической, экзистенциальной, феноменологической, идейной – парадигмам. Ценности, поступки героев манифестируют *как бы* разрыв с традициями и духовными, морально-нравственными убеждениями, желаниями, выборами, свойственными и людям русской культуры, и главным героям её литературы.

Однако внимательный анализ «Циников» на пересечении двух контекстов – европейского и русского – словесно-культурных процессов, которые неоднократно знали и отображали возможностями художественного, эстетического политические, социально-повседневные, личностные катастрофы, позволяет усомниться в правомерности принятия на слово идей, утверждаемых героями романа. Эти аспекты упускаются исследователями, которые сосредоточились на преднамеренной игре Мариенгофа с читателем. Хотя такое следование за эмоциональной стороной романа предопределено необходимостью проанализировать поэтические приёмы, технику, возможности, новаторство имажинизма в прозе.

4. Вера героям и автору романа на слово иногда подталкивает исследователей к неоправданно однозначным выводам, упрощению его психологизма, концепции социальности, личности, любви, заставляющими задаться вопросами. Насколько правомерна позиция, подводящая к идее неизбежного господства «большой дороги истории» (Бердяев), бинарных политических оппозиций, стремления признать поражение мировосприятия главных героев и правоту победившего социального порядка? Действительно ли «Циники» о становлении нового, надолго победившего социально-политического строя и гибели человека старой формации, который сам сделал себя чужим, посторонним своей стране, и подлинно трагической любви – одного из лейтмотивов русского общественно-литературного процесса?

5. Цинизм любви главных героев – лабиринт памяти исторических эпох, культурных форм, норм общественной жизни, проявившийся в условии нагнетания социально-бытовых катаклизмов и личностных катастроф. Герои, четко и откровенно декларируя желание выжить, комфортно устроиться, оказались одновременно иными по отношению и к традициям, повседневности русской культуры, и к новому строю, с которым их не связывает общее мировоззрение, а только пребывание в одной стране. Они вынуждены быть циниками, чтобы и защитить себя, любимого, и реализовать желания, начиная от бытовых нужд – заканчивая потребностью места в обществе, и понять себя, и (не)смочь принять то, что неизбежно откроется в процессе понимания.

6. Циничные любовь и взаимоотношения героев – проявление памяти либертинажа эпохи Просвещения, для которых важно соединение, балансирование на грани разума и неразумия, превалирование нюанса над рационально и морально существенными поступками (М. Фуко). В мире либертинажа, по М. Фуко, происходит одновременно рождение и развитие «некой особой чувствительности» со «смещением границ морали», «понижающих порог общественного возмущения».

7. Парадоксальность и память либертинажа в условиях «реального коммунизма» (Ж.-Л. Нанси), в отличие от эпохи Просвещения, сталкивается с новым измерением катастрофичности. Для либертинов Просвещения существенна оппозиция природа/культура, взаимосвязь общества и морали. Споры фокусировались на теме естественного человека – основы совести человека-гражданина и справедливого общества. В «Циниках» эта оппозиция трансформируется в лабиринт, в который герои попали не только в личных отношениях. Мариенгоф фокусирует взгляд на том, что в результате социальных катаклизмов вынужденная жесткая и жестокая чистка от напластований культуры коснулась и личностей, и масс. Войны, революции, разруха, погодные условия и алогичная политика новой власти во всех сферах спровоцировали то, что было еще неизвестно Просвещению и что заставит в конце XX в. серьезно опасаться за судьбы социального и индивида в новых политических, общественно-культурных условиях. Герои «Циников» в первой трети XX в. это осознали и приняли как то, с чем не нужно мириться, а чему необходимо активно противостоять, бороться даже цинизмом циничной любви. Не случайно героиня, поддавшаяся давлению, искушению чудовищной социальности и решившаяся окончить жизнь самоубийством, произносит в последние минуты, обращаясь к мужу: «...знаете, после выстрела мне даже пришло в голову, что из-за одних уже пьяных вишен стоит, пожалуй, жить на свете...».

Шеховцова Т. А.
(Харьков)

MEMENTO MORE, ИЛИ МОРСКОЙ АПОКАЛИПСИС АНАТОЛИЯ ГАВРИЛОВА

В творчестве А. Гаврилова, при безусловной способности к эволюции, прослеживаются определенные константы. Одной из таких констант является морская мотивика и образность. Морской вектор проходит через всю прозу писателя.

