



Національний університет
«Острозька академія»

**СТУДЕНТСЬКІ
НАУКОВІ ЗАПИСКИ
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
«ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ»**

Серія «Соціогуманітарні науки»

Випуск 3

Видавництво Національного університету «Острозька академія»
Острозь, 2024

УДК 001.891 (082)

ББК 6/8

С 88

*Рекомендувала рада Навчально-наукового інституту
соціально-гуманітарного менеджменту
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 12 від 22 травня 2024 року)*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Карповець М.В., кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та культурного менеджменту, директор Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту (відп. редактор);

Столяр З.В., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри педагогіки та методики початкового навчання (заст. відп. редактора);

Вісич О.А., доктор філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури;

Кочерга С.О., доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури;

Петрушкевич М.С., доктор філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії та культурного менеджменту;

Янковська Ж.О., доктор філософських наук, професор кафедри філософії та культурного менеджменту.

С 88

Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Соціогуманітарні науки» / [укл. З.В.Столяр]. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2024. Вип. 3 (15). 116 с.

До збірника ввійшли статті здобувачів вищої освіти Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту, присвячені проблемам української лінгвістики та літературознавства, гендерних досліджень, культурології. Для науковців, викладачів, здобувачів вищої освіти й усіх тих, хто цікавиться соціогуманітарними науками. Редакційна колегія не відповідає за достовірність наведених даних та покликань.

УДК 001.891 (082)

ББК 6/8

© Видавництво Національного університету
«Острозька академія», 2024

© Автори статей, 2024

РОЗДІЛ 1
ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Бугера Катерина Богданівна

СЕМАНТИКА САНАТОРІЙНОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-30-Х РР. ХХ СТ.

Стаття присвячена аналізу знакових та малодосліджених текстів 20-30 рр. ХХ ст., зокрема прози Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Миколи Чернявського тощо. Центральним аспектом дослідження є образ санаторію як закладу, що набув популярності на початку ХХ ст. Розмаїття функцій санаторію сприяло створенню його полісемантичного образу в художніх текстах. У статті запропоновано інтерпретацію цього топосу у світлі концепції лімінальності, що дало змогу продемонструвати, як українські письменники переосмислили транзитний простір та його трансформативний вплив на особистість. Санаторій постає як омріяна територія відпочинку, водночас як метафора смерті, системи, простір хвороби тощо. Дослідження є підґрунтям для подальшого вивчення категорії лімінальності в українській прозі ХХ ст.

Ключові слова: лімінальність, простір художнього тексту, гетеротопія, топос, «розстріляне відродження».

Kateryna Buhera

SEMANTICS OF SANATORIUM SPACE

IN UKRAINIAN PROSE OF THE 20-30S. XX CENTURY

The article is devoted to the analysis of iconic and little-studied texts of the 20-30s of the 20th century, in particular the prose of Mykola Khvylovy, Valerian Pidmohylny, Mykola Cherniavsky, etc. The central aspect of the study is the image of the sanatorium as an institution that gained popularity in the early 20th century. The variety of functions of the sanatorium contributed to the creation of its polysemantic image in literary texts. The article proposes an interpretation of the topos in the light of the concept of liminality, which makes it possible to demonstrate how Ukrainian writers rethought the transit space and its transformative impact on the individual. The sanatorium appears as a dreamed territory of the resort and at the same time as a metaphor for death, the system, the space of illness, etc. The research is the basis for further study of the category of liminality in twentieth-century Ukrainian prose.

Keywords: liminality, space of the literary text, heterotopia, topos, «shot revival».

Постановка проблеми. Категорії абсурдного, сюрреалістичного, нетривкого здавна ставали об'єктом зацікавлення дослідників. Особливий науковий інтерес у цьому контексті становить категорія лімінальності. Це зумовило появу численних філософських, культурологічних, антропологічних та літературознавчих праць, у яких осмислено процеси переходу суспільства чи окремого індивіда від однієї статичної структури до іншої. Визначальним аспектом у цьому плані стає простір, що набуває ознак лімінальності, трансформується та змушує видозмінюватись суб'єктів, які в ньому перебувають. У контекстив вивчення просторової специфіки прози 20-30-х рр. XX ст. вартим уваги є простір санаторію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному літературознавстві спостерігаємо закономірне посилення інтересу до творчої спадщини письменників 20-30-х рр. XX ст. У науковому дискурсі наявна велика кількість новітніх інтерпретацій художніх текстів М.Хвильового, В. Підмогильного, Є. Плужника, В. Винниченка та інших талановитих митців цього часу. Але образ санаторію в літературі цього періоду є практично не дослідженим. Виняток становлять роботи Ю. Барабаша та Ю. Безхутрого, у яких автори аналізують художній простір «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового, та окремі статті Л. Щітки, присвячені образу божевільні в українській літературі XX ст.

Мета статті – дослідити образ санаторію у прозових текстах 20-30-х рр., типологізувати його семетику та художню функцію у текстах.

Виклад основного матеріалу. А. ван. Геннеп у своїй праці «Rites de Passage», характеризуючи обряди переходу, які супроводжують людину під час зміни місця проживання, стану чи соціального статусу (наприклад, обряди, пов'язані з укладанням шлюбу, народженням дитини, ініціацією тощо), виокремив три основні фази будь-якого перехідного процесу: 1) прелімінальна фаза (сепарація, відчуження, відділення); 2) лімінальна фаза (власне перехід); 3) постлімінальна фаза (інкорпорація, об'єднання, приєднання) [9, с. 11].

В. Тернер, продовжуючи дослідження А. ван Геннепа, увів поняття «лімінальних персон» («порогових людей»). Їхні характеристики, на думку дослідника, завжди амбівалентні, адже людина, перебуваючи у власне лімінальній стадії переходу, уже втратила зв'язок зі своїм попереднім станом (статусом, місцем проживання), але ще не набула ознак нового: «Лімінальні істоти ні тут, ні там; вони перебувають між призначеними та впорядкованими законами позиціями, звичаєм, конвенцією та церемоніалом... їхні неоднозначні та невизначені атрибути виражаються великою різноманітністю символів у багатьох суспільствах, які ритуалізують соціальні та культурні переходи. Так, лімінальність часто порівнюють зі смертю, з перебуванням в утробі матері, невидимістю, темрявою...» [10, с. 95].

У літературознавстві увагу дослідників привертає естетика лімінального, яку трактують як сукупність поетичних образів лімінальної персони, лімінального часу, лімінального простору та лімінального стану [4, с. 112]. Для характеристики лімінального хронотопу в художньому тексті використовують поняття «гетеротопія». В українському культурному тексті, на думку Ж. Бортнік, гетеротопіями можна вважати музей, архів, бібліотеку, в'язницю, лікарню тощо [3]. До гетеротопій належить і простір санаторію.

Санаторій як лікувально-оздоровчий заклад має амбівалентну природу, оскільки спрямований на забезпечення лікування й відпочинку населення, тобто належить як до сфери медицини, так і до сфери туризму. Можна виділити такі ознаки санаторію як лімінального простору:

- географічне відмежування від інших топосів,
- обмежене коло людей, які перебувають у ньому, наявність специфічних ритуалів «входу» і «виходу» (приїзду й від'їзду),
- здатність виконувати роль посередництва між життям і смертю.

Мешканці санаторію, перебуваючи в «межовому стані» (тілесний недуг, божевілля, бажання сховатися від минулого), належать до лімінальних істот, які шукають тимчасового прихистку. Простір санаторію, підпорядкований нелогічним, абсурдним внутрішнім законам, стає простором для авторських експериментів.

Топос санаторію-курорту представлено у творах В. Підмогильного «Повість без назви» та М. Чернявського «Під чорною короговою». У «Повісті без назви» наявні згадки про віддалений курорт у Сочі, який мав стати місцем для відпочинку і внутрішнього оновлення головного персонажа Андрія Городовського. У тексті бачимо натяки на «ритуали переходу», котрі мусили б передувати від'їзду на курорт (вечеря з Тонею, прощання на вокзалі): «...але ж поїзд на Сочі ввечері, і ми зможемо чудово провести день на прощання... Влаштуємо в тебе трапезу. А потім я проведу тебе на вокзал» [5, с. 20]. Ці елементи «ритуалу» дозволяють розглядати санаторій як лімінальний простір.

Персонажі роману М. Чернявського «Під чорною короговою» Харитон та Валерія Підгаєвські в різний час опиняються в різних курортних просторах – в Одесі та Криму, проте для обох персонажів подорож стає перехідним етапом, на якому відбувається зміна життєвих домінант головних героїв. Валерія Підгаєвська, перебуваючи на вакаціях у Криму, переосмислює свої стосунки з чоловіком і, закохуючись у нового знайомого Анатолія, робить вибір на користь останнього. Санаторій стає місцем внутрішніх терзань героїні, які можна розглядати як лімінальний стан: «Яким далеким здається мені тепер наше місто і яким сірим попереднє життя моє... Що зо мною, я не знаю. Що робитиму далі – теж не знаю. О, бідна Іфігеніє, навіщо ти попала в цю зачаровану Тавриду» [8, с. 165]. Для Харитона Підгаєвського велике курортне місто Одеса, у яке він приїздить на кілька днів, стало каталізатором роздумів про подальше життя: «...дуже вузько раніш дивився на

природу й життя» [8, с. 181]. Так, персонаж входить у «транзитну», власне лімінальну фазу, коли вже не має бажання повертатися до минулої служби, суспільно-політичних поглядів, але ще не визначився щодо своїх майбутніх дій.

У творчості М. Хвильового санаторій втрачає позитивну конотацію, стаючи аллюзією на пореволюційну дійсність, місцем вибору історичного шляху суспільства. Новела «Арабески» зображує зруйнований курорт на березі моря – територія занепаду, руйнації і тиші, де відбувається напружена боротьба між мріями про прекрасний «азійський город» – вільне середовище для митця – і невтішною перспективою згасання творчих поривань серед морської пустелі. У душі ліричного героя прочитуємо «психологізовані передчуття і відчуття змін, що... мають статися або відбуваються з ним» [2, с. 20]. Про це свідчать повторювані в новелі образи маяка як символу надії, далекої мрії та пароплава як можливості переходу до іншого життя: «Коли цвіркуни на далекому зруйнованому курорті починають мовчазний концерт, тоді за косою в порту горить маяк... неможливий морський вогник. Тоді далеко серед морської мертвоти реве пароплав і несе людей, їхні муки й сподівання в інші краї, у винограду даль» [7, с. 262].

Домінантним топос санаторію є в «Повісті про санаторійну зону». Маргінальний, обмежений простір «зони» стає прихистком для «зайвих людей» – лімінальних істот, які не змогли пристосуватися до умов життя в тоталітарній державі, але й не мають змоги змінити реальність, у якій доводиться існувати. Простір санаторійної зони також належить до «пограничних, витіснених на периферію... зон людського існування» [1, с. 65]. Територія її має досить чіткі межі, які відділяють зону від зовнішнього світу. Основним кордоном є ріка – архетипний просторовий образ, що символізує помежів'я між світами живих і мертвих. Це значення особливо актуалізується в повісті, адже саме ріка забирає життя анарха і Хлоні, стаючи таким чином шляхом на волю, виходом із санаторійної зони. Ще однією просторовою координатою у творі М. Хвильового є Гралтайські межі, звідки мешканці санаторійної зони часто оглядають її територію й спостерігають дійсність, відмінну від санаторійної. Вона віддалена і примарна, тому стає для персонажів скоріше мрією про «голубу даль», а не реальною перспективою.

Оповідання В. Підмогильного «В епідемічному бараці» та новела М. Хвильового «Бараки, що за містом» репрезентують санаторій як простір, де проходить межа між життям і смертю. У новелі «Бараки, що за містом» жахливе місце агонії поранених солдат уособлює поступовий моральний занепад людства. Ешелони поранених щодня привозять у бараки за містом, де їм нібито мають надавати допомогу. Але відсутність медичного догляду й необхідних умов для лікування перетворює місцину на сховище живих трупів, які вже усвідомлюють неминучість власного кінця. Перехід до світу мертвих у бараках не супроводжується загальноприйнятими обрядами й ритуалами, хворих не сповідують і не дають їм попроситися: «Потім рили величезні ями й кидали туди необмиті, чорні,

виснажені цурпалки живого м'яса. Не чекали й смерті...» [7, с. 164]. Відтак агонія поранених людей стає ще більш жахливою.

В оповіданні В. Підмогильного «В епідемічному бараці» простір смерті стає повсякденним тлом, на якому розгортається нове життя. Барак, у якому лікують хворих, нагадує медичний заклад більше, ніж бараки М. Хвильового. Тут вже є більш кваліфікований персонал, котрий намагається надавати допомогу пацієнтам, проте із перших сторінок можна вловити збайдужіле ставлення персонажів до хвороби й смерті. Кожен із героїв має свої інтереси і прагнення: лікар, який обходить пацієнтів і поспішає на виклики до села, фершал, що прагне якнайшвидше звільнитися й піти на риболовлю, сестра Прися, котра шукає кохання, і сестра Ганнуся, котра всюди водить із собою сина Антося, щоб «він заздалегodi призвичаювався спокійно бачити людські страждання» [6, с. 193]. У відокремленому світі епідемічного бараку в новелі В. Підмогильного перехід людини в інший світ не сприймається як значуща подія. До прикладу, ні в кого з персоналу не викликає емоцій передагональний стан хворого червоноармійця, який «має померти не пізніше як завтрашнього дня; йому вже паралізувало горло, і він не міг ковтати» [6, с. 188]. А після смерті хворого лікар не бачить необхідності в «ритуалах переходу»: «Сестра Одарка Калинівна ще звечора нагадала лікареві, що треба до червоноармійця попа. – Дарма...» [6, с. 194]. Таким чином місце смерті, попри жаску атмосферу, стає всього лише повсякденним тлом, на якому розгортаються життєві історії інших персонажів.

Висновки. Вивчення образу санаторію розширює концептуальну палітру студій прози 20-30-х рр ХХ ст. Ключовими ознаками лімінального простору санаторію є географічна віддаленість від інших топосів, обмежене коло людей, які перебувають у ньому, наявність специфічних ритуалів «входу» і «виходу», здатність ставати тимчасовим економічним чи політичним прихистком для персонажів чи простором для експериментів автора. Транзитна природа топосу санаторію-курорту зумовлює переосмислення персонажами попереднього життя зміну їхніх життєвих пріоритетів. В умовах тоталітаризму простір санаторію є прихистком для людей, які не змогли пристосуватися до жорстких умов існування, набувши таким чином ознак лімінальних істот. Санаторій, будучи вмістилищем численних тілесних і душевних захворювань, також стає місцем, де проходить межа між життям і смертю, відбувається перехід із одного виміру в інших.

Дослідження є підґрунтям для подальшого вивчення категорії лімінальності в українській прозі ХХ ст.

Література

1. Барабаш Ю. Я. Поетика, структура й сенси замкненого простору («Повість про санаторійну зону» Миколи Хвильового). Слово і Час, 2019. № 9. С. 52–68.

2. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Львів, 2003. 157 с.
3. Бортнік Ж. І. Концепція лімінальності в літературознавчій парадигмі: проєкція на сучасну українську драму : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01. Луцьк, 2023. 390 с.
4. Лисова К. А. Лінгвокогнітивна специфіка осмислення образності лімінального: відкладена категоризація. Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Філологічні науки (мовознавство). 2017. № 7. С. 111–114.
5. Підмогильний В. Повість без назви : вибрані твори. Київ : Знання, 2016. 207 с.
6. Підмогильний В. Проблема хліба : збірка оповідань з передмовою автора. Київ : МАСА, 1927. 219 с.
7. Хвильовий М. Новели. Оповідання «Повість про санаторійну зону», «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / вступ. ст., упоряд. і прим. В. П. Агеєва ; Ред. тому М. Г. Жулинський. Київ : Наукова думка, 1995. 816 с.
8. Чернявський М. Твори. Т. 4. Харків : Рух, 1928. 391 с.
9. Genner A. Van. The Rites of Passage. Chicago. University of Chicago Press. 1960. 198 p.
10. Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. 1977. 213 p.

Дротяк Василина Василівна

«ДИКИЙ ЗАХІД СХІДНОЇ ЄВРОПИ» П. КАЗАРІНА: ПРОБЛЕМИ ВТРАТИ І ПОШУКІВ ДОМУ В УМОВАХ ТИМЧАСОВОЇ ОКУПАЦІЇ КРИМУ

Стаття присвячена дослідженню архетипу дому в збірці українського публіциста Павла Казаріна. Визначено особливості опису Криму як дому для українців та кримських татар. Простежено, як автор описує вплив малої батьківщини на ідентичність людини та його ставлення до півострова через декілька років після окупації, його рефлексії щодо майбутнього України як спільного дому кожного громадянина, від якого залежить, яким він буде.