В раннем творчестве Гаврилова море появляется как неременная и важная составляющая картины мира. Мир полон маринистских ассоциаций, при этом морской код может применяться к любому материалу. В характеристиках морской стихии сочетаются контрастность, изменчивость, амбивалентность и катастрофичность. Смысловым ядром морского комплекса становится мотив смерти, гибели, грядущего бедствия,

Квинтэссенцией морской темы можно считать повесть «Вопль впередсмотрящего», в которой реализуется древняя метафора «жизнь – корабль». Катастрофа, постигшая этот корабль, в равной степени может означать и крах частной судьбы, и всеобщий Апокалипсис. За пунктирно обозначенной историей двух подростков, которые хотят стать моряками и мечтают о кругосветном путешествии на яхте, проступает модель взаимоотношений человека и мира, осмысленная в экзистенциальном ключе.

Центральными мотивами повести являются мотивы отчуждения и одиночества, заброшенности и потерянности, любви и тоски по общению, свободы, страха и безумия, смерти и вечности, моря, стихии, полета, творчества.

Одиночество и нарушение коммуникаций – вот главная беда и боль гавриловского повествователя. Однако героя не оставляет ощущение некоего избранничества, особой, хотя пока неузнанной миссии. Эта миссия в конце концов сольется с тайной мечтой – быть впередсмотрящим, тем, кто предотвращает беду. При этом судьба впередсмотрящего ассоциируется с участью пророка, вопиющего в пустыне.

Смерть и страх воплощаются в двух образах: судне, несущемся навстречу, и черной волосатой туманности, которую герой видит в телескоп своего приятеля. И судно, и туманность предстают в разных ипостасях, сохраняя сближающее их инвариантное ядро – признак (чернота) и функцию (смерть, гибель).

В финале вопль впередсмотрящего в очередной раз не услышан и не предотвращает кораблекрушения. Вахта впередсмотрящего оказывается бессмысленной. Финал можно интерпретировать как крушение мечты (а вместе с ней и жизни), как запоздалое освобождение от иллюзий. Управление судном отождествляется с творчеством, кораблекрушение же ассоциируется с творческим крахом, что для пишущего героя особенно значимо.

Мировая катастрофа, которую пытался предотвратить впередсмотрящий, оборачивается частным Апокалипсисом отдельно взятой судьбы. Прозрачность границ между воображаемым и реальным, жизнью и литературой приводит к тому, что сотворенный воображением героя фантом едва не губит своего создателя. Смерть приходит в облике воплощенной мечты. Таким образом, повесть Гаврилова не только о несбывшейся мечте, о трагедии непонимания, об одиночестве осмеянного пророка, о катастрофичности мира, но и о призраках нашей фантазии, об участи человека, заблудившегося в собственных грезах.

Зачитываясь историями о морских катастрофах, повествователь обращает внимание на недостойное поведение капитанов погибших кораблей, первыми

покинувши свої суда. Быть может, поэтому мальчик не хочет быть капитаном, его миссия – вахта впередсмотрящего, единственного, кто может предотвратить беду. Впрочем, надежда на спасение утопична, поскольку обреченность и катастрофичность у Гаврилова являются онтологическими характеристиками бытия, да и впередсмотрящий не всегда безупречен.

Заключительная сцена повести иронична: впередсмотрящий также покидает судно, возвращаясь от иллюзии к реальности. Однако тем самым намечается некая, пусть призрачная, возможность выхода, а в символике моря сопологаются мечта и реальность, жизнь и смерть, свобода и необходимость, вызов и обреченность, катастрофа и спасение.

**Шуберт Г. М.
(Київ)**

СЮЖЕТОУТВОРЮЮЧІ ОБРАЗИ ВОДИ ТА ЗБРОЇ В РОМАНІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ!»

Творчість та особистість Е. Гемінгвея продовжує привертати увагу великої кількості прихильників як серед науковців, так і серед читачів. Множинність сучасних наукових розвідок американських та українських дослідників свідчить про необхідність глибокого осмислення та переосмислення творчого доробку письменника. За кілька останніх десятиліть освоєння творчості прозаїка були сформовані та застосовані нові підходи до осмислення наративних стратегій, гендерного питання, тілесної образності, автобіографічності, в контексті сучасної психології, та інших аспектів творчості Е. Гемінгвея.

Зазначимо, увага представників кіномистецтва сприяє зростанню популярності творчого доробку письменника. Десятки екранізованих творів, деякі неодноразово розроблялися видатними режисерами («Прощавай, зброє!», «Ріг бика», «Білі слони», «Кішка під дощем», «Старий та море», «Острови в Океанії», «Едемський сад» тощо), навіть у 2022 році завершується робота над екранізацією роману автора - «За рікою у затінку дерев», режисер – Паула Ортіс.

Роман «Прощавай, зброє!» надбав славу безпрецедентного з огляду на кількість наукових візій, а також майже сторічний досвід його осмислення. Однак, як класичні дослідження, так і сучасні наукові роботи, присвячені осмисленню поетики роману, лише частково охоплюють акваобрази та образ зброї, що актуалізує мету даної розвідки.

Такі відомі науковці як Л. Вагнер-Мартін, Г. Блум, Дж. Мередіт, В. Келлі, Е. Вілсон, Р. Пен Ворен, К. Бейкер, Е. Ровіт, Ф. Янг, В. Затонський, Т. Денисова, Ю. Лідський, Б. Грибанов, І. Кашкін та інші, якщо і досліджують названі образи, то найчастіше відзначають, що, наприклад, образи дощу та води у романі символізують відродження персонажів, початок нового життя, образ зброї згадується побіжно. Дозволимо не погодитися з такою думкою, а запропонувати скоріше протилежну інтерпретацію водної образності, враховуючи міфопоетичний контекст, як ключову стратегію літератури модернізму та актуальний вектор художніх пошуків Е. Гемінгвея.

Досліджуваний роман надмірно насичений акваобразами: річки, озеро, фонтани, криниця, дощ, сльози, переважна вологість, сніг, що тане та ін. численні в художньому світі тексту. Символіка перерахованих образів традиційно кореспондує з семантикою життєдайності, вітального початку, джерела життєвої сили, плодючості, відродження, воскресіння та, навіть, безсмертя. Однак, враховуючи катастрофічний художній світ роману Е. Гемінгвея за часів Першої світової війни, рух води, її кількість, контакти персонажів з водою, традиційна семантика акваобразів здобуває деструктивного значення на імпліцитному рівні поезики роману. Таким чином, актуалізовано есхатологічний міф, який корелює із сюжетом про потоп. На думку В. Топорова, американська версія потопу здебільшого нагадує біблійну.

У романі Е. Гемінгвея сюжет про потоп структурують саме акваобрази, які стають центральними топосами роману та мають сюжетне значення, за М. Бахтіним. Образи водойм та дощу, наприклад, виконують сюжетостворюючу функцію і визначають ключові події життя Кетрін Барклі. Рясне проливання води та крові у тексті корелює з ключовими ритуалами та міфами південно-американських індіанців.

Образ зброї в романі «Прощай, зброє!» символізується. Домінантний персонаж роману – Фредерік Генрі переважно беззбройний в умовах війни, що різноманітно представлено автором як константна випадковість та парадокс. Автоматична зброя як атрибут героя-воїна осмислена автором як беззмістовна, неефективна, натомість статус, впевненість та захист героїв гарантовано через почуття кохання, що їх пов'язує. Тож автор імпліцитно пропонує альтернативну зброю – любов, довіру, милосердя, родину – відомі людству цінності та дієві в умовах катастрофи. Тож, беззбройність та беззахисність Фредеріка Генрі внаслідок загибелі Кетрін та дитини свідчить про неможливість щастя за умов катастрофи світового масштабу.

Амбівалентні акваобрази, образи експліцитної та імпліцитної зброї в романі «Прощай, зброє!» визначають розгортання сюжетної дії, а у своєму розмаїтті, чисельності, концентрації конструюють авторський есхатологічний міф про потоп, що виразно фіксує катастрофічність як визначальну рису художнього мислення Е. Гемінгвея.

Юдін О. А.
(Київ)

ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ ПРО ІСТОРІЮ СЛОВА «КАТАСТРОФА» ТА ПРО ІСТОРІЮ І КАТАСТРОФУ

Історія слова «катастрофа» сама по собі являє цікавий сюжет з філософськими імплікаціями.