Ключові слова: Павло Казарін, архетип дому, окупація, Крим.

Vasylyna V. Drotiak

P. KAZARIN'S «WILD WEST OF EASTERN EUROPE»: THE PROBLEMS OF LOSING AND FINDING HOME IN THE CONDITIONS OF TEMPORARY OCCUPATION OF THE CRIMEA

The article is devoted to the study of the archetype of home in the collection of Ukrainian publicist Pavlo Kazarin. The features of the description of Crimea as a home for Ukrainians and Crimean Tatars are identified. The author describes the influence of a small homeland on a person's identity and attitude towards the peninsula a few years after the occupation, his reflections on the future of Ukraine as a common home for every citizen, on whom it depends.

Key words: Pavlo Kazarin, archetype of home, occupation, Crimea.

Постановка проблеми. Дім – один із найважливіших концептів для українців. Дім для українця – це батьківський будинок, рідне село чи місто, образ рідної країни. Звернення до архетипу дому для українця – це пошук свого місця у світі, а також пошук себе в національному вимірі та ланцюгу поколінь. Для позначення концепту дому в українській мові використовують поняття оселя, хата, земля, домівка, помешкання, житло. Домом для українців є і поняття родинності, рідна земля, мала Батьківщина, Україна, культура.

У період російсько-української війни образ дому для українців стає особливо актуальним, адже багато людей втратили своє житло, змушені були переїхати в інший регіон України чи за кордон. Вони вигнані зі своєї землі, відлучені від рідної культури та змушені шукати прихисток. У такий час архетип дому постійно здобуває нові, додаткові

наративи, а, отже, ще не може бути достатньо відрефлексованим у літературі. Більш оперативно відреагувати на болісні події можливо через есеїстику, зважаючи на особливості цих текстів. Прикладом такої публіцистики є збірка Павла Казаріна «Дикий Захід Східної Європи», що 2022 року здобула відзнаку «Книга року ВВС. Есеїстика».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Архетип дому – популярний предмет досліджень серед науковців, зокрема літературознавців. Його розглядали у своїх працях сучасні українські літературознавці Н. Бондар, Н. Герасименко, В. Дмитренко, С. Кочерга, О. Лілік, Л. Миронюк, Н. Сизоненко, У. Федорів, Н. Ференц, Л. Яшина. Архетип дому в умовах російсько-української війни аналізує В. Дмитренко у романі «Маріупольський процес» Галини Вдовиченко та Н. Герасименко в романі «Інтернат» Сергія Жадана.

«Дикий Захід Східної Європи» – дебютна книга автора, що вийшла друком наприкінці 2021 року, а її аналіз на літературознавчому рівні відбувається вперше.

Мета статті – дослідити особливості втілення архетипу дому за умов окупації Криму в збірці Павла Казаріна «Дикий Захід Східної Європи».

Виклад основного матеріалу. З давньогрецької «архетип» перекладають як початковий образ, первісна форма для наступних утворень. За К. Юнгом, архетипи – це первинні схеми образів або форми, що узагальнюють досвід, набутий людством у процесі розвитку [9]. У літературознавчих студіях архетип часто використовують для характеристики унікальної авторської мови та особливостей сприйняття світу. Одним із основоположних архетипів для людини є дім. Домом для українців є не лише житло, а і поняття родинності, рідна земля, мала Батьківщина, Україна, культура. «Це поняття простору, у якому живе людина. Це своєрідний світомоделюючий стрижень, який утворюється завдяки самоусвідомленню й самоідентифікації людини, вибором її місця у Всесвіті» [3]. У книзі автор неодноразово називає домом півострів Крим.

«Дикий Захід Східної Європи» – це збірка есеїв, які Павло Казарін писав протягом семи років після окупації Криму та переїзду з півострова. В анотації автор вказує, що це подорожні записки людини, яка залишила свій дім, аби залишитися вдома [4].

Втілення Криму як дому знайшло своє відображення через рефлексії на його пострадянське минуле та формування ідентичності його мешканців у таких умовах. Батьки Павла Казаріна були переселенцями з російського Владивостока, як і багатьох ровесників. На думку автора, закономірно, що у такому регіоні було багато ностальгії за радянським періодом півострова, більше, ніж у інших регіонах. Попри те що Крим є півостровом, на його території була сформована острівна ментальність, яка проявлялась в окремішності від материкового світу. Паралельно формувалася ідентичність, пов'язана з культурою Росії, наприклад, через захоплення тамтешнім роком. Водночас деякі люди все ж намагалися формувати сенси, які б об'єднували їх із материковою Україною. Таким чином автор втілює

один із різновидів архетипу дому – внутрішній, метафізичний дім, – що реалізується через пошук власного місця в наявній системі координат.

2013-го року Майдан, а пізніше – окупація стали каталізатором для визначення особистих цінностей мешканців півострова. Більш ніж 40 тисяч українців переїхали на материкову частину України в пошуках прихистку. Тепер дім постає не лише у вигляді малої батьківщини, а й набуває масштабів країни, стає великим домом. Окрім пошуків нового помешкання, відбуваються зміни в ідентичності людини, яка тепер має велику батьківщину та знає, що люди з кримською реєстрацією на материку – однодумці. Таку тенденцію до самовизначення помітила також дослідниця В. Дмитренко, аналізуючи архетип дому в романі «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко: «Життя в умовах воєнного конфлікту скорегувало самоусвідомлення й самоідентифікацію багатьох українців не залежно від матеріальних статків чи рівня освіченості» [3, с. 152]. Павло Казарін пише про те, що до осені 2014 року багато його знайомих із Криму вступили до Збройних сил України та пішли захищати країну на схід. Захист своєї землі – це водночас захист свого дому, великого дому, який уособлює країна, «тому що іншої в тебе може й не бути»[4, с. 246].

Павло Казарін рефлексує над становищем свого великого дому – України – до 2014 року та під час вторгнення Росії, її історичні умови в попередні століття. Він нагадує, що ми, як країна, не були самостійними та незалежними протягом дуже довгого відтинку історії, і вважає, що відсутність досвіду суверенної держави ускладнювала розбудову власної державности після здобуття незалежності. Країну після 1991 року він порівнює з дитиною, яка лише народилася і переживає різні стадії дорослішання, хворіє та загалом росте схожою на своїх батьків – громадян, більшість із яких старші за неї.

Глобальний образ дому з'являється у збірці як аналіз місця України у світі, її зв'язків з іншими країнами. Саме у цьому контексті – України як частини світу – Павло Казарін трактує назву збірки. Автор пише про те, що Україна – Дикий Захід Східної Європи, тобто країна, що живе на роздоріжжі між Заходом та Сходом, мріє про Захід, проте не впевнена, що готова платити за це податками, відповідальністю, законслухняністю та солідарністю. Дикий – бо наші біографії непередбачувані, ток-шоу більше схожі на розважальні, а персоналії важливіші за змісти. Рух уперед він асоціює з обертанням квадратного колеса, яке перевертаємо з боку на бік.

Говорячи про майбутнє України, автор акцентує увагу на необхідності особистої відповідальности кожного громадянина – кожного мешканця спільного дому. Він пише, що лише від людини залежить, яким буде її будинок, парк навколо нього, загалом порядок у місті та стан справ у країні. Наголошує на відповідальності кожного в ролі виборця, бо ті, кого ми вибираємо, – дзеркало суспільства. Як приклад наводить волонтерський та добровольчий рухи, що виникли 2014 року. Ще один доказ цьому – загальний благоустрій

та рівень дотримання законів, рівень життя в різних країнах світу, кожен із яких створили люди, що живуть у цих країнах.

Восени 2014 року автор переїхав до Києва. До цього часу він описував те, «що Росія виробляє з моїм домом» [4, с. 50], а коли дім для нього остаточно втратив ознаки захищености, стабільности, спокою, «настав час забиратися» [4, с. 50]. Вимушене перебування людини поза рідними стінами Н. Бондар визначає основною характеристикою протилежності дому – концепту “не-дім”, що є тимчасовим притулком [2]. В умовах життя не вдома змінюється горизонт планування: спочатку він був не більше тижня, пізніше збільшився до пів року, що для автора теж небагато. За роки в новому житлі в Павла Казаріна з’являється багато нових речей, а речей із Криму дедалі менше, проте образ півострова як дому супроводжує його і після довгого проживання в Києві. Він підтримує зв’язок із домом через спогади та старі фотографії. «До спогаду апелюють із метою зміцнення, звинувачення, захисту» [1]. Спогади про внутрішній дім можуть виконувати терапевтичну функцію, дарувати надію чи вчити відпускати [7]. Для публіциста спогади про дім – важлива частина його ідентичности. Його пам’ять зберігає закарбовану інформацію про те, що дім – це гори на обрії, бо з вулиці, на якій він жив у Сімферополі, було видно гори, це відсутність снігу, до якого так і не звик у новому місці. Також звернення до спогадів про дім для автора – можливість побачити пройдений шлях формування власних поглядів. І це закономірно, бо «дім – це носій пам’яті» [7]. Водночас ставлення до малої батьківщини в нього не нев’язливе, без залежности, бо Крим не сниться Павлові Казаріну ночами.

Архетип дому у збірці — це ще й образ рідного міста. У своєму дослідженні С. Павличко звертала увагу на те, що місто є не тільки простором чи локацією, а й «символом певного типу свідомості як автора, так і його героя» [6]. Для Павла Казаріна це неідеальний, але рідний Сімферополь, який він протиставляє гарним містам: «Спершу перебирав у пам’яті красиве та альбомне, а потім назвав Сімферополь» [4, с. 48]. Це столиця Автономної республіки Крим, через що воно було містом можливостей на півострові та притягувало людей. Попри недосконалість, для автора дім-місто завжди буде містом дитинства і спогадів про той період, бо воно минало саме там. У цьому місті він навчався у школі, згодом – у місцевому університеті, що значною мірою сформувало його ідентичність.

Крим для кримських татар у збірці Павла Казаріна – це архетип дому як великої батьківщини, бо вони «не мають батьківщини поза Кримом» [4, с. 32]. Дім у кримських татар не вперше був втрачений: 18 травня 1944 року радянська влада депортувала кримських татар із Криму, в результаті чого вони стали народом у вигнанні. Понад 180 тисяч людей тоді втратили свої будинки та Батьківщину. Крим для них був як земля обітована, про яку багатьом батьки розповідали з самого дитинства, багатьом – у більш свідомому віці [5]. У час депортації архетип дому був реалізований для кримських татар через національні традиції та звичаї, традиційний уклад життя. Набувши додаткового семантичного навантаження,

«дім перетворився в зменшену копію моделі світобудови і людського буття, розкриваючи особливості менталітету того чи іншого народу» [10]. Тому образ рідної землі та її втрата міцно вплетені у культуру кримських татар та часто знаходять своє відображення у творах різних видів мистецтва, загалом основа кримськотатарського концепту про Крим – «це історія про вкрадену батьківщину» [4, с. 35]. Зокрема, відома кримськотатарська співачка Джамала перемогла на Євробаченні-2016 із піснею про депортацію «1994», у якій є слова кримськотатарською «... ви забрали у мене мою землю».

Дім уособлює собою безпеку та захист для своїх мешканців. Ця функція дому не була повною мірою реалізована після повернення кримських татар на півострів. Він не став для них місцем, де легко, радісно та безпечно. Багатьом довелося будувати житло з нуля чи купувати, бо в будинках предків жили приїжджі. Їх оголосили зрадниками, викреслили з історії та топоніміки півострова. Наприклад, важливу дату для Росії, 9 травня, у Криму відзначали масштабно, а через дев'ять днів, 18 травня, на демонстрації до Дня депортації збиралися лише кримські татари, яких місцеві політики та приїжджі після 1944 року намагалися уникати. Відновлення фізичного будинку, вписування себе у культурний простір регіону візуалізує процес укріплення національної кримськотатарської ідентичності на території півострова.

Публіцист пише, що мріє, аби його книжка застаріла. Тоді це означатиме, що Україна стала Україною, а це станеться тоді, коли ми пояснимо собі себе. Це може означати, що ми, як країна, змогли сформувати власну ідентичність та домовитися про спільне життя у великому домі.

Висновки. Отже, згідно з концепцією Павла Казаріна у збірці есеїв “Дикий Захід Східної Європи”, дім може бути рідним містом, малою батьківщиною (регіоном) та країною, національною культурною спадщиною. Звертаючись до архетипу дому, автор описує рідний півострів та місто дитинства Сімферополь за часів незалежності України та після окупації 2014 р., вимушений переїзд через втрату дому. Образ дому в збірці безпосередньо пов’язаний із формуванням ідентичності, а втрата дому та пошуки нового невіддільні від змін у власному розумінні себе. Окремим аспектом у публіцистичній книжці Павла Казаріна є Крим як єдина Батьківщина кримських татар, які вже переживали її втрату, і викрадення якої – стрижень їхнього національного концепту про півострів. Значну увагу, рефлексуючи про майбутнє України, автор приділяє важливості особистої відповідальності кожного громадянина в тому, яким буде цей спільний великий дім.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам’яті. Київ, 2012. 440 с.

2. Бондар Н. Ю. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на матеріалі романів У. Стайрона “Вибір Софі” і Дж. Барнса “Історія світу в 10 ½ розділах”) : автореф. автореферат дисертації. Дніпропетровськ, 2010. 22 с.
3. Дмитренко В. Архетип дому в романі Галини Вдовиченко “Маріупольський процес”. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2021. №15. С. 147–160.
4. Казарін П. В. Дикий Захід Східної Європи. Пер. з рос. Михайла Бриниха. Харків : Віват, 2022. 320 с.
5. Кислий М.О. Дитинство депортованих кримських татар в Узбекистані у 1950-х роках (за матеріалами спогадів). Наукові записки Національного університету “Києво-Могилянська академія”. Історичні науки. 2015. Т. 169. С. 52–57.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999 : Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. 447 с.
7. Федорів У. Мотив (без)домності в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Studia Methodologica*. 2019. Т. 49. С. 33–48.
8. Хоменко С. Переможець «Книги року BBC» Павло Казарін: «Мої творчі плани - це Бахмут». BBC News Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-64026294> (дата звернення: 25.03.2024).
9. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме (українською). Львів : Астролябія, 2018. 588 с.
10. Яшина Л. Образ «дому» у творчості В. Дрозда Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Випуск XXIII. Частина 4. С. 66–72. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38391/08-Iashyna.pdf?sequence=1> (дата звернення: 25.03.2024).

Дрюк Анастасія Олександрівна

ІДІОСТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ПОЛІТИЧНИХ ЛІДЕРІВ СВІТУ

У статті окреслено основні ідіостильові особливості втілення комунікативних стратегій політичних лідерів світу. Розглянуто основні комунікативні стратегії різних політичних фігур, зокрема з'ясовано, як індивідуальні стилі мовлення, тон та емоційна експресія впливають на спосіб, яким політичні лідери спілкуються зі своєю аудиторією. У роботі висвітлено питання різноманітних аспектів комунікаційних стратегій, що використовують політичні лідери, та досліджено їхній вплив на загальну ефективність комунікації.

Ключові слова: комунікативні стратегії, політичні лідери, ідіостиль, емоційний тон, політичний контекст, мовні звороти.

Drjuk A. O.

IDIOSTYLISTIC FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF COMMUNICATION STRATEGIES OF WORLD POLITICAL LEADERS

The article outlines the main idiostylistic features of the implementation of communication strategies of political leaders of the world. The main communication strategies of different political figures are considered, as well as how individual speech styles, tone and emotional expression influence the way political leaders communicate with their audience. It highlights various aspects of the communication strategies used by leaders and explores their impact on the overall effectiveness of communication.

Key words: communication strategies, political leaders, idiom, emotional tone, political context, speech patterns.

Постановка проблеми та актуальність дослідження: у сучасному політичному дискурсі, де мистецтво спілкування стає важливим складником успіху кожного політичного лідера, розуміння та використання комунікативних стратегій має визначальне значення. Комунікативна стратегія як послідовність мовленнєвих дій, реалізованих залежно від мети взаємодії, є ключовим інструментом впливу політичних лідерів на громадську думку, формування іміджу та досягнення своїх цілей. Дослідження ідіостильових особливостей

дає змогу виявити найефективніші комунікативні стратегії для досягнення політичних цілей та підвищення впливу на реципієнтів [3, с. 77].

Дослідженням порушеної проблематики займалися І. Борисова, О. Іссерс, О. Сквородніков, Ф. Бацевич, О. Агаркова, та інші.

Мета статті – дослідити та проаналізувати основні ідіостильові особливості втілених комунікативних стратегій світових лідерів Джо Байдена та Анджее Дуди.

Виклад основного матеріалу. Ідіостильові особливості мовлення – сукупність мовно-виражальних засобів, які виконують певні комунікативні функції залежно від ситуації спілкування або передачі інформації під час мовленнєвого акту. Саме за допомогою системи змістових і формальних лінгвістичних характеристик мовцю властиво робити свої виступи унікальними зі втіленням авторських способів мовного висловлення, мати індивідуальний стиль. Передбачаючи складність політичного середовища, політичні лідери виявляють ідіостильові особливості у втіленні комунікативних стратегій. Однією з таких особливостей є використання певного стилю мовлення, який відображає їхню особисту характеристику та політичну ідентичність. Наприклад, промова деяких політичних лідерів властиве вживання емоційно насиченої мови для залучення уваги громадськості, тоді як інші можуть обирати більш формальний та об'єктивний стиль для демонстрації авторитету та компетентності [3, с. 77]. Стратегії політичної комунікації є важливими, оскільки вони керують тим, як ефективно спілкуватися з громадськістю.

Крім того, ідіостильові особливості виявляються в обраній стратегії спілкування з аудиторією. Деякі лідери можуть віддавати перевагу прямому та прозорому спілкуванню, використовуючи доступну лексику та невербальні засоби для максимального розуміння, тоді як інші можуть обирати більш складні комунікативні стратегії, такі як риторичні прийоми або маніпуляція інформацією, для досягнення своїх цілей. Стратегії політичної комунікації є важливими, оскільки вони допомагають формувати те, як громадськість сприймає політиків і політичні проблеми. Ефективна стратегія політичної комунікації також може допомогти зміцнити легітимність політика чи політичної сили. У часи, коли віра в уряд падає на рекордно низький рівень, для політиків як ніколи важливо розробити стратегії, які допоможуть їм налагодити зв'язок із громадськістю [5]. На стратегічному рівні у 21 столітті відбуваються постійні і значні зміни в технологіях і процесах комунікацій, які будуть продовжувати зростати і змінюватися в майбутньому. Однак еволюція форм технологічного потенціалу не змінить фундаментальної стратегічної динаміки політичних комунікацій.

Також ідіостильові особливості політичних лідерів проявляються у їхньому виборі комунікативних тактик. Наприклад, деякі лідери можуть активно використовувати публічні виступи та медійні інтерв'ю для масового впливу на громадську думку, тоді як інші

можуть віддавати перевагу персональним зустрічам та прямому контакту з виборцями для побудови довіри та підтримки.

У світі політики існує безліч прикладів політичних лідерів, які успішно використовують свої ідіостильові особливості для досягнення своїх цілей. Одним із яскравих прикладів є стиль та стратегія комунікації президента Джо Байдена, який активно використовує соціальні мережі та прямі виступи для безпосереднього контакту зі своїми виборцями [3, с. 78].

У контексті політичного спілкування, де комунікація відіграє ключову роль у формуванні громадської думки та досягненні політичних цілей, розуміння комунікативних стратегій політичних лідерів є надзвичайно важливим. Термін «комунікативна стратегія» вживають у лінгвістиці для опису послідовності мовленнєвих дій, організованих залежно від мети взаємодії, і в контексті політики відображає вибір і контроль над мовними засобами для досягнення політичних цілей.

Ф. Бацевич, О. Сквородніков, І. Борисова та інші вчені пропонують різноманітні підходи до визначення комунікативних стратегій, засновані на різних принципах. Наприклад, О. Агаркова вказує на структурованість мовлення та існування певних правил у діалогічному спілкуванні, що визначаються цільовою установкою мовця. Вона підкреслює, що функційна спрямованість мови важливіша за конкретний лексичний вміст [3, с. 80].

Інші дослідники, зокрема М. Макаров, акцентують увагу на плануванні мовних дій для досягнення певних цілей у процесі спілкування. Вони розглядають комунікативні стратегії як комплекс мовних дій, спрямованих на досягнення глобальних комунікативних цілей [4, с. 363].

Також варто зазначити підхід О. Іссерса, який підкреслює важливість прогнозування мовних дій співрозмовника та здійснення попереджувальних кроків у комунікативному процесі. Згідно з викладеними поглядами, можна зрозуміти, що комунікативні стратегії політичних лідерів відображають їхні цілі, стиль та підхід до спілкування з аудиторією. Вони вибирають певні мовні дії та засоби, спираючись на свої глобальні та локальні комунікативні цілі та враховуючи контекст спілкування.

Для аналізу ми обрали промови двох світових лідерів, зокрема Дж. Байдена та А. Дуди, які були виголошені у зв'язку з повномасштабним вторгненням Росії в Україну 2022 року. Ці промови є важливими джерелами для розуміння підходів та реакцій ключових політичних фігур на міжнародну кризу [1], [2]. Аналіз промов дає змогу виявити ідіостильові особливості комунікативних стратегій цих лідерів, спрямованих на мобілізування громадської підтримки для українського народу. Вони використовують мовні засоби та риторичні прийоми для вираження своїх позицій, спонукання до дії та формування міжнародного союзу проти агресії.

Промови цих лідерів також відображають їхні особисті цінності, ставлення до демократії, свободи та прав людини. Через аналіз мовного стилю та емоційне забарвлення виступів можна зрозуміти їхні пріоритети та стратегії, а також вплив на формування громадської думки та міжнародні відносини.

Прмова Джо Байдена у Конгресі, зокрема його щорічне послання «Про стан держави», відображає ідіостильові особливості комунікативних стратегій політика. Президент США використовує різні мовні засоби та стратегії для досягнення своїх політичних цілей, зокрема в контексті підтримки України та протидії агресії Росії [2].

Передусім варто зазначити, що Джо Байден використовує риторичні прийоми для привернення уваги та емоційного залучення аудиторії. Він розпочинає промову зі стрімкого порівняння війни проти Гітлера з війною проти Путіна, що має на меті акцентувати увагу на серйозності та важливості сучасної ситуації. Використання історичних аналогій, таких як звернення до дій Франкліна Рузвельта під час Другої світової війни, допомагає Байдену створити емоційний зв'язок із минулим і підкреслити вагу теперішнього моменту: «Путін вдерся в Україну та сіє хаос по всій Європі та за її межами. Якщо хтось у цій залі думає, що Путін зупиниться в Україні, запевняю вас, цього не станеться», – наголосив президент США [2].

Далі у своїй промові політик активно використовує аргументацію для підтримки своїх політичних позицій. Він ретельно аргументує необхідність надання військової допомоги Україні, наголошуючи на загрозі, яку представляє Росія, та закликаючи до дії. Використання аргументів і фактів допомагає Байдену підкріпити свої тези та переконати аудиторію в необхідності підтримки України [2].

Також слід відзначити, що Байден використовує пряму мову та виразно виражає свої позиції. Він називає Росію агресором, який сіє хаос, та закликає до рішучих дій у відповідь на цю загрозу. Такий стиль спілкування вражає своєю прямоотою та визначеністю, що допомагає президенту зміцнити свою авторитетність серед аудиторії.

Нарешті, в промові наявний елемент використання мовних засобів для залучення підтримки та співчуття. Байден закликає до підтримки України та наголошує на важливості її захисту, що може зупинити Путіна. Це викликає емоційну реакцію аудиторії та мотивує до подальших дій: «Ми повинні протистояти Путіну. Надішліть мені двопартійний законопроект про національну безпеку. Історія спостерігає за нами. Якщо Сполучені Штати зараз вийдуть з гри, це може створити серйозні загрози для України, Європи та ідеї вільного світу у цілому. Моє послання президенту Путіну просте: ми не відійдемо. Ми не схилимося.» [2].

Прмова Анджея Дуди в українському Парламенті є прикладом втілення комунікативних стратегій політичного лідера, зокрема через використання риторичних засобів, емоційне звернення до аудиторії та виразне вираження підтримки та солідарності з

Україною в умовах військової агресії Росії [1]. Слухати аудиторію, на яку ми орієнтуємося, – це один із головних способів дізнатися не лише про те, що доносити, але й як.

Анджей Дуда вперше звертається до аудиторії українською мовою, відзначаючи важливість цього історичного моменту для двох близькоспоріднених народів. Він використовує відомі українські вислови та культурні символи, такі як вірш Івана Франка, що підсилює зв'язок із українською аудиторією та підкреслює спільні цінності: «Я говорю про це з гордістю, бо Польща надала Україні підтримку, тому що ми у вас вірили та віримо. За багато місяців до спалаху війни, я був переконаний, що Україна ефективно дасть відсіч Росії, що буде як герой вірша великого Івана Франка, як «Дух, що тіло рве до бою, рве за поступ, щастя й волю» [1].

Крім того, Дуда впевнено висловлює підтримку Україні в її боротьбі за незалежність та демократію, використовуючи емоційно заряджені фрази та образні вислови: «Сьогодні це не ви, це західний світ складає екзамен на вірогідність. Вірогідність того, чи його цінності щось значать. Якщо для святого спокою економічних інтересів або політичних амбіцій пожертвують Україною, хоча б сантиметром її території та клаптиком її суверенітету, це буде величезний удар не лише для Українського народу, але для цілої західної спільноти, я не маю тут жодних сумнівів» [1].

Подальше зазначення великодушності Польщі в прийнятті українських біженців та надання допомоги Україні відображає високу гуманістичну моральність політичного лідера та сприяє формуванню позитивного іміджу своєї країни в очах української аудиторії.

У промові Анджея Дуди наявний елемент прямої мови та виразного вираження подяки та вдячності українській аудиторії за мужність та відвагу в умовах війни. Це допомагає зміцнити довіру та відчуття солідарності між двома народами: «Україна показала всьому світові, що вона спроможна протистояти імперіальній Росії, хоча ніхто в це не вірив, а це сталося та це відбувається. Росія не реалізувала ні однієї зі своїх стратегічних цілей, понесла величезні втрати та несе їх весь час. Це великий успіх Української держави, Збройних сил України, української влади, усього Українського народу» [1].

Промови обох політичних лідерів демонструють відмінності в їхній комунікативній стратегії, які відображають їхні індивідуальні стилі та цінності. Анжей Дуда використовує емоційно забарвлені фрази та образні вислови, щоб підтримати та висловити співчуття українському народові в часи військової агресії. Водночас Джо Байден виступає з більш риторично стриманим та дипломатичним підходом, наголошуючи на важливості міжнародного співробітництва та лідерства Сполучених Штатів. Обидва лідери використовують свої промови як засіб впливу на аудиторію та формування громадської думки. Анжей Дуда акцентує увагу на моментах співчуття та солідарності, підкреслюючи важливість міжнародної підтримки, тоді як Джо Байден ставить у центр уваги необхідність захисту демократії та свободи від авторитаризму.

Загальні висновки з аналізу промов обох лідерів підкреслюють різноманітність та індивідуальність комунікативних стратегій політичних лідерів на міжнародній арені. Вони свідчать про важливість аналізу мовного стилю та риторичних засобів для розуміння політичної поведінки та взаємодії між державами. Політична комунікація спрямована на здобуття та утримання влади.

Отже, політик повинен використовувати інструменти, які можуть допомогти йому досягти успіху в комунікації. Окрім того, ці промови дають можливість глибше зрозуміти стратегії комунікації в умовах кризових ситуацій та конфліктів. Такий аналіз підкреслює, що ефективна комунікація відіграє ключову роль у формуванні міжнародних відносин та досягненні спільних цілей на міждержавному рівні.

Література:

1. Ukrinform. Промова президента Польщі Анджея Дуди у Верховній Раді України. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-politics/3489492-promova-prezidenta-polsi-andzea-du-di-u-verhovnij-radi-ukraini.html> (дата звернення: 17.03.2024).
2. Америци Г., Матвійчук Я. Промова Байдена «Про стан держави» і про Україну: головні тези. Радіо Свобода. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/promova-baydena-poslann-ya-putinu-dopomoha-ukrayiny/32853662.html> (дата звернення: 17.03.2024).
3. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. К.: Видавничий центр «Академія», 2009. 376 с (78 стр)
4. Пастернак Т. А. Комунікативні стратегії і тактики дискурсу «співбесіда при прийомі на роботу». *Studia Linguistica*: Зб. наук. пр. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. С. 363–367.
5. Eisele O., Novotna M. Political Communication in Times of Crisis. European Consortium for Political Research. URL: <https://ecpr.eu/Events/Event/SectionDetails/1452> (date of access: 27.03.2024).
6. Kiran V. Political Communication Strategy: Strategies of the political communication process. Political Marketing Strategy Consultant. URL: <https://politicalmarketer.com/political-communication-strategy/> (date of access: 27.03.2024).

Іванчук Ганна Любомирівна

ЕКОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

Стаття присвячена вивченню екокритичного дискурсу в гуманітарному просторі. Для повного розуміння проблеми здійснено дослідження понять «дискурс» та «екологічний дискурс». На основі наукової літератури здійснено аналіз екологічного дискурсу як сукупності писемних та усних текстів, які присвячені проблемам екології, які стосуються людської взаємодії з природою. Досліджено історичні умови виникнення цього виду дискурсу та ставлення людини до природи в різні епохи, що стало фундаментом для становлення сучасного екологічного світогляду людства. Висвітлено розвиток екологічних знань нового часу та зв'язок людини з природою, її вплив на неї та визначено наукову та естетичну цінність природи.

Ключові слова: дискурс, екологічний дискурс, екологія, «людина-природа», концепт природи, екологічні знання.

Hanna Ivanchuk

ENVIRONMENTAL DISCOURSE IN THE SPACE OF CONTEMPORARY HUMANITIES

The article deals with the ecocritical discourse in the humanitarian space. For a complete understanding of the problem, the concepts of «discourse» and «ecological discourse» are the focus of the research. Based on scientific literature, the author analyzes environmental discourse as a set of written and oral texts that deal with environmental issues related to human interaction with nature. The historical conditions for the emergence of this type of discourse and human attitudes towards nature in different epochs are studied, which became the basis for the formation of the modern ecological worldview of mankind. The development of the ecological knowledge of modern times and the connection of man with nature, and his influence on it are highlighted, and the scientific and aesthetic value of nature is determined.

Keywords: discourse, ecological discourse, ecology, “man-nature”, the concept of nature, ecological knowledge.

Постановка проблеми. В умовах сучасного світу, коли дедалі частіше виникають екологічні кризи, особливо важливим є розв'язання проблеми людських відносин із

природою. Осмислення зв'язку людини та природи є споконвічним завданням мистецтва, зокрема художньої літератури, яка, використовуючи образний інструментарій, намагається пояснити механізм взаємодії природи-цивілізації-культури. У ХХ століття це питання стало особливо вагомим, що зумовлює трансформацію екології та екологічних знань. Насьогодні дослідження екокритичного дискурсу в літературному тексті потребує застосування міждисциплінарних підходів, що об'єднували б гуманітарні, власне літературознавчі та природничі методології та зумовлювали комплексне розуміння ідейно-художньої проблематики твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зважаючи на посилення уваги до взаємин людини й природи, почало формуватися чимало екологічних розвідок. Це питання почали порушувати в лінгвістиці, літературознавстві тощо. Лінгвокогнітивна специфіка екологічного дискурсу стала предметом зацікавлення І. Розмаріці, екологічний дискурс у когнітивно-комунікативній парадигмі знань вивчала З. Ломініна. Н. Анацька досліджувала розвиток екологічних знань та концепт «людина-природа» в різні епохи. Інші ґрунтовні дослідження належать Т. Бондаренко, О. Довбушу, Н. Гудзь, М. Ткачуку, Л. Статкевичу, І. Сухенку, О. Хітаровій та іншим.

Мета статті – висвітлити основні аспекти дослідження екологічного дискурсу в літературознавчому просторі.

Вклад основного матеріалу. Актуальним і перспективним для сучасних гуманітарних наук є вивчення одного із підвидів дискурсу, а саме екологічного. Тому слід розуміти загальне поняття «дискурс». Американський лінгвіст З. Гарріс виокремив поняття «дискурс» від значення діалогу та бесіди, яке довго існувало в науці. Він виділив та описав новий мовознавчий напрям – дискурсологію. Однак згодом під дискурсом стали розуміти зв'язний текст, групу висловлювань чи діалогу, які між собою зв'язані змістом. Поняття дискурсу розглядали в різних наукових студіях, де й розробили різноманітні підходи до визначення цієї категорії. На базі цих студій досліджували дискурс на основі зіставлення таких термінів, як «текст» та «мовлення», а також визначення типології та методології дискурсу. Сьогодні існують різні види дискурсів щодо суспільних проблеми та сфери людської діяльності. Важливими є нагальні питання, з якими стикається людство. Значної шкоди та низку проблем спричинила технічна експансія людини в природі. Саме з цим пов'язують виникнення екологічного дискурсу, який активно почали вивчати і в гуманітарних студіях [4, с. 202].