1. У давньогрецькій мові слово *katastrōphē* має такі основні значення: 1) переверот; 2) кінець, закінчення, розв'язка; 3) смерть; 4) знищення; 5) підкорення. Перший текст, в якому зустрічається це слово – трагедія Есхіла «Благальниці». Аргоський цар Пеласг, міркуючи про можливість виходу із складної ситуації, констатує: «Без втрати немає виходу (*katastrōphē*)» (рядок 442). Цікаво, що історія цього слова починається із вживання його в позитивному значенні «благополучного завершення». Пізніше також радше у позитивному значенні його вживає Софокл у трагедії «Едіп у Колоні», де Едіп благає богів послати йому «якесь завершення» (*katastrōphē tina*) його поневірянь (103). Також слово зустрічається і в третього видатного трагіка Афінів Евріпіда («Благальниці»). Варто зазначити, що другий за хронологією автор і текст, в якому зустрічається *katastrōphē* – Геродот і його «Історія» (виключено у значенні «підкорення» інших народів). Цей факт цікавий тим, що саме в історичному дискурсі це слово набуло термінологічного значення кінцівки, розв'язки, в якому воно перейшло в європейські мови. Зокрема у цьому значенні його найбільш активно вживає історик II ст. до н.е. Полібій у своїй «Загальній історії», маючи на увазі технічну кінцівку твору (або його частини) чи розв'язку п'єси.

2. Отже слово *katastrōphē* пройшло шлях від позначення кінця подій до технічного значення розв'язки сюжету трагедії чи, загальніше, швидкого повороту у розвитку подій (сюжету), в якому воно і перейшло у європейські мови. Так, у словниках кінця XVIII – початку XIX ст., зокрема у словнику Brockhaus видання 1809 року «катастрофа» насамперед визначається таким чином: «поворот, зміна, що переважно використовується у п'єсах, коли сюжет п'єси після багатьох

попередніх ускладнень і лих набуває неочікуваного бажаного повороту на превеликий подив глядачів» [1]. Імовірна, подальша його еволюція пов'язана саме з його асоціацією з трагедією. У виданні того ж словника 1838 року на перший план виходить нетехнічне значення, стосовне дійсного життя: «Катастрофа первинно означає поворот і переважно вживається щодо будь-якого швидкого рішучого повороту долі людини на краще чи гірше...» А вже у другу чергу про технічне значення слова як терміну, пов'язаного з поезією [2]. Цікаво, що таке чергування значень спостерігається у словниках упродовж XIX століття. Наприклад, словник Herders згадує лише термінологічне значення слово в епосі чи драмі [3], натомість словник Pieter's Universal-Lexikon повторює структуру статті Brockhaus видання 1838 року [4]. І лише на початку XX століття у виданні словника Brockhaus у статті про після звичного посилання на термінологічне значення з'являється значення, в якому слово «катастрофа» переважно вживається в наш час: «поворот; у драмі вирішальна подія, що приводить до розв'язки ускладненого положення (зав'язки); взагалі будь-який вирішальний, особливо нещасливий поворот (подій); також природне лихо» [5]. Така вибірка не вичерпує історії слова у XIX столітті, але певною мірою свідчить про еволюцію його значень. Можна констатувати, що до початку XX століття слово геть втрачає позитивні конотації, і в його значенні перемагають *трагічні* задатки.

3. Не менш, а в певному відношенні навіть і більш показовий матеріал для вивчення цієї еволюції дає художні література XIX століття. Якщо взяти, наприклад, французьку літературу, то попередній статистичний огляд творів її класиків французької літератури показує, що у переважній більшості випадків слово «катастрофа» вживається у значенні несподіваного повороту насамперед в житті індивіда. При цьому Віктор Гюго, Оноре де Бальзак, Стендаль, Гюстав Флобер, Гі де Мопассан, Альфонс Доде, Анатоль Франс та інші письменники вдаються до цього слова (йдеться про крупні твори) приблизно з більш-менш однаковою частотою. (Винятком тут є роман Гюго «Трудівники моря», де, природно, морська тематика більше пов'язана з імовірністю нещасних випадків.) Письменник, який найчастіше потребує слова «катастрофа» і значно переважає тут всіх своїх старших і молодших сучасників, - Еміль Золя. Особливо виділяються два його романи: «Жерміналь», що природно, оскільки це один із перших романів про власне катастрофу у царині техносфери (і відповідно у значенні близькому до сучасного поняття техногенної катастрофи); «Гроші», де переважно йдеться про фінансові катастрофи як приватного, так і суспільного масштабу. У зв'язку з цим цікаво відзначити, що, з одного боку, Еміля Золя,

мабуть, можна справедливо схарактеризувати як найбільшого прихильника прогресу і віри у прогрес. З іншого ж боку, письменник, що найбільше вірить у прогрес науки і техніки як засіб вирішення суспільних проблем, вивищується за масштабами, так би мовити, «лінгвістичного катастрофізму» у своїй творчості.