Існує багато підходів до визначення екологічного дискурсу. М. Стецюк переконаний, що це поняття варто розглядати у вузькому та широкому сенсах. Звертаючись до першого випадку, екологічний дискурс є видом дискурсу, який має низку особливостей. У широкому сенсі це комплекс текстів, у яких окреслені взаємини між людиною та природою, їхній вплив один на одного та його наслідки для обох [9, с. 3]. З. Ломіна вважає, що екологічний дискурс

є одиницею, в наповненні якої вміщені людські проблеми взаємовідносин із природою. На думку дослідниці, згадані проблеми мають різний рівень оцінок та характеризуються соціальною спрямованістю [4, с. 205].

І. Розмаріца визначає екологічний дискурс як комплекс словесних та несловесних актів, які застосовують для вербалізації знань про природу. Дослідниця вважає, що саме екологічна тематика стала підґрунтям для виділення екологічного дискурсу як окремого виду дискурсу. На її думку, це пов'язано зі зростання уваги до проблем довкілля, взаємозв'язку людини й природи, а також факторами людського впливу на природу та навколишнє середовище тощо [6, с. 6]. У трактуванні І. Скиби «екологічний дискурс» необхідно розглядати з двох позицій. По-перше, екологічним можна називати той дискурс, який обмежується лише питаннями екології як однієї із галузей науки. По-друге, дискурс можна розглядати дещо ширше, наприклад, як середовище, що оточує саму людину [8, с. 55].

Отже, необхідно вказати, що ми маємо на увазі професійний дискурс, коли вчені фіксують власні дослідження та їх результати у доповідях, наукових статтях, монографіях. Тобто такі праці мають науковий характер. Екологічний дискурс характеризується тими ж рисами, що і будь-який інший науковий дискурс. Однак існують певні специфічні критерії, за якими визначають власне екологічний дискурс:

- за буттєвим критерієм розуміємо мовлення, занурене в політичне життя екологічних рухів;

- за критерієм функційності – дискурс, що використовують для вербалізації знань про навколишній світ та природу. Метою цього критерію є вплив на суспільної думку.

Отже, існування в наукових джерелах різних дефініцій цього поняття можна пояснити передусім неоднозначністю визначень. Науковці, які цікавилися цим питанням, не мають спільної думки стосовно трактування поняття.

У межах екологічного дискурсу (з огляду функційно-стильової диференціації) Н. Гудзь виокремлює такі жанри:

- науково-екологічний дискурс, який поділено на науковий, науково-навчальний, науково-популярний дискурси;

- медійно-екологічний дискурс, що пов'язаний із громадсько-політичною сферою комунікації та в межах якого виділяють інформаційний, аналітичний, художньо-публіцистичний дискурси;

- релігійно-проповідницький, тобто це сукупність письмових та усних текстів релігійного спрямування;

- художньо-екологічний дискурси, що представлений у формі поезії, прози, драми [4, с. 209].

Окрім того, в межах екологічного дискурсу існують різні моделі відносин. А структура екологічного дискурсу є досить неоднорідною, тобто має польову будову. У його центрі є жанри, через які й реалізують головне призначення дискурсу. Проте за будь-яких умов ядром та фундаментом його є науковий дискурс. Адже саме останній відповідає цілям, цінностям та соціальним функціям.

Екологічна парадигма в гуманітарному світі займається вивченням складних рефлексій суспільства та світоглядних і філософських настанов формату «людина – природа». Сучасні знання не є здобутком лише сучасних дослідників. Формування знань у цій царині має довгу історію, адже люди з давніх-давен цікавилися природою.

Перші екологічні знання зародилися ще за часів первісної людини, коли господарювання та спілкування з природою були основою життя. Зрозуміло, що уявлення про природний світ у той час були досить примітивними, однак завдяки віруванням людей вони почали закріплюватися у міфології та релігії. Тобто основним джерелом міфологічних уявлень була природа.

З розвитком людини міфологічні уявлення почали формуватися в певний світогляд та релігію. Рациональне пізнання світу сприяло здобуткам стосовно трактування проблеми «людина – природа», «людина – довкілля». Насамперед це пов'язано з тим, що почали з'являтися перші праці в цьому напрямку. Про природні явища та екологічні факти писали Гіпократ, Геракліт. Про природу та екологічні елементи почали писати поезію, складати легенди. Вже тоді в людства почало формуватися уявлення про те, що людина є частиною природи та здатна впливати на навколишнє середовище [2, с. 8].

Еволюціонування екологічного світогляду почало формування різні вчення навколо проблеми взаємовідносин людини й природи. Краса та сила природи, а також місце в ній людини стали спонукальним фактором.

Проте таке зацікавлення існувало не завжди. В середні віки природою цікавилися менше. Природу затьмарило християнство, яке підносило лише людську душу та возвеличувало Бога. Природу вважали тлінною, а природні речі були гріховними.

Нові погляди до розуміння природи почали з'являтися в часи Відродження. У цей час природу розуміли по-новому. Відродження дало новий поштовх до розуміння природи. Найбільше почали звертати увагу на прекрасному в природі, вона стала натхненням для мистецтва. Вона ж була джерелом радості та натхнення. Крім того, зазначена епоха була часом великих відкриттів, зокрема і в природничій науці. Природа стала об'єктом пізнання. Активно розвивали свої думки натурфілософи, наближаючи Бога до світу природи.

Відродження породило чимало думок щодо сутності природи. Ці ідеї стали активно поширюватися Європою та мали культурницький зміст. Праці про природу мали описовий характер та були обмеженими, втім дуже важливими для подальшого розвитку знань про навколишнє середовище.

У другій половині XIX століття снський професор Е. Геккель уперше використав термін «екологія». Саме Геккель дав визначення цьому терміну та виділив екологію в окрему дисципліну, хоча вигадав його далеко не він [1, с. 90]. Після цього важливого етапу в історії екологічного дискурсу знання почали розвиватися за двома напрямками. Перший напрямок став вивчати природу, природні явища та процеси, тобто варто говорити про класичну екологію. Другий напрям став початком дослідження природи з філософсько-світоглядного погляду, предметом вивчення якого став концепт «людина-природа» [1, с. 91].

Новий час став періодом нових положень в екологічних знаннях. Природу почали розглядати не тільки з практичного погляду, але й почали помічати в ній наукову та естетичну цінність. Цінність мають положення Ф. Бекона, екологічні знання Р. Декарта, Б. Спінози, Й. В. Гете, І. Канта, Й. Фіхте, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля та інших. Згодом екологію почали розглядати як екологію біологічну та екологію культурну. Нас цікавить другий розділ, адже культурна екологія є способом формування гіпотез стосовно поведінки людей у культурному тексті.

У сфері гуманітарних наук, на відміну від природничих наук, розуміють природу як середовище проживання людини. Це зумовило нову наукову парадигму, таку як філософія, педагогіка, соціологія, психологія, лінгвістика та багато інших. Вказані науки пов'язує те, що поняття “культура”, “екологія” та “дискурс” у них розглядають за такими параметрами: суспільство – навколишнє середовище, людина – природа.

Отже, вивчення екологічного дискурсу в гуманітарному просторі є складним та відносно новим процесом. Щоб розуміти його сутність необхідним є звернення до розвитку початкових екологічних знань, які формувалися протягом багатьох століть. Погляди на природу та навколишнє середовище постійно змінювалися, однак це сприяло формуванню екологічного світогляду, виокремленню дисциплін, які почали вивчати екологічні проблеми з різних поглядів. Розвиток різних ідей сформував ґрунт для виокремлення екологічних знань у дискурс, зацікавленість до якого почали проявляти гуманітарні студії. Дослідження різних екологічних аспектів, розуміння еволюції людських стосунків із природою та їх вплив надважливий задля розв'язання нагальних проблем.

Література

1. Анацька Н. Історико-філософський аспект становлення екологічного знання. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2017. Вип. 3–4. С. 88–99.
2. Анацька Н. Формування екологічного знання: етапи розвитку. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка: збірник наукових праць*. 2008. № 3 (24). С. 7–11.

3. Гудзь Н. О. Генезис поняття «ДИСКУРС» у сучасній лінгвістиці. Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (мовознавство) : У 2 ч. (105). С. 442–445.
4. Гудзь Н. Екологічний дискурс в лінгвістичних описах. Наукові записки. 2013. Вип. 118. С. 202–206.
5. Назарук М. Компоненти довкілля як джерело формування екологічного світогляду. Географічна освіта і наука: виклики і поступ: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 140-річчю географії у Львівському університеті (м. Львів, 18–20 травня 2023 р.) / відповід. редактори: В. Біланюк, Є. Іванов. У 3-ох томах. Львів: Простір-М, 2023. Том 3. 258 с.
6. Розмаріца І. Лінгвокогнітивні особливості комунікації у сфері екології: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ. 2004. 15 с.
7. Скиба І. Специфіка екологічного дискурсу в XXI столітті. Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія. 2021. № 2 (34). С. 55–59.
8. Скиба О. Екологічна культура як складова духовності сучасної людини. Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія. 2021. № 1. С. 146–149.
9. Steciag M. Environmental Discourse in Public Debate in Poland: Relativization, Exclusion and Acceptance. Language and Ecology. Vol. 3. № 2. 2010. P. 1–16.

Кінчак Ірина Юрївна

ОБРАЗ РАДІО В ДРАМАТУРГІЇ УЛАСА САМЧУКА

Стаття присвячена дослідженню наскрізного образу радіо у драматичних текстах Уласа Самчука. Досліджено актуальність образу радіо для української і світової художньої літератури. Проаналізовано його п'єси «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!», «Жертва пані Маї», «Шумлять жорна». Виокремлено загальні функції радіо в текстах. З'ясовано, що образ радіо є важливим художнім кодом драматичної творчості Уласа Самчука, зокрема інструментом впливу та комунікації дійових осіб. Простежено частотність вживання образу та варіативність найменувань на позначення радіо у різних п'єсах. Проаналізовано співвідношення між інформацією, яка звучить по радіо, і подіями на сцені.

Ключові слова: радіо, радіоприймач, образ, художня деталь, драматургія, Улас Самчук.

Iryna Kinchak

THE IMAGE OF RADIO IN THE DRAMATURGY OF ULAS SAMCHUK

The article deals with the through-and-through image of radio in the dramatic texts of Ulas Samchuk. The relevance of the image of radio for Ukrainian and world fiction has been studied. His plays «Listen, listen! Moscow Speaks!», «The Victim of Pani Maya» and «One can hear the noise of the Millstones». The general functions of the radio are highlighted in the texts. It has been found that the image of the radio is central to the dramatic work of Ulas Samchuk and is a tool for influencing and informing the actors. The frequency of use and variability of the names used to denote radio in different plays were monitored. The relationship between the information that sounds on the radio and the events on the stage is analyzed.

Keywords: radio, radio receiver, image, artistic detail, dramaturgy, Ulas Samchuk.

Постановка проблеми. Творчість Уласа Самчука як драматурга посідає важливе місце в сучасних літературознавчих студіях. Найпоширенішим об'єктом для наукових досліджень у царині «самчукознавства» є його прозовий доробок. Натомість драматичний аспект не можна назвати ґрунтовно дослідженим, адже існує багато лакун, які варто заповнити. Важливо зазначити, що драматичний доробок Уласа Самчука мало відомий українському реципієнтові, що зумовлено складною історією його публікації. Утім, наявні на сьогодні студії засвідчують різноплановість підходів до вивчення Самчукових п'єс. Перспективною для наукових розвідок видається тема, пов'язана з наскрізними образами в драматичних текстах автора, що засвідчують сталі координати ідеостилу письменника. Одним із таких

наскрізних образів є радіо, за допомогою якого читач має можливість зануритись у реалії епохи й водночас відкрити багатоплановий інтермедіальний сценічний твір.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Уласа Самчука стала об'єктом наукових розвідок багатьох дослідників. Здебільшого праці присвячені вивченню його прозових текстів (Бородіца С., Варданян М., Гошовський Б., Костюк Г., Немченко Г., Немченко І., Тарнавський О.), публіцистиці (Власенко-Бойцун А.-М., Радчик Р.), мемуаристиці (Гнатюк М.) епістолярію (Пангелова М.). До драматургії письменника звертались Домбровська Т., Дорош Г. Особливий внесок у цьому аспекті досліджень зробила Руснак І.

Мета статті – простежити наскрізний образ радіо в драматургічному доробку Уласа Самчука (три п'єси), його роль у тексті, особливості змалювання.

Виклад основного матеріалу. Улас Самчук як драматург став цікавим відкриттям у працях окремих вчених, адже у сучасному українському літературознавстві його традиційно вважають епіком, завдяки його чималому доробку художньої та публіцистичної літератури. Улас Самчук – автор трьох п'єс: «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!», «Жертва пані Маї», «Шумлять жорна», але його діяльність як драматурга цим не обмежується. Письменник не тільки творив драму, а й був поціновувачем театрального мистецтва. Для Самчука театральне мистецтво було інструментом у формуванні національної свідомості та естетичного виховання. Свої погляди на театральне мистецтво, його розвиток, тогочасний репертуар та критику автор описував у статтях («Весела вдова», «Дещо про театр», «Наталка Полтавка»), мемуарах («На білому коні»), листах та в художніх текстах, рецензіях на відвідані вистави.

У кожному художньому тексті автор залишає відлуння своєї епохи, насиченої ідеями, типовими персонажами та елементами повсякдення, що допомагають відтворити атмосферу сучасної авторові реальності. Так, наскрізним образом у творах Уласа Самчука, зокрема драматичних, є радіо. Його можна вважати сучасником Самчука, адже таке радіо, яким його зображує митець, з'явилося на світ у ранньому дитинстві письменника. Виникнення радіо є результатом досліджень науковців різних країн світу в різних сферах науки, тому радіо як винахід не має єдиного автора. Вагомий внесок у розвиток радіо зробив англійський вчений Джеймс Кларк Максвелл, розробивши теорію електромагнітного поля (1878 р.) і показавши, що електромагнітні хвилі поширюються зі швидкістю світла. Підтвердив і розвинув цю теорію Генріх Герц (1886 р.), сконструювавши передавач і приймач радіохвиль. Це стало поштовхом для використання та вдосконалення вже наявних надбань у багатьох країнах світу (Америка, Європа, Бенгалія, СРСР). Перша передача звукового сигналу, яку здійснив Реджинальд Фессенден, датується 1906 роком, а пізніше 1909 року Чарльз Герольд започаткував таке явище, як радіомовлення.

Для розуміння й подальшого розкриття образу радіо як художньої деталі в п'єсах Уласа Самчука варто окреслити головні функції радіомовлення та радіо загалом. Після того як радіопередавачі набули своєї популярності та масово поширювалися світом, радіо стало засобом інформування (повідомлення, оголошення), інтеграції (входження суспільства в інформаційний простір), соціалізації (пропагування певних норм суспільного існування), організації (заохочення/спонування до дій), просвітництва (поширення наукових фактів, музичних творів і т. д.), виховання (формування громадської думки).

Радіо відіграло важливу роль у соціальному житті людства. За його допомогою суспільство отримувало інформацію, пропагували ті чи ті політичні погляди та установки, поширювали інструкції чи вказівки для організації людського співіснування в межах певних соціальних груп.

У художній літературі радіо постає як рупор державного устрою, засіб інформування, за яким можна визначити час, епоху, актуальну інформацію та ставлення головних героїв до дійсності. Саме повідомлення має зазвичай інформативний характер, але з реакцій (реплік, коментарів, поведінки) героїв того чи того твору читач може зрозуміти ставлення реципієнтів до почутого.

Образ засобів масової інформації часто зображений у художніх текстах світової та української літератури. Так у своїй антиутопії «1984» Дж. Орвелл використовував його як засіб інформування про перехід воєнних дій, які постійно точилися між Океанією, Остасією і Євразією; засіб організації та впливу на мешканців Океанії. На кожному кроці мешканців Океанії оточували телеекрани, за допомогою яких кожен мешканець був під прицілним поглядом: «Телеекран був не тільки передавачем, а й приймачем. Він вловлював будь-який голосніший за дуже тихий шепіт звук...». [8, с. 9]. Усі «помилкові» дії мешканців негайно коментували, а залишатися непоміченим можна було тільки в лісі, де телеекранів не було, хоча й така ймовірність була сумнівною.

Тексти української літератури ХХ століття також багаті на використання цієї художньої деталі. На неї натрапляємо в антиутопії В. Винниченка «Сонячна машина» як засіб інформування та образ модернізації тогочасного суспільства, його розвитку та досягнення ідеального існування: «Ах, Елізо, як може бути гарно, прекрасно жити... — в кожній кімнаті буде кіно, екран, телефон, кіногазета, радіофотографії з усього світу» [4].

Літературна творчість Уласа Самчука розпочалася в час розквіту епохи радіо, тому йому також характерне використання цього образу у своїх текстах. Хоч його драматичний доробок є не таким об'ємним, як епічний, це не робить його менш вартісним для розвитку української літератури загалом.

Першим драматичним текстом із доробку Уласа Самчука є п'єса «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!», у якій найяскравіше простежуємо образ радіо. Автор не просто використовує його у своєму тексті, а й вводить голосномовник радіоприймача «на правах

елемента зі знаково-символічною природою до персонажного ряду» [11, с. 9]. Найбільшу роль радіо відіграє у діалогах між Ларею і Чортомоловим, коли з голосномовника лунає наскрізна фраза: «Слушайте, слушайте! Гаваріт Масква!».

Дійовими особами п'єси є Борис Чортмоллов – госторгпред ССРР за кордоном, його жінка Ларя, його вихованець Владлен, Розенфельд – урядовець особливих доручень, німа служниця та Голосномовник радіоприймача. Дія відбувається у Парижі 20-х рр. ХХ ст. Головною героїнею п'єси є Ларя, оскільки вона взаємодіє з усіма іншими. Події відбуваються в кабінеті Чортмоллова. «Чортмоллов – вигідна для Ларіподружжя партія, Розенфельд (він же “Грешко, Гріша, товарищ Гріша, товарищ Костя”) – урядовець особливих доручень, які отримує переважно від господині дому, німа служниця – обов'язковий атрибут закордонного життя советских чиновників, Владлен – вихованець Чортмоллова, студент-хімік на практиці, коханець Ларі» [11, с. 11].

У цій п'єсі Улас Самчук використовує образ радіо п'ятнадцять разів, але з різними найменуваннями: голосномовник радіоприймача (1), радіоапарат (2), голосномовник (3), радіоприймач (1), радіопередача (1), радіо (5), музика (2).

За словами Ірини Руснак, образ радіо – це «усоблення голосу Кремля; виринаючи з-посеред мішанських атрибутів, він втілює ідейне і моральне оскудіння персонажів» [11, с. 9]. Для розуміння впливу цього образу на розуміння та сприйняття тексту, усвідомлення значення та прихованих сенсів, важливо простежити відповідність інформації з реальністю та контекстом, у якому ця інформація звучить.

Уперше читач знайомиться з голосномовником радіоприймача ще на початку драми. Реципієнт розуміє його значущість, адже голосномовник з'являється серед дійових осіб, отже його роль така ж важлива для розуміння тексту, як і інших героїв. Потім Улас Самчук вводить радіоапарат у опис кімнати Бориса Чортмоллова, госторгпреда ССРР у Парижі, і читачеві відразу стає зрозуміло, інструментом чий влади і впливу є цей образ: «Серед кімнати, на килимі круглий, під бронзу, столик до куреня. По правій і лівій його стороні глибокі шкіряні фотелі, за ними канапа, а перед ним великий, шовковий вишневої барви абажур з торочками, що стоїть також на круглому столику, на якому радіоапарат. Голосномовник стоїть на книжковій шафі побіч бронзової барви бюсту Леніна...» [11, с. 42].

Усі події у п'єсі відбуваються на фоні голосномовника. Весь час лунають то «канцерти расійска-советскіх кампазіцій», то короткі оголошення, які починаються з однієї і тої ж фрази «Слушайте, слушайте! Гаваріт Масква!». Мелодія постійно супроводжує діалоги Ларі з Чортмолловим та з Владленом. Радіо ніби слідкує за розмовами, діями героїв, ніби відчуває атмосферу навколо, тому його мелодії стають гарним доповненням до цілісної картини і розуміння настроєвості подій.

Яскравим прикладом для усвідомлення органічного співіснування глосномовника і подій, які розгортаються на сцені, є уривок, починаючи з моменту початку концерту: «... Радіопередача імені Комінтерна. на валне 1426. Начинаєм вечерній канцерти расійска-саветскіх кампазіцій!» Починає грати стиха музика, Вривається Розенфельд, який мало не збиває з ніг Настю з посудом...» [11, с. 55]. З цього моменту починається «концерт» і в голосномовнику, і на сцені, який із музичним супроводом розвивається і закінчується. Дійовими особами цього концерту стають Ларя та Владлен. Згідно з подіями, які відбуваються в кімнаті, радіо передає то сольовий спів, то заколисувальну мелодію, то уривається, то знову грає, музика стає тривожною, супроводжуючи бійку Владлена з Резенфельдом, і врешті-решт уриває гру. Фінальною сценою стає вбивство Ларею Владлена, а радіо ніби підсумовує і ставить крапку в цій суперечці: «Радіо уриває гру. Чути: «Слушайте! Слушайте! Гаваріт Масква! Вечерній канцерт окончен.»» [11, с. 74].

У драмі «Слухайте, слухайте! Говорить Москва!» найяскравіше розкритий образ радіо як засобу впливу, радіо стає топосом Москви, наскрізним нагадуванням, що її мелодія – головна, супровід усього їхнього існування. А такі бунтівники, як Владлен, – лише короткочасні «концерти» в загальному бутті.

Як вже було зазначено, образ радіо є наскрізним у драматургії Уласа Самчука, тому варто згадати ще про дві п'єси: «Жертва пані Маї» та «Шумлять жорна». У цих драмах радіо наділене лише інформативною функцією, стає засобом для отримання звісток із фронту. У п'єсі «Жертва пані Маї» радіо згадано шість разів: радіопарат (2), «Телефункен» (2) – радіоприймач однойменної відомої німецької фірми, «апарат» (1), «радіо» (1). У тексті радіо стає інструментом, для отримання не просто інформації, а чого більшого. З уст Гріна ми розуміємо, що радіо – контроль емоцій та стану суспільства: «Вражіння, настрої. Репортаж – одним словом» [11, с. 119].

Як і у «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!», у драмі «Жертва пані Маї» радіо стає засобом відображення культури та показником розвиненості нації: «Так всі вони у нормальних одягах, у краватках, рукавицях... Бачимо їх як представників при наших урядах... Іноді бачимо на сцені їх танці чи спів... Все те здається в порядку. Люди як люди. Мають радіо. Пригадую, я бувало іноді наводив апарат на Варшаву. Цілком пристойна музика...» [11, с. 94].

Спільним для п'єс «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» і «Жертва пані Маї» є також фінал, адже обидві закінчуються радіоефіром, тільки у першій – це концерт, а у другій (закінчується II дія) – воєнний репортаж: «Наші відділи швидко йдуть вперед (гарматна і скорострільна стрілянина). Гармати і скоростріли криють поступ... На овиді появляється ескадра [...] літаків (чути рев літаків, який заглушує голос репортера)» [11, с. 123].

Драмі «Шумлять жорна» також характерний образ радіо. Тут, як і в драмі «Жертва пані Маї», немає такої частотності його використання, але його наявність є беззаперечною. Образ радіо трапляється у драмі вісім разів: «музика» (2), «радіо-апарат» (1), «апарат» (4), «радіо» (1). Спільним щодо використання образу радіо для п'єси «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» і п'єси «Шумлять жорна» є трансляція концертів, які супроводжують певні моменти на сцені. Так, на початку драми «Шумлять жорна» читач у супроводі легкої музики переноситься в атмосферу п'єси:

«Ранок. Через прозорі занавіси вікон ллється сонце. Ясно, чисто, прозоро. Легка музика.

Входить Ольга з оберемком свіжих квітів – елегантна, у свіжому, чистому фартушку. Міняє у вазах квіти, бавиться ними, розмовляє з ними.

Вривається музика, радіо-апарат дає звідомлення з фронтів.

“Увага! Ранній концерт закінчено. Подаємо звіт верховного командування: Головна квартира. Як було вчора повідомлено – великий і рішучий бій за Керч закінчено. Взято в полон двісті тисяч ворожих вояків, здобуто триста танків, дві тисячі двісті гармат, двісті автомашин і багато...”

Ольга закриває апарат і говорить далі до квітів...» [11, с. 132].

У цьому уривку продемонстровано дві основні функції радіо в цій п'єсі: інформативна і просвітницька. Щоправда у драмі «Шумлять жорна» Ольга, служниця Михайлюків, піддає сумніву ту інформацію, яка лунає, вона продовжує «здобутки» армії, вигадуючи їх: «Вбито тридцять тисяч ворожих вояків, потоплено сто двадцять тисяч брутто-тон, атаковано бойові споруди Мальти, Лондону, Ліверпулю... В Європі, Азії, Африці, Австралії... Як вам це подобається? Ха-ха!...» [11, с. 132].

Як і в попередньо аналізованій п'єсі, радіо відіграє важливу роль у житті дійових осіб, адже їхнє життя, емоції, настрої залежать від подій на фронті, які вони можуть дізнаватися за допомогою радіоприймача. Одним із таких героїв є Клавдій – професор-політик, який увесь час слідкує за воєнними «звідомленнями» і таким чином контролює ситуацію на фронті та прогнозує подальший розвиток суспільного життя, залежно від верхівки влади та того, кому вона належатиме.

Висновки. Образ радіо є наскрізним образом у драматичній творчості Уласа Самчука. Радіо стає топосом тогочасної верхівки, засобом впливу, контролю та інформації. Цей образ одночасно є і відображенням цивілізованості, сучасності, культурності суспільства, і інструментом тотального контролю на всіх рівнях існування.

У п'єсі «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!» образ радіо був прообразом Москви, верхівки влади, яка була в корі головного мозку за допомогою того ж голосномовника радіоприймача, з якого весь час лунала «московська музика» чи оповістки. Радіо проникало

у всі прошарки суспільства, контролювало та маніпулювало їхніми діями, їхніми думками, було на рівні з живими людьми, супроводжувало кожен дію.

У драмах «Жертва пані Маї» та «Шумлять жорна» радіо постає засобом інформування і контролю почуттів та сприйняття героями навколишньої дійсності. Радіо – чи не єдине джерело інформації, яке повідомляє суспільству про здобутки чи втрати на фронті, незважаючи на те, чи є вони правдивими, чи ні. Радіо стає засобом впливу на свідомість та інструментом у руках влади для управління людськими думками та діями за допомогою інформації.

Література

1. Бородица С. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романої прози 30-40-х рр. ХХ ст.: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 2000. 22 с.
2. Вакулєнко Д. Сучасна українська драматургія. Київ, 1976. 227 с.
3. Варданян М. Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі: монографія. Кривий Ріг: Видавництво «Діонат», 2018. 406 с.
4. Винниченко В. Сонячна машина. Київ : Сакцент Плюс, 2005. 640 с.
5. Домбровська Т. Екзистенціальні виміри людського буття в інтелектуальній драмі Уласа Самчука «Жертва пані Маї». Інноваційні тенденції сьогодення в сфері природничих, гуманітарних та точних наук: матеріали ІІІ Міжнародної наукової конференції, м. Рівне, 29 вересня, 2023 р. Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: Європейська наукова платформа, 2023. С. 108–110.
6. Домбровська Т. Жанрова своєрідність драми Уласа Самчука «Шумлять жорна». Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук: перспективи та виклики: матеріали VI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції. 7 квітня 2023 року. Миколаїв: НУК ім. адм. Макарова, 2023. С. 367–370.
7. Домбровська Т. Художні пошуки Уласа Самчука в розкритті дихотомічної структури одноактівки «Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!». Магістерські студії. Альманах. Вип. 23. 2023. Херсон: ХДУ.
8. Орвелл Дж. 1984. Київ: Вид-во Букшеф, 2023. 368 с.
9. Руснак І. Поетика інтелектуальної драми Уласа Самчука. Слово і Час. № 6. 2010. С. 43–50. URL: <http://surl.li/tgohh>.
10. Руснак І. До історії видання драми «Шумлять жорна» Уласа Самчука. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. № 3. 2016. С. 102–105. URL: <http://surl.li/tgoii>.
11. Самчук У. Драми. Харків: Фоліо, 2020. 220 с.

УДК 821.161.2.09

Кульковець Анастасія Миколаївна

РОЛЬ УЯВНОГО В СЮЖЕТОТВОРЕННІ РОМАНУ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «АМАДОКА»

Стаття присвячена визначенню ролі уявного в сюжетотворенні роману С. Андрухович «Амадока». Підкреслено, що уявний світ героя розхитує межі між «об'єктивно реальним» і «можливо реальним», являючи собою форму рефлексії стосовно реального світу, суть якої пов'язана з переживанням прихованих від суб'єкта в реальності смислів. Відзначено, що дія сюжету роману С. Андрухович «Амадока» відбувається водночас у трьох уявних вимірах – української воєнної сучасності, Голокосту та доби «Розстріляного Відродження». Суміщення подібних екскурсів демонструє універсальність художнього мислення письменниці, яке здатне до реалізації в кількох уявних просторах.

Ключові слова: сюжет, пам'ять, уява, художній образ, художній світ

The article is devoted to determining the role of the imaginary in the plot creation of S. Andruhovich's novel «Amadoka». It is emphasized that the imaginary world of the hero shakes the boundaries between «objectively real» and «possibly real», representing a form of reflection in relation to the real world, the essence of which is connected with the experience of meanings hidden from the subject in reality. It is noted that the action of the plot of S. Andruhovich's novel «Amadoka» takes place simultaneously in three imaginary dimensions – the Ukrainian military modernity, the Holocaust and the era of the «Shooted Renaissance». The combination of such excursions demonstrates the universality of the writer's artistic thinking, which is capable of being realized in several imaginary spaces.

Key words: plot, memory, imagination, artistic image, artistic world

Актуальність дослідження. Поняття уявного є важливим складником художньої цілісності літературного твору. Уявний світ являє собою той шар реальності, який у зображеному світі літературного твору є продуктом свідомої чи несвідомої образотворчості. Цей образ реальності може розгортатися у формі сновидіння, мрії, марення, галюцинації, міражу, виникнення в уяві персонажа-творця образу твору, «віртуального світу», спогадів.

Безліч цих конкретних форм поєднує те, що ціннісно значущий для автора пізнавально-етичний (а в окремих випадках і естетичний) досвід героя за його посередництва розгортається в повноцінний образ світу. Зображення героя супроводжується навмисним акцентуванням активності уяви, властивої йому.

При цьому модальність можливого, бажаного, уявного, суб'єктом якої автор робить героя, не просто називається суб'єктом оповіді, а тяжіє до оформлення в образ реальності, що займає становище особливого «шару» у зображеному автором світі. Це означає, що всередині образу реальності, який створив автор, з'являється образ реальності, віднесений до свідомого або несвідомого уявного героя («світ у світі»).

Огляд літератури. Проблеми вивчення ролі уявного в літературному сюжетотворенні та визначення місця роману С. Андрухович «Амадока» в сучасному українському літературному процесі неодноразово ставали об'єктом фахового осмислення. Так, С. Фаріно [5] розглядає уявне в літературному творі крізь призму семіотики. Р. Інгарден [6] виокремлює функційність уявного як художньої цінності. Г. Ключек [7] розглядає художній світ як категорійне поняття. Х. Ортега-і-Гассет [8] подає концепцію художньої уяви в контексті позачасового існування мистецтва. Н. Ступницька [9] розглядає сюжетотвірну роль образу в художньому творі. Ц. Тодоров [10] характеризує уяву як провідну основу творення художньої образності. М. Бліндюк [2] розглядає «Амадоку» крізь призму проблеми пам'яті та її втрати. І. Булікіна [3] здійснює аналіз роману «Амадока» в контексті модерних літературознавчих методик. Т. Гребенюк [4] виокремлює в романі С. Андрухович риси «нової широти».

Мета дослідження: визначити роль уявного в сюжетотворенні роману С. Андрухович «Амадока».

Виклад основного змісту дослідження. У творі мистецтва, незважаючи на його власну фіктивність чи умовність, можлива своя сфера реальності та своя сфера фікції. У цьому випадку «ірреальність» як оцінка дійсності відкривається персонажам і суб'єктам оповіді, й сама стає предметом зображення.

Наприклад, вивчаючи суть «фантастичного», Ц. Тодоров наголошує на тому, що неможливість визначення героєм подій, що відбуваються, як «чудесних» або «реальних» формує рефлексію читача над «фантастикою» як явищем [10]. Основними формами досвіду героя, що відкривають «ірреальність» окремих верств дійсності, є зустрічі з «чудесною» («надприродною») реальністю, з «реальністю» сновидіння, видіння чи спогаду, з «віртуальним світом», з «уявним світом» (у формі мрії, галюцинації, міражу), з вигаданим світом твору, що виникає в уяві персонажа-творця [10].

Сюжетна подія контакту персонажа з «ірреальним» поляризує «реальне» (з одного боку) та «чудесне», «уявне», «ілюзорне», «вигадане» (з іншого) в архітектоніці естетичного об'єкта. Це визначає як виникнення у внутрішньому світі твору «приватних» хронотопів («чудесного світу», «уявного світу», «вигаданої реальності», «реальності сновидіння»), так і появу особливих композиційно-мовленнєвих форм, і трансформацію суб'єктної структури. Найменш вивченим у цьому аспекті є питання взаємозв'язку зображеної у творі сюжетної події контакту персонажа з «ірреальним» і «жанру».