4. Цей факт дивовижно збігається з думкою, висловленою німецьким філософом Вальтером Беньяміном у своєму останньому незавершеному, фрагментарному тексті «Про поняття історії», над яким він працював саме перед своєю трагічною смертю (і певною мірою ситуація, що спричинила його самогубство, ситуація підкорення Франції нацистською Німеччиною стала поштовхом до написання цього тексту). В одному з фрагментів (IX) Беньямін, посилаючись на картину Пауля Клее «Angelus Novus», що так має виглядати янгол історії, який дивиться на неї як на нагромадження уламків, руїн, і історія – це буря, що тягне його в майбутнє, не дозволяючи спинитись і виконати свою милосердну функцію. «Ця буря і є те, що ми називаємо прогресом» [6].

У західній літературі XIX і XX століть, починаючи з Гюстава Флобера, можна вказати багато письменників, які негативно чи принаймні з недовірою ставилися до історії як *прогресивного* розвитку людства. Але, мабуть, найвиразніший і найзагальніший символ «історіофобії» знаходимо у творчості Франца Кафки, зокрема у притчі «Залізничні пасажири», де залізнична катастрофа постає образом людської історії. Коло замкнулося. У думці Беньяміна і творчості Кафки історія осмислюється як катастрофа історії, і принаймні ці двоє мислителів мають чимало видатних однодумців у цьому питанні. А історію слова «катастрофа» можна підсумувати так, що вона починається з трагедії і закінчується трагедією, тільки цією трагедією вже є не літературний жанр, а людська історія в цілому.

Література

1. Brockhaus Conversations-Lexikon Bd. 7. Amsterdam 1809. S. 516.
2. Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, Band 2. Leipzig 1838. S. 580.
3. Herders Conversations-Lexikon. Freiburg im Breisgau 1855, Band 3, S. 564
4. Pierer's Universal-Lexikon, Band 9. Altenburg 1860, S. 372.
5. Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, fünfte Auflage, Band 1. Leipzig 1911., S. 948.
6. Benjamin W. Über den Begriff der Geschichte. – URL:
<https://www.textlog.de/benjamin/abhandlungen/ueber-den-begriff-der-geschichte>

ЗМІСТ

<i>Алешка Т. В. (Минск)</i> «БОЛЬ ЗАШЫВАЕ МНЕ РОТ НАЖЫВУЮ»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАРРАТИВЫ КАТАСТРОФЫ В БЕЛАРУСКОЙ ПОЭЗИИ 2020-х гг.	3
<i>Андрейчикова О. А. (Одеса)</i> РУБІЖ ТА КАТАСТРОФА В СУЧАСНИХ АНТИУТОПІЯХ (К. ПІГУРО, Я. МЕЛЬНИК)	4
<i>Астахова А. А. (Київ)</i> ЕСХАТОЛОГІЧНА КАТАСТРОФА В МІФАХ ТА ЕПОСАХ НАРОДІВ СВІТУ...	6
<i>Борбунюк В. О. (Харків)</i> «МАНЖЕ УБИЛ ЖАВОРОНКА»: ДРАМА НА ПОЛЮВАННІ У НОВЕЛІ М. ЙОГАНСЕНА «СИТТУТУНГА»	10
<i>Вишницька Ю. В. (Київ)</i> ОБРАЗ ТОКСИЧНОЇ РАШИ У ВІРШАХ ОЛЬГИ СЛОНЬОВСЬКОЇ	11
<i>Гончарова Ж. М. (Харків)</i> МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МОТИВІВ У ВІРШАХ БОРИСА ЧИЧИБАБІНА «КОНЧУСЬ, ОСТАНУСЬ ЖИВ ЛИ...» І «СНИМИ С МЕНЯ УСТАЛОСТЬ, МАТЕРЬ СМЕРТЬ»	14
<i>Гулевич Е. В. (Гродно)</i> ТРАВМА КАК ПРИВЫКАНИЕ К НОВОЙ КАТАСТРОФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ «БРИСБЕН» Е. ВОДОЛАЗКИНА	16
<i>Довгань О. В. (Київ)</i> ЗАСТОСУВАННЯ ТЕОРІЇ НЕЧІТКИХ МНОЖИН В ПРОЦЕСІ АНАЛІЗУ СЕМАНТИКИ ТЕКСТУ В КОНТЕКСТІ ОПЕРУВАННЯ З НЕВИЗНАЧЕНОСТЯМИ	17
<i>Иванова Л. П. (Киев)</i> ТОПОНИМЫ – СИМВОЛЫ КАТАСТРОФЫ	19
<i>Кондакова Д. Ю. (Київ)</i> СЮЖЕТИ КАТАСТРОФИ В МИСТЕЦТВІ РОМАНТИЗМУ: ЖИВОПИС І ЛІТЕРАТУРА	20
<i>Костюк О. М. (Київ)</i> ХУДОЖНІ ПРОЄКЦІЇ ТРАГІЧНОГО ДОСВІДУ ГОЛОКОСТУ У РОМАНІ КАРЛИ ФРІДМАН «ДВІ ВАЛІЗИ СПОГАДІВ».....	21
<i>Куцос О. І. (Одеса)</i> МОДЕЛЬ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В МОВНІЙ СВІДОМОСТІ: НА МАТЕРІАЛІ АСОЦІАТИВНИХ СЛОВНИКІВ	24