Історично останнім етапом, який зробив уявний світ персонажа характерною частиною зображення людини, є той, який представлений в епічних творах «некласичної» літератури ХХ ст. Виділення «некласичного» етапу стадії «художньої модальності» узагальнюється з погляду історичної поетики: «...те, що в плані історико-літературному іноді здається несумісним і взаємовиключним, у світлі історичної поетики постає як цілісне утворення, єдина поетична епоха не тільки зі своїми полюсами, а й з поступальною логікою розвитку» [9].

За зауваженням Х. Ортеги-і-Гассета, у мистецтві «некласичного» періоду відбувається «нове переміщення точки зору – стрибок за сітківку, тендітну грань між зовнішнім і внутрішнім»: «...увага художника насамперед зосередилася на зовнішній реальності, потім – на суб'єктивному, а в підсумку перейшла до інтрасуб'єктивного» [8].

Літературознавча рефлексія показує, що так звана «некласична» література ХХ ст. справді відкриває новий спосіб зображення світу і людини: світ зображується як «зовнішнє», що перейшло у «внутрішній» простір свідомості суб'єкта, що зображується. За такого підходу «явища, що належать до внутрішнього світу героя та відбуваються в його свідомості <...> розглядаються <...> як не менш, а іноді і більш реальні, ніж дійсність, що їх оточує» [9]. Таке уявлення про світ і людину, характерне для літератури «некласичного» періоду, реалізує принцип «художньої модальності» як «природа, що породжує» епохи «антитрадиціоналізму» (з властивою йому «рухливістю», «відносністю» меж свідомості суб'єктів як персонажного, так і авторського планів), з «негарантованістю становища людини у світі» (тобто рухливістю суб'єктної та соціальної ідентичності), а також «імовірно-множинним началом», що закладене в сюжетній ситуації і спирається на «самостійну цінність внутрішньої дії») [6].

Уявний світ героя як елемент архітектоніки літературного твору, на наш погляд, входить до сфери явищ, надзвичайно близьких до принципу, що породжує, епохи «художньої модальності» [5]. Являючи собою форму рефлексії стосовно реального світу, суть якої пов'язана з переживанням прихованих від суб'єкта в реальності смислів, уявний світ героя розхитує межі між «об'єктивно реальним» і «можливо реальним» [7]. Створення образу реальності і несвідома уява реалізують рух персонажа до меж нескінченних можливостей і розбіжності із собою як характерний для цієї епохи.

Отже, уявний «світ у світі» у його «творчому» різновиді (уявний світ героя-творця) – це «метаобраз», оскільки предмет зображення дозволяє простежити процес становлення естетичної реальності художнього твору. Присутність «творчого» різновиду уявного світу поміщає у світогляд автора і читача перехід життя в естетичну реальність і навіть у художнє слово.

«Не-творчий» різновид уявного світу героя (сновидіння, галюцинація, мрія, спогад, віртуальний світ, «чужий» образ світу) також причетний до специфічної метарефлексивності

«некласичної» літератури. Ці «не-творчі» різновиди уявного світу героя часто поміщають у кругозір автора та читача ситуацію естетизації реальності та проблему заміщення реальної дійсності естетизованою, яка претендує на те, щоб замкнути героя у своїх рамках.

Висунення на перший план нехай «ірреального» (стосовно дійсності, яка оточує героїв), але значущого для автора «уявного світу» героя дозволяє художньо дослідити специфічну для модерністської та постмодерної літератури проблемність взаємовідносин дійсної та художньої реальності, а також віртуальність самих цих взаємовідносин як оформлених.

Особливий підхід до використання уявного в побудові художнього світу літературного твору реалізовано в романі Софії Андрухович «Амадока». Сюжет цього твору побудований на взаємопроникненні трьох тематично складних частин, реальність чи ірреальність кожної з яких до останнього залишається під сумнівом – сучасної російсько-української війни, Голокосту й Розстріляного Відродження.

Метафоричною є сама назва твору. Так, Геродот описує величезне озеро Амадока, що нібито в давні часи знаходилося на західних теренах сучасних українських земель. Згідно з однією з версій, зазначене озеро справді існувало, зникнувши внаслідок природних процесів, інша ж версія тлумачить існування цього озера як легенду. Як би там не було, обидві версії відповідають сюжету: пам'ять може зникнути, як озеро в результаті тектонічних процесів, або ж те, що ми вважаємо пам'яттю, це лише хвора фантазія оповідача.

У боротьбі проти амнезії чоловіка з понівеченим обличчям головна героїня твору Романа послуговується світлинами, листами й нескінченними розмовами. Назгал «Амадока» є всуціль візуальною: твір щедро насичений описами зовнішності, світлин і відео, що дозволяє зробити героїв ще ціліснішими, реалізуючи візуальний компонент сучасності на текстовому рівні.

Попри можливість ще ширшого використання візуального складника зазначений ілюстративний компонент С. Андрухович вводить переважно за рахунок коротких предметних замальовок. Однак експеримент авторки з формою все ж є сміливим. Так, крізь призму світлин здійснюється введення сюжету Голокосту, за допомогою листів окреслюються апеляції до митців-неокласиків, а дискурс Instagram слугує зв'язком уяви з сучасністю.

Авторка роману майстерно творить уявні простори, що виникають у свідомості персонажів твору. Ці простори реалізуються у трьох вимірах. Першим із них постає сучасність, яка, здавалося б, ізолює героїв роману у своїх межах – маємо у романі С. Андрухович чоловіка, який втратив пам'ять, та жінку, яка всіма силами намагається йому цю пам'ять повернути.

Романа – майстриня оповідати байки, і вірити їй не можна, але ж немає кому вірити. «Вона шепотіла йому на вухо історію. Історію його життя – все, що було їй відомо: як його

звали, хто він і звідкіля, ким були його батьки, як минуло його дитинство. Все, що колись він розповідав їй про себе сам, ще на початку їхньої любови: в темряві, в обіймах, гола шкіра до голої шкіри» [1, с. 46].

Богдан старанно вивчає усі розповіді, та вони не викликають у ньому жодного відгуку. Ні ліжник баби Уляни, ні скульптури Пінзеля не пробуджують жодних асоціацій. Це і не дивно, адже з самого початку помітно, що Романа не договорює Богдану правду. Вона, наче Шахерезада, розповідає чоловікові казки на ніч і змушує його вірити в це, створюючи власний уявний світ, у якому є місце лише для неї самої й коханої людини.

При цьому в романі не вказано, чи насправді ця жінка взялася рятувати власного чоловіка, чи її уявлення про нього були черговою ілюзією, яка сполучила абсолютно чужих один для одного людей. Романа отримує максимальну довіру Богдана, проте в певний момент читач усвідомлює, що повністю довіряти їй не можна. Те, що спершу з'являється в романі як наслідок дії транквілізаторів чи посттравматичний синдром – сюрреалістичні видива й фактологічні розбіжності – зринають повсякчас до кінця [2]. Уся тканина розповіді стає тривкою, розхитаною під дією хворобливої свідомості. Окрім того, що чоловік втратив пам'ять, він, по суті, втратив ще й обличчя, яке зазнало сильних опіків. Відповідно, учасник війни на Донбасі постає своєрідним «стороннім», закинутим до чужого, ворожого простору.

Оскільки вкоріненість пам'яті в минулому очевидна, можливим її повернення постає лише за тієї умови, якщо людина почувається природним нащадком попередніх епох, які не є для нього чужими. Сила уяви переносить героїв «Амадоки» до світу болісних, травматичних подій української історії, які демонструють читачеві всю хиткість визнаних історичних концепцій.

Дискурс Голокосту в романі «Амадока» так само постає вражаюче олюдненим. Авторка, за твердженням М. Бліндюк, зміщує у своєму творі фокус із української віктимності на українську ж аб'юзивність [2]. Так, показуючи історію українців, що записувалися до СС «Галичина» та відіграли трагічну роль у геноциді єврейського народу, вона виокремлює цілком людські причини подібного вибору: помста вчительці, необхідність власного виживання як чинник вимінювання коштовностей у євреїв тощо. Отже, чорно-біла ілюзія, що витворює інфернальні образи тих, хто допустив катастрофу, зникає, а на зміну приходять образи звичайних людей, яким не пощастило жити в цю страшну добу.

Історія неокласиків становить третій дискурс сюжетотворення в романі «Амадока». Центральним у ній постає образ Віктора Петрова (В. Домонтовича) – ледь не головного трикстера тієї епохи, видатного письменника і таємного агента радянської розвідки. Увага авторки прикута до його роману із дружиною Миколи Зерова – Софією, що розкриває всю неоднозначність постаті Петрова. Попри те що авторка намагається наситити цю

частину власними домислами, чуттєвістю й переживаннями героїв, вона все ж виявляє більшу схожість із докуфікшн, ніж із белетристичним текстом. Перенасичення історичним фактажем і цитуванням обтяжує текст, місцями ледве не перетворюючи його на суцільну хроніку. Йому ніби тісно в межах цієї однієї частини й хочеться ввібрати більше простору [2].

Зазначена тенденція до занадто активних переміщень між уявними просторами загалом характерна для С. Андрухович у романі «Амадока». Так, окрім цілком питомих звернень до представників епох, які безпосередньо описані у творі, письменниця вступає в діалог із постатями XVIII століття: скульптором Іоаном Пінзелем, єврейським мудрецем Баал Шем Товом та філософом Григорієм Сковородою, якому приписує романтичний зв'язок із юним адептом Михайлом Ковалинським. Подібні екскурси, звісно, впливають на загальну стрункість оповіді, проте демонструють універсальність художнього мислення С. Андрухович, яке здатне до реалізації в кількох уявних просторах майже одночасно.

Крім трьох сюжетів, у книзі постійно спливають три способи реалізації уяви: загублений безсловесний – як археологічні знахідки або скульптури Пінхаса, коли читач може тільки фантазувати, які події за цим ховалися, але ніколи не буде знати достеменно; усний – як сказання про Баал-Шем-Тове, які, на думку мудреця, не містять правди про те, що було, а можуть свідчити лише про що розповідає; і нарешті, документальні джерела – Сковорода і Петров, фотографії, листи і щоденник з особистого архіву, які теж відносні і багатовимірні.

Т. Гребенюк підкреслює, що твір письменниці являє собою художню експлікацію широковживаного сьогодні поняття постпам'яті, яке запропонувала професорка Колумбійського університету Маріанна Гірш [11]. З'ясовуючи умови формування постпам'яті, М. Гірш аналізує життя дітей, чії предки були жертвами Голокосту – так званого постпокоління. У романі «Амадока» ідея постпам'яті буквально вербалізується твердженням одного з персонажів твору професора Криводеяка: «Час відмотується назад [...], коли моє фізичне існування було ще рішучим чином не передбачене, не запідозрене, і попри це – мене не полишає відчуття, яке я ніяк не можу раціоналізувати, що туди простягається моя пам'ять, яка повинна бути функцією мого фізичного мозку [...] Я, виявляється, виникаю з пам'яті, а не з заплідненої яйцеклітини» [1, с. 68].

Висновки. Отже, уявне в романі С. Андрухович «Амадока» виконує функцію метафори пам'яті, позначаючи велику кількість призабутих, втрачених сьогодні історій та сюжетів, які часто оминаються увагою і які зрештою залишаються білими плямами, незагоєними ранами, що час від часу все ж нагадують про себе і турбують. В аналізованому творі переплетені різні сюжети, віддалені люди та епохи. Родинна історія тут поєднується і з елементами детективу, і з мелодраматичними моментами. Письмо Софії Андрухович може

модифікуватися, скажімо, в опис світлин чи в есей, демонструючи сміливий експеримент із формою.

Література

1. Андрухович С. Амадока. Львів : ВСЛ, 2020. 832 с.
2. Бліндюк М. «Амадока» Софії Андрухович: занурення у бездонне озеро амнезії. Читомо. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/amadoka-sofiyi-andruhovych-zanurennya-u-bez-donne-ozero-amneziyi>
3. Булкіна І. Рецензія на роман С. Андрухович «Амадока». Критика. 2020. №9–10. URL: <https://krytyka.com.ua/reviews/amadoka>
4. Гребенюк Т. Художнє втілення рис ‘нової ширості’ в романі Софії Андрухович «Амадока». *Studia ukrainica posnaniensia*. 2021. Vol. IX/1. P. 131–144.
5. Знак. Текст. Семіоза. Антологія текстів польської семіотики культури. Друга половина XX - початок XXI ст. [Є. Фаріно та ін.] ; упоряд., пер., вступ. ст. Вікторії Дуркалевич ; наук. ред. Анжея Тищика. Дрогобич ; Люблін : Коло : Ін-т Центр.-Схід. Європи, 2016. 297 с.
6. Інгарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. Філософська думка. 2005. № 6. С. 65–87.
7. Ключек Г.Д. «Художній світ» як категоріальне поняття. Слово і час. 2007. № 9. С. 3–14.
8. Ортега-і-Гассет Х. Мистецтво в теперішньому і майбутньому. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Ortega_y_Gasset_Jose/Mystetstvo_v_teperishniomu_i_maibutniomu/
9. Ступницька Н. М. Сюжетотвірна роль образу в художньому творі. Закарпатські філологічні студії. 2020. Вип. 15. С. 178–182.
10. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Пер. з фр. Євген Марічев. К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2006. 161 с.
11. Hirsch M. The generation of post-memory. *Poetics Today*. 2008. Vol. 29. P. 103–129.

Неумита Марія Володимирівна

ЖАНРОВІ ПАРАМЕТРИ ФАНТАСТИЧНОЇ ДРАМИ “ОСІННЯ КАЗКА” ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Анотація. У статті розглянуто фантастичну драму Лесі Українки «Осіня казка» як оригінальний текст нового для української драматургії жанру. Простежено авторське переосмислення різножанрових сюжетів, зокрема народних казок та середньовічних лицарських романів; покликання на мітологічні та біблійні елементи. Доведено, що надмірна для казки реалістичність є ознаками зародження фантастичного в драматургії Лесі Українки.

Ключові слова: горизонт очікувань, лицарський (куртуазний) роман, казка, генеологія.

Neumyta M. V. Genre parameters of the fantastic drama «Autumn Tale» by Lesya Ukrainka. The article examines Lesya Ukrainka's fantastic drama «Autumn Tale» as the original text of a new genre for Ukrainian dramaturgy. The author's reinterpretation of various genre plots, in particular folk tales and medieval chivalric novels, is traced; appeal to mythological and biblical elements. It has been proven that excessive realism for a fairy tale is a sign of the emergence of the fantastic in Lesya Ukrainka's drama.

Keywords: horizon of expectations, chivalric (courtly) novel, fairy tale, geneology.

Вступ. «Осіня казка» – фантастична драма Лесі Українки, написана 1905 року під час перебування у Тбілісі (Грузія), разом із Климентом Квіткою. Цього ж 1905 року в різних куточках Російської імперії відбувалися бунти і повстання. Про такі події в Грузії Леся Українка писала в листі до матері. Багато дослідників вважають саме революційні та криваві події, які спостерігала на власні очі й про які чула від інших авторка, поштовхом до написання «Осіньої казки». Прийнято вважати, що драма написана за короткий термін. Утім, Олександра Вісич висловлює думку про глибші корені «Осіньої казки», що сягають 1901 року, коли Леся Українка працювала над перекладом драми Герхарда Гауптмана «Ткачі» та статтею «Новейшая общественная драма», в якій, зокрема, характеризувала «драму мас» [1]. Драматичні події у Тбілісі стали відтак тригером для інтенсивного писання.

За життя Лесі Українки драма не була опублікована, а її єдиний автограф у бібліотеку Наукового товариства ім. Т. Шевченка передала Ольга Косач-Кривинюк. Відсутність варіанту драми, який схвалила авторка до друку, призвела до того, що в академічних виданнях творів Лесі Українки за різні роки ми маємо різні варіанти редакції «Осіньої

казки». Вперше «Осіньну казку» опублікували 1929 року у видавництві «Книгоспілка». У цій редакції залишили лише той текст драми, який не закреслила Леся в автографі. У п'ятитомному виданні 1951 року укладачі подали текст якомога ближче до рукопису. У двохтомному виданні 1962 року редактори врахували авторські правки, а отже знову скоротили текст драми. Цей же варіант редакції лишили в десяти томному виданні 1964 року. У найповнішому на сьогоднішній день чотирнадцяти томному виданні 2021 року укладачі подали закреслені авторкою частини в примітках.

Драма посідає особливе місце в доробку Лесі Українки, оскільки належить до тієї частини творів, які авторка не відшліфувала чи не схвалила до друку, тож чимало питань виникає як щодо історії публікації, цілісності тексту, так і щодо жанрової специфіки драми.

Аналіз попередніх досліджень. Тривалий час дослідники трактували «Осіньну казку» у світлі революційних настроїв, ідеї боротьби та перемоги робітничого класу над буржуазним суспільством. Не будемо заперечувати наявність цих мотивів у творі, однак пострадянські студії творчості Лесі Українки пропонують більш панорамне прочитання цієї загадкової п'єси.

Так, зокрема Світлана Кочерга розглядає «Осіньну казку» як «художній інваріант теократичної вертикальної моделі світу, близької до софійної міфології» [2, с. 60] в доробку Лесі Українки. Дослідниця наголошує на зв'язку драми із міфами та легендами, а також на множинності сенсів і покликань, закодованих у тексті. Попри те що сам сюжет доволі фрагментарний і «“Осіньна казка” розпадається на фрагменти, множинну мозаїку», але мотив «має всі прикмети ескізу культурософської доктрини, де химерно переплелися міфологеми та філософеми різноманітних культур» [2, с. 65].

Марія Моклиця, аналізуючи алегорійність «Осіньної казки», зауважує, що Леся Українка у своїх драмах «міфів надає вірогідності життєвої реалії» [3, с. 140], що є виразною ознакою зародження фантастичних жанрів драми, які змушують читача сумніватися в реальності. Крім того, дослідниця послідовно заперечує трактування «Осіньної казки» як символістської драми, тому що в ній «надто багато гротеску і двоїстих сенсів, аби тонка символічна матерія могла втримати на собі будівлю задуму» [3, с. 145], наголошуючи на алегорійній природі цього твору. Зрештою дослідниця припускає, що саме експериментальна фантастична драма «Осіньна казка» була вагомим сходином до витворення жанру «драма ідей» [3, с. 150].

Аналізуючи дискурс свободи в «Осіньній казці», Любов Семенко звертає увагу на двоїстість тексту: «Казково-романтичні образи об'єднані в опозиційні пари із реалістично, навіть натуралістично приземленими» [4, с. 213]. На діалогічній єдності фантастичного та реалістичного в казкових сюжетах свого часу наголошував Джон Толкін, відзначаючи, що у вдалому фантастичному тексті особливу якість насолоди «можна пояснити як раптовий проблиск реальності чи істини, яка лежить в основі» [6, с. 34]. Інакше кажучи, хороша

фантастика та, яка наближена до реальності. Любов Семенко також робить висновок про місце «Осінньої казки» в доробку Лесі Українки серед неоромантичних творів, оскільки «основний конфлікт твору – протистояння свободи й несвободи, виявлений через текстові й позатекстові колізії та дії, вчинки, монологи персонажів» [4, с. 218], а свобода завжди займала вагоме місце у творчості Лесі Українки.

Попри те що дослідники спорадично звертались до питання жанрової специфіки «Осінньої казки», досі немає цілісного дослідження, яке б було сконцентроване на трансформаціях фантастичного в неординарній п'єсі Лесі Українки. Метою нашої розвідки є заповнити цю прогалину.

Виклад основного матеріалу. Перший етап формування горизонту очікувань читача відбувається на рівні сприйняття назви. Логічно передбачити, що події відбуваються восени; події – казкові. Підзаголовок «фантастична драма» вже складніший, адже фантастичне – це щось, що не може існувати в реальному світі, але є реальним для світу в тексті. Тобто має бути щось незвичне, можливо, навіть химерне. Наявність стількох натяків на вигаданість подій (фантастичне і казкове) мов би створює доволі однозначний горизонт очікувань, який у процесі читання “Осінньої казки” все більше руйнується, і виникають сумніви – чи справді в тексті домінує вигадка, чи це тільки маскування, наскільки ж вигадані події, чи, може, все якраз реальне, а нам намагаються нав’язати казкове трактування сюжету. Тобто надмірний акцент на фантастичності драми створює обернений ефект – читач приміряє її на реальність.

Розпочинається сцена I з ремарки авторки: «Темниця без вікон, без дверей» [5, с. 180], що нагадує фольклорну загадку – без вікон, без дверей, повна хата людей. Щоправда потім ми дізнаємося, що двері (ляда) таки були, а ув’язнений Лицар сидить просто під комірчиною Служебки. Якщо під комірчиною, то ніхто його не охороняє, з іншого боку, – Служебка каже, що варто бути обережними. Окрім того, що Лицар чомусь не усвідомлював, що його темниця – то підвал, що в ній насправді є двері й що ніхто його не стереже, а небезпека полягає лише в тому, що можуть помітити відсутність Служебки на робочому місці. Усе це виглядає доволі правдоподібним, хоча якщо ми вдумаємося в ситуацію, то вона настільки неймовірна, що схожа на вигадку. Вагання в реальності подій, як ми писали вище, і є однією з основних рис фантастичного жанру.

П'єсу відкриває журлива пісня у виконанні невідомого Голосу. Її мотив – розлука з коханим – вочевидь, має корені у середньовічній ліриці. Реакція В’язня-лицаря («Знов голос той, чи знов та сонна мрія?» [5, с. 180]; «Щастя! зоре! ти прийшла? / Ти зглянулась на муки? Ти згадала / мене, бездольного?» [5, с. 182]) дає змогу припустити, що в Голосі він впізнав свою кохану. В’язень вдається до риторики героя лицарського роману: «Дозволь мені поцілувати набожно / край одіжі твоєї!». І тут же ми нарешті дізнаємося особу Голосу: «...служебці сая честь не личить» [5, с. 182]. Утім, вже невдовзі архаїчний

сюжет про лицаря та його Даму серця руйнується викриттям – співає служебка. Читач може припустити розгортання іншої традиційної казки, в якій замкненого Лиходієм Лицаря рятує Дівчина-служниця, в яку той обов'язково закохасться. Однак і ця модель невдовзі змінює траскторію. Звісно, залишається ще варіант казкового сюжету, де Дівчина-служниця – допоміжний персонаж для Лицаря і нічого більше, але в IV сцені бачимо, що Служебка, замість випустити Лицаря на волю, замикає його у хліві зі свиньми, і тримає його там, бо «хоч крадькома, та все ж поженитатись / нам можна хоч хвилинку» [5, с. 193]. Таким чином ми бачимо, як герой бідкається на свою долю і безсилля, що:

*«Тут темно, тихо, глухо і самотно!..
Хоч би кайдани, щоб дзвонили гучно,
щоб тишу розбивали! Хоч би кат
прийшов сюди мене на муки брати,
нехай би ся темниця освітілась
вогнем тортур і ожила від крику!» [5, с. 180]*

Лицар-в'язень задрить Прометесві, в якого, на противагу, була «гучна, простора, осяйна в'язниця!» [5, с. 180]. Учергове ми спостерігаємо модифікацію казкового патерну. Який казковий герой бажатиме страждань і мук? Прийме їх із гідністю – так, але не шукатиме їх умисно. Хто з казкових героїв знається на грецькій міфології? Бачимо, що забуття, тиша і майже повна темрява для В'язня-лицаря є справжніми муками, і він поступово під їхньою вагою ламається. Це нехарактерно для казкового героя, але цілком відповідно для героя фантастичного жанру. В'язень-лицар діє як реальна людина, мрійник, який нудиться від відсутності страждань, які романтизує. Це надає йому оригінальної самобутності, робить не ідеальним персонажем казки, а людиною з низкою екзистенційних питань, своїми страхами, слабкостями і бажаннями.

Водночас I сцена містить натяки на «реалістичність» подій, скажімо, промовистою є фраза «в той самий день він підписав декрет» [5, с. 181]. Очевидно, що «декрет» – типовий офіційний документ, особливо запитуваний під час революційних подій, відбиток яких маємо в тексті, проте аж ніяк не належить до казкового лексикону.

II сцена також починається авторськими ремарками: «Кімната в королівському дворці на вежі, де живе принцеса. У заграговані вікна вриваються молоді парослі дикого винограду» [5, с. 185]. Здається, нічого незвичного в тому, що дикий виноград доріс до вікон вежі немає. Але ми дізнаємося в ході сюжету, що гора, на якій побудована вежа, зроблена штучно, з кристало і криги. На такій основі нічого вирости не може, що також доводить гру авторки в межах реальності та фантастики. Натомість репліка «Ще, значить, не скінчилися турніри, / принцеса ж мусить бути до кінця, / щоб найгіднішого надгородити

/ своїм вінцем.» [5, с. 185–186] відсилає читача до сюжету середньовічного лицарського роману, зокрема традиції власноручного увінчання Принцесою героя.

Важливу роль у розгортанні сюжету відіграють персонажки Швачки, Ткалі, Пряхи, кожна з яких виконує свою функцію. Наприклад, Швачка трансліює негативну думку про все і всіх, гостра на язик. І королю дорікає, що його «серце знало “дам” чимало / ще й не таких! Не перша й не остання!» [5, с. 186], і лицарям, які готові з рук колишньої босоніжки брати вінець перемоги, і Принцесі за те, що вона «вередує над старим» [5, с. 186], себто не згоджується вийти заміж. Пряха виносить судження начебто виважено, як очевидиця всіх подій. Вона не засуджує Принцесу відверто, але говорить, що не розуміє її. Саме з уст Пряхи ми дізнаємося, хто така Принцеса:

*«Прийшла сюди найматись на роботу,
король узяв, як панну, до палат,
за царедворку до своєї жінки,
і шанував, і працею не мучив,
і винайшов забутий герб якийсь,
немовбито вона таки шляхетна
ще з діда-прадіда – чого ж їй ще?
Ні, мало. Вмерла наша королева,
король не встиг жалоби доносити,
а вже посватався до неї...» [5, с. 186-187]*

І все ж відповідальність за прихильність Короля Пряха кладе на Принцесу, тож складається враження, що Принцеса підштовхнула Короля до весілля, а потім відмовила йому. Своєю чергою Ткаля говорить про Принцесу як про шляхетну дівчину, яку не можна засуджувати, а лише захоплюватися нею. Саме вона підносить принцесу до рівня богині. Безперечно, Ткаля найбільш романтична з трьох дівчат.

У І сцені помітне місце посідають біблійні алюзії. Наприклад, вгадується відсилка на біблійний сюжет про падіння стін Єрихону в такому порівнянні: «...і видобув би крик такий з грудей, / що мури затремтіли б і розпались!...» [5, с. 181]. Проте домінують картини реальної середньовічної страти, яка в уяві лицаря оповита ореолом жертвності, який дозволяє йому підняти власну самооцінку:

*«...ох, як би я охочо йшов на страту!
Юрба шуміла б, наче океан,
і розступалася б передо мною,
даючи путь величності страждання,
і в тую мить, як голова моя,
здійнята високо рукою ката» [5, с. 181].*

На початку III сцени авторська ремарка створює типово казкову картину: «Принцеса в білому убранні сидить і пряде золотий кужіль на срібній коловоротці...» [5, с. 187]. Однак вона тут же її розбиває сама Принцеса, яка розкриває ставлення до цієї декоративної діяльності: «Обридла ся робота непотрібна!» [5, с. 187]. Цілими днями вона приречена прясти, ткати, вишивати, але зроблене ніде не використовується, а лише накопичується. В цей момент Принцеса набуває живих, людських рис. Вона насміхається із колишньої себе, яка мріяла «принцесою зробитись чепурною, / багатою і гордою такою, / щоб навіть приступить ніхто не смів.» [5, с. 187]. У цьому фрагменті можна помітити натяк на те, що, всупереч формулі казкової розв'язки «Жили вони довго і щасливо», героїня свідомо неминучих життєвих випробувань, побутово-рутинної пастки, тому ідеальний образ принцеси звичайна пастушка здатна розвінчати, а самій перебувати в новій ролі нестерпно.

Тим часом Голос рахує лицарів, які впали з гори, намагаючись дістатися до Принцеси. Це очевидна вказівка на казковий сюжет про замкнену в неприступній вежі Принцесу, яку намагаються спасти різні лицарі, але лише один таки рятує і одружується з нею. Однак, як нам уже відомо, Принцеса насправді не донька Короля (як це зазвичай у казках), а його кохана, яка колись була пастушкою. Благородною її Король зробив, підтасувавши факти, а замкнув за те, що вона відмовилася виходити за нього заміж, закохавшись у Лицаря. Казковий сюжет суттєво трансформується, драматичне сповнюється іронією, скажімо, лицарі так часто зриваються з гори, що це не видається чимось серйозним, хоч візуально у тесті наголошено на небезпеці.

До Принцеси прилітає голуб із листом від Короля, в якому той пише, що готовий пробачити її невірність і одружитися з нею, якщо тільки Принцеса визнає вину й покається. Все начебто логічно – Король настільки закоханий, що готовий дати другий шанс. Проте послідовність подій дещо алогічна, з'являється відчуття награності, театральності. У цьому фрагменті авторка пропонує чимало художніх ефектів, перетворень, однак сам Король на сцені так і не з'являється, залишаючись образом-фантомом, що сприяє загадковості тексту.

Другий лист під крилом того ж голуба від Блазня. Він пише про те, що ув'язнення Принцеси не таке вже й однозначне (як і у I сцені темниця Лицаря), що спуститися з гори можна «не в той бік, що зовуть “лицарським”, / а тільки в той бік, що зовуть “свинарським»» [5, с. 189]. Блазень нагадує подружці дитинства, що та колись була пастушкою, тож її досвід дозволить не пропасти за межами вежі. Видається, ніби і Блазень, і Службечка (про мотиви якої до IV сцени нікому не відомо) переймаються щастям Принцеси і Лицаря як головних героїв, тож допомагають їм. Цей міжперсонажний зв'язок викликає асоціації з сюжетом венеційського театру, де слуги завжди допомагають закоханим бути разом.

Однак IV сцена руйнує і це враження, показуючи, що Службечка насправді лицемірила і просто змінила Лицареві одну в'язницю на іншу. Щоправда, знову ж таки, малоімовірно видається, що справжній лицар, опинившись у такій ситуації, не зміг би звільнитися сам

чи хоча б стоїчно не витримати тортури неволі. Натомість у тексті Лицар починає діяти як «гиря», засвідчуючи втрату будь-яких усталених лицарських ознак.

Загалом в «Осінній казці» Лесі України діагностуємо переплетення низки класичних сюжетів для казок про принців та принцес. Особливо виразні такі:

1. Батько-король / Принцеса / Лицар (Принц). Тут ще обов'язково має бути хтось, хто Принцесу ув'язнив: Чаклун, Дракон, Відьма тощо. В «Осінній казці» цей сюжет відтворений, але з авторською переробкою: Принцеса (хоч вона й не Принцеса крові) ув'язнена, Лицар намагається її врятувати, але в ролі ув'язнювача постає Король (який, виявляється, ще й не є її батьком).

2. Ув'язнений Лицар (Принц) / Дівчина-служниця / Ув'язнювач (Лихий Король, Чаклун, Дракон тощо). В такій казці Лицаря визволяє (і втікає з ним) Дівчина-служниця Ув'язнювача. На цьому побудована I сцена «Осінньої казки», хоча, як ми бачимо в подальшому, на відміну від казок, Службка Лесі Українки керується дуже корисливими цілями і стає новим Ув'язнювачем Лицаря.

3. Король (Принц) / Бідна дівчина (Пастушка, Попелюшка та ін.) / Розлучниця (Відьма, Мачуха, Сестра тощо). В такій казці ми бачимо трансформацію Бідної дівчини у Принцесу завдяки її доброті, кмітливості та прихильності Короля. На шляху їх щастя стає Розлучниця, але у розв'язці Принцеса і Король знаходять спільне щастя. В «Осінній казці» Бідна дівчина справді стає Принцесою завдяки прихильності Короля, але на момент їхнього знайомства він був одружений із Королевою. Можна припустити, що Розлучницею була б Королева, і після її смерті Король і Принцеса одружаться, але якраз у день вінчання дівчина розуміє, що не хоче виходити заміж за Короля, а закохана в Лицаря. Власне, Короля вона не любила, а просто йшла за нього, бо він багатий і має владу, керуючись намірами вирватися з убогого існування.

4. Королева / Король / Лиха королева. Зазвичай це зачин або ж фон для історії Принцеси, в якому ми дізнаємося, що в Короля була Королева, яку він дуже любив, але та померла (або ж їй допомогла Лиха королева). Після смерті коханої Король вдруге одружується з Лихою королевою, яка прагне влади і хитрістю привертає його увагу. Цей сюжет в «Осінній казці» реалізований найближче до класичного, з тою відмінністю, що Принцеса і є особою, яка прагне багатства і влади, і на яку Король орієнтується у подружніх намірах невдовзі після смерті дружини. Однак Принцеса аж ніяк не є Лихою королевою, адже ніде не вказано, що вона доклала рук до смерті Королеви.

Варто наголосити, що Пряха, Ткаля і Швачка, яких ми бачимо у II дії, репрезентують типовий компонент структури персонажної системи казки. Олександра Вісич слушно наголошує: «Пряха, Ткаля і Швачка ... складають триєдиний персонаж за законами казкового образотворення» [1, с. 153]. Зазвичай у тексті вони оповідають свої мрії, а в Лесі Українки вони виконують наративну функцію, зокрема знайомлять читача/глядача із

передісторією ув'язнення Лицаря, демонструючи різне бачення, відтак оцінка героїні стає контрверсійною.