Мартинець А. М. (Івано-Франківськ) ПСИХОЛОГІЗМ СУЧАСНОЇ МЕРЕЖИВОЇ ПОЕЗІЇ ПРО ВІЙНУ	26
Mikkonen, Kai (Helsinki) CATASTROPHE INANTIGONE (IN JEAN ANOUILH'S ADAPTATION)	29
Никитская Е. И. (Київ) ОБРАЗЫ И МОТИВЫ ШУМЕРО-АККАДСКОЙ МИФОЛОГИИ В «ПОЭМЕ НАЧАЛА» Н. ГУМИЛЕВА	30
Односум Н. В. (Київ) МЕХАНИЗИРОВАННЫЙ КОСМОС И КАТАСТРОФА В РОМАНЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»	32
Пахарєва Т. А. (Київ) ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ КАТАСТРОФИ У ФІЛЬМІ А. ГАНСА «Я ЗВИНУВАЧУЮ!»	34
Рибалкін В. С. (Київ) УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ КОРАНУ	36
Сахарова О. В. (Київ) ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ПЕРЕЖИВАННЯ КАТАСТРОФИ ПЕРСОНАЖЕМ ДРАМАТУРГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ ХХІ СТОЛІТТЯ)	39
Скубачевская Л. А. (Харьков) КРОВАВЫЕ СНЫ ГЕРОЕВ А. И. КУПРИНА	40
Чередник Т. П. (Чернігів) КАТАСТРОФА ЯК СТАН ДУШІ В КАЗКОВОМУ СВІТІ ТУВЕ ЯНССОН (ЗА КАЗКОЮ «ЧЕПУРУЛЯ, КОТРА ВІРИЛА В КАТАСТРОФИ»)	41
Шестакова Э. Г. (Донецьк) ЦИНИЗМ ЦИНИЧНОЇ ЛЮБВИ, ИЛИ МОЖНО ЛИ ВЕРИТЬ НА СЛОВО ГЕРОЯМ РОМАНА АНАТОЛИЯ МАРИЕНГОФА «ЦИНИКИ»	45
Шеховцова Т. А. (Харьков) МЕМОТО МОРЕ, ИЛИ МОРСКОЙ АПОКАЛИПСИС АНАТОЛИЯ ГАВРИЛОВА	47
Шуберт Г. М. (Київ) СЮЖЕТОУТВОРЮЮЧІ ОБРАЗИ ВОДИ ТА ЗБРОЇ В РОМАНІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ!»	49
Юдін О. А. (Київ) ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ ПРО ІСТОРІЮ СЛОВА «КАТАСТРОФА» ТА ПРО ІСТОРІЮ І КАТАСТРОФУ.....	51

Наукове видання

**IV Міжнародна наукова конференція
«Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми,
стратегії, дослідження»
(Київ, 15-16 вересня 2022 р.).**

Тези доповідей



Підписано до друку 12.12.2022 р. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Гарнітура Times.

Умов.друк.арк. 3,371. Облік.видав.арк. 3,067

Зам. № 089

Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.
(044) 239-30-26.