Водночас в «Осінній казці» простежуємо впливи лицарського (куртуазного) роману, з характерним для нього любовним трикутником – Король / Дама серця / Лицар. За його сюжетом Дама серця і Лицар взаємно закохані (або ж Лицар невзаємно закоханий у Даму серця), але на заваді їм стає чоловік Дами серця – Король (чи будь-хто інший).

Лицарська атрибутика проявляється на багатьох сюжетних рівнях, зокрема її елементом є пісня на початку драми, яка лунає з вуст Дами для коханого, що очікує її сигналів під вежею. Щоправда, за Лесею Українкою, пісня, котра слугує зав'язкою подальших подій, постає радше великою оманю, фікцією.

Висновки. Жанрова особливість «Осінньої казки» Лесі Українки неодноразово опинялася у фокусі міркувань літературознавців, але досі залишається дискусійною. Аналіз тексту у світли генології доводить, що в ньому спостерігається химерне переплетіння різних канонізованих сюжетів. Найяскравіше в тексті представлено чотири характерні сюжетні лінії казок, а також типову для цього жанру систему персонажів. Отож небезпідставно слово «казка» фігурує в назві тексту Лесі Українки.

Водночас в «Осінній казці» наявна комунікативна специфіка куртуазних романів. Асоціативно близькими до твору на рівні призначення персонажів визнано сюжети драматургії і театральних вистав італійського Просвітництва, центром розвитку якого стала Венеція. Однак авторка не наслідує усталене, а трансформує різноманітні елементи в авторський експериментальний жанр, важливими ознаками якого є гра, філософський підтекст, широке асоціативне поле. Ці прикмети сповна використовують у жанрах фантастики та фентезі, що дало підстави Лесі Українці запропонувати підзаголовок «Фантастична драма» і таким чином певною мірою зорієнтувати читача на рецепцію її оригінального тексту. «Осіння казка» рельєфно засвідчує новаторські інтенції Лесі Українки, її потужний потенціал як лідера літературних шукань європейського рівня.

Список використаної літератури:

1. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки : монографія. Луцьк: Твердиня, 2014. 195 с.
2. Кочерга С. Художня софіологія фантастичної драми Лесі Українки „Осіння казка”. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк, 2012. Вип. 13. С. 60–65.
3. Моклиця М. Алгоритмічний фрагмент символічної мови Лесі Українки: “Осіння казка”. Леся Українка і сучасність: Збірник наукових праць Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2010. Т. 6. С. 137-151.

4. Семенко Л. Дискурс свободи у драматичній поемі Лесі Українки “Осіння казка”. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. Кривий Ріг, 2015. Вип. 6. С. 212–219.

5. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах./ ред. Т. Левчук; передм. Е. Соловей; упоряд., комент. О. Вісич, С. Кочерга, Р. Тхорук. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021.

Том 1. Драматичні твори (1896–1906). 2021. 512 с.

6. Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories. 1939. URL: https://archive.org/details/on-fairy-stories_202110/page/n33/mode/2up (дата звернення: 08.05.2024)

УДК 821.161

Садовський Олександр Петрович

ОБРАЗ «НОВОЇ ЛЮДИНИ» У ВЕЛИКІЙ САТИРИЧНІЙ ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО ТА ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

У статті проаналізовано наскрізний образ «нової людини» в сатиричних доробках головних постатей літературного процесу 20-х років ХХ століття М. Хвильового та Л. Скрипника на прикладі повісті «Іван Іванович» та «екранізованого роману» «Інтелігент» відповідно. З'ясовано соціально-культурні та історичні передумови, що зумовлюють актуальність тематики текстів у період їхнього написання. Досліджено нарративні особливості ідіостилів письменників та схарактеризовано роль вітчизняної сатиричної традиції у їх витворенні. Простежено та виокремлено такі головні ознаки домінантної сміхової парадигми, як дуальність та різковикривальне спрямування, що стали основою висміювання досліджуваних образів. Зосереджено увагу на одночасній багатозначності й унікальності авторського трактування «нових типів» та схарактеризовано головні відмінності творів у висвітленні образів.

Ключові слова: «нова людина», сатира, дуальність, нарація, авторський стиль.

Oleksandr P. Sadovskyi

THE IMAGE OF THE "NEW MAN" IN THE SATIRICAL PROSE OF MYKOLA KHVYLOVIY AND LEONID SKRYPNYK

The article analyzes the overarching image of the «new person» in the satirical works of the main figures of the literary process of the 1920s, M. Khvylovy and L. Skrypnyk, using their stories «Ivan Ivanovich» and the «cinematized novel» «The Intelligent» as examples. Clarified the social, cultural, and historical preconditions that determine the relevance of the themes of the texts during their writing period. The article offers writers narrative features and idiostyles, and characterizes the role of the Ukrainian satirical tradition in their creation. The main features of the dominant comedic paradigm, such as duality and sharp revealing direction, which have become the basis for ridiculing the researched images, are traced and identified. The focus is on the simultaneous ambiguity and uniqueness of the authors interpretation of «new types» and the main differences in the depiction of images in the works are characterized.

Keywords: «new person», satire, duality, narration, author's style.

Постановка проблеми. Використання сатири як невід'ємної частини української літературної традиції, набуваючи особливої інтенсифікації у 20-х роках ХХ століття, стає важливим чинником соціально-політичного впливу. Незлічнений перелік нових суспільних вад, котрі приносить спотворена війнами та революціями епоха, віднаходять своє яскраве відображення у творах найвідоміших письменників того часу, що зумовлює витворення в українському художньому сатиричному слові цілої низки нових модусів. З-поміж цих модусів особливо увагу авторів привертають ті, що найтісніше пов'язані з висміюванням нових типів деформованого комуністичними постулатами соціуму. Попри значну популярність малих прозових комічних і малокомічних жанрів, а надто гуморески, фейлетона, оповідання та новели, у перші декади минулого сторіччя, відображення образу нової людини все ж досягає апогею свого гостровикривального висміювання саме у прозі великій. Надто виокремлення потребують сатиричні *magnum opus* Миколи Хвильового та Леоніда Скрипника – повість «Іван Іванович» та «скранізований роман» «Інтелігент» відповідно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Популярність імен Миколи Хвильового та Леоніда Скрипника в літературознавчих розвідках дослідників свідчить про значний інтерес науковців до художніх доробків цих письменників. Водночас з-поміж авторів комплексних досліджень їхньої власне сатиричної спадщини варто виокремити лише Ю. Безхутрого та О. Ільницького. Натомість окремі студії сатири Хвильового та Скрипника віднаходимо в О. Гарачковської, О. Філатової, Н. Іванової, О. Капленко, Н. Козиревої, Я. Цимбал, О. Пуніної.

Мета дослідження – проаналізувати основні особливості втілення і викриття образу «нової людини» в сатиричній повісті Миколи Хвильового «Іван Іванович» та скранізованому романі Леоніда Скрипника «Інтелігент».

Виклад основного матеріалу. Феномен «нової людини» на початку ХХ століття – у період повного переформатування соціуму – стає наскрізним питанням, що потребує негайної відповіді та знаходить відгук чи не у всіх діячів культури. Комуністична вимога створення ідеального члена суспільства, посилюючи контраст між різними соціотипами, зумовлює в цій самій культурі певну моду на сатиру як засіб відповідно контрастний за своєю суттю та дуальною структурою. Яскравого відображення цей складник сміхової парадигми набуває саме в «Івані Івановичі» М. Хвильового та «Інтелігенті» Л. Скрипника, адже і Хвильовий, і Скрипник обирають за основу зображення типів ніщо інше як амбівалентність. Водночас підходи авторів до цієї двоїстості принципово відмінні, хоч і не заперечують одне одного.

Втілення типового представника нового соціуму у Хвильового знаходить нелінійне відображення через приховане минуле персонажів і послідовне відображення через середовище їхнього побутування, яке так само зазнає певного комуністичного «катарсису».

Зокрема, останнє автор реалізує за допомогою найменших деталей, що тільки можуть творити образи головних героїв. Так, наприклад, особливої уваги письменника заслуговують дати зведення будинків, що обов'язково мають бути достатньо пролетарськими для Івана Івановича та його сім'ї; урбаністичні та природні пейзажі, котрі не лише відображають наміри персонажа, але й виявляють головну частину його амбівалентного самообману; назви вулиць, які змінюються з відверто буржуазних на по-соціалістичному утопічні [1].

Водночас, удаючись до втілення образу головного героя за допомогою ефемерної реорганізації тла його діяльності та побуту, Хвильовий не нехтує й образами другорядних персонажів, щоб посилити всеосяжність оновлення типів. Цього посилення він досягає у зображенні зборів партосередку, за якими вбачає видозмінену церковну службу. Реалізація суголосності зборів партії з вірою через збереження всіх процесів від перевдягання до інсценізації служби, можлива тільки через образи другорядних героїв, адже лише так письменник може вказати на те, що його Іван Іванович – не поодинокий випадок, а один із безлічі: «...в той час, коли піп надягає на себе шикарну, цілком ідеалістичну ризу, тут ми бачимо, як краще вбрання міняють на скромний, можна сказати, матеріалістичний одяг і до того ж у звичайному коридорі» [6, с. 13; 1, с. 651–652]. Такого ж збереження зазнають і дорога до місця зборів, інтер'єр з «іконами» керівників партії, але надто більше стала ієрархізація суспільства, що вкотре вказує на відсутність будь-чого нового у насправді старих людях і типах. У такий спосіб за допомогою, здавалося б, фонових елементів письменник творить той самий образ ідеального пролетаря, якого опісля відразу ж викриває.

Свого апогею викриття нових типів у повісті Хвильового досягає через зображення їхнього пройдешнього. Літератор чітко відмежовує далеке буржуазне минуле від комуністичного теперішнього, використовуючи для цього революційні антропоніми на позначення своїх героїв, які перетворюються з Івана Івановича та Марфи Галактіонівни на Жана й Галакту. Саме використання таких прозвань слугує певною межею-вказівкою, що дозволяє читачеві зрозуміти, коли та як старий тип пересічного чиновника перетворився на тип представника нового ідеального соціуму, адже жодних метаморфоз ця суспільна ланка насправді не зазнає. Підтвердження такої незмінності автор віднаходить у тих частинах побуту персонажів, які вони облаштовують самостійно. Зокрема, їхнє помешкання «складається тільки (тільки!) з чотирьох кімнат (не рахуючи, звичайно, кухні, клозету і ванної)» [6, с. 7], зовсім недоступних справжнім пролетарям. Так само, переходячи зі старого дрібнобуржуазного статусу у стан «нової людини», зберігають вони і прислугу – ще одну володарку високих манер гувернантку Люсі, котра ділиться цими манерами з дітьми Івана Івановича, а також очевидно запозичену в М. Коцюбинського куховарку Явдоху. Такому пристосуванству якісну оцінку дає О. Філатова: «система революційних цінностей та ідеалів у новоявлених чиновників, колишніх борців за щасливе майбутнє для

всього народу, набула специфічної інтерпретації: використавши партійну посаду, реально задовольнити власні потреби» [5, с. 273].

Свідченням збереження особливостей старого типу в «новій людині» є і фрагменти опису меблів подружжя. Величезний перелік здобутого під час революційних подій рухомого майна, яке становлять килими, гарнітури, музичні інструменти, коштовні стільці та столи, передусім, слугує вказівкою на морально-психологічне збереження рівня меркантильності та аморальності колишніх поміщиків, перевдягнених у зразкових комуністів. Герої свідомо залишають собі майно, завуальовуючи його «сюрпризом», адже всіляко намагаються зберегти той рівень життя, що був для них звичним до зміни соціального устрою: «Припустім, що співробітники, що подарували тобі цю меблю, реквізували її у якогось поміщика. Але по-перше: хіба це легко було зробити? Реквізувати? Хіба їх контрреволюціонери не могли перебити? А по-друге: чого нам церемонитись, коли приблизно таке ж майно прийшлося залишити нам в свій час білогвардійським бандам?.. І потім хіба зараз згадаєш, що нам було подарено і що ми прикупили?!» [6, с. 8]. У такий спосіб, як зазначає О. Філатова, «зображені елементи побуту новоявленого радянського буржуа, предметні реалії з акцентом на зовнішній помпезності максимально розкривають переродження Івана Івановича» [5, с. 272].

За допомогою поєднання різних за своєю осмисленістю підходів героїв до збереження типу письменник викриває багатоаспектність цього явища. Свідомим щодо свого сервілізму персонажем стає Марфа Галакціонівна, яка навіть певною мірою приміряє на себе роль трикстера, використовуючи свій шлюб як можливість утримувати сталі позиції в ієрархії будь-якого соціуму. Вона ж і залишається тим героєм, у якого найвиразніше виявляються інтенції до «буржуазного»: «...іноді вона сідає читати Леніна й Маркса, а рука тягнеться за Мопассаном. Це буває тоді, коли в кімнату влетить такий симпатичний, але зовсім не підпорядкований монументально-реалістичній теорії весняний вітерець і почне валяти дурня в її декольте» [6, с. 2]. Натомість Іван Іванович «позасвідомо», як зазначає сам автор, намагається зберегти свою позицію у структурі суспільства. Для нього важливим є навіть не масштаб його чину, а можливість бути визнаним. Саме тому він прикидається таким палким шанувальником нового порядку, намагається віднайти себе за допомогою сміхотворних винаходів на кшталт мухобійки і, зрештою, втрачає сенс життя після «скорочення» у партії [1, с. 655].

На протигагу М. Хвильовому Л. Скрипник у своєму «Інтелігенті» вдається до повністю лінійного зображення «нової людини», обираючи за основу поєднання теорії еволюції та фрейдівського психоаналізу. Такий науково-популярний виклад і новаторська нарація кіносценарію дозволяють авторові витворити власний унікальний стиль, який літературознавиця Н. Іванова називає пошуком «ключів не лише до нової форми й оригінальності у слові та художньому вчинку, а до форми функціональної, оптимальної

– і щодо тих цілей, які ставить перед собою нова література, і щодо спромог митця» [2, с. 35]. У такий спосіб Скрипник вже від перших сторінок виявляє акцент на біологічній схильності описуваного типу до збереження головних своїх ознак, чітко вказуючи особливості виховання героя. Так, його Інтелігент стає жертвою недостатньої уваги батька та гіперопіки матері, що й формує нерівномірність особистості. Однак у контексті лінійності викладу автор вдається і до ступенювання, постійно нарощуючи кількість та масштаби висміюваного, а тому яскравішому аналізу піддаються наступні етапи життя персонажа [3, с. 10].

Аморальність як домінанта типу набуває пікової форми в описі юнацтва Інтелігента. І якщо перший контакт героя з цигарками, витівки у школі чи навіть крадіжка батькових грошей набувають лише фрагментарного висміювання, то найсуворішого викриття зазнає перше кохання персонажа. Супроводжуючи цей новий досвід Інтелігента алкогольною ейфорією, оплаченою за останні кошти, Скрипник вкотре виявляє переважання фізіологічної потреби над психоемоційною у представників «нового» типу. Така нездатність до самоконтролю, спричинена тим самим станом афекту, найбільшою мірою виражена контактом героя з «вакантими дівицями», як називає повій автор. Згодом літератор остаточно запевняє читача в аморальності персонажа, відправляючи того до «Венерологічного кабінету д-ра І. Каца», а домінуючими у поведінці свого героя у цьому фрагменті називає дві протилежні ролі – пітекантропа та богеми [7, с. 200–201].

Подальше викривання Інтелігента як представника загального типу «нової людини» Л. Скрипник здійснює опираючись на історичну добу, що допомагає йому одночасно відтворювати всеосяжність безчесності героя та вказувати на існування схожих індивідуумів на всіх рівнях у всі періоди людства незалежно від змін структури соціуму. У такий спосіб першим етапом змін історичного тла стає Перша світова війна, що відкриває читачеві Інтелігента у принципово новому амплуа оратора-натхненника: «Вечера з участю Інтелігента. Тесть та ще кілька йому подібних... Інтелігент, звичаєм, промовляє: „МИ, ИНТЕЛІГЕНЦІЯ, ЦВІТ НАЦІЇ, МИ МУСИМО ГОЛОСНО ПРОГОЛОСИТИ...“. Присутні відкривають роти, за винятком тих, хто зайнятий спінним прожовуванням чергового шматка... „...ВІЙНА ДО ПЕРЕМОГИ!“ Всі проголошують. Загальний ентузіазм... Екран темніє...» [4, с. 81]. Водночас, оскільки «нова людина» – це натура передусім популістська для оточення і щира лише з собою, то й заклики інтелігента закінчуються для нього лише втечею від війни.

Глобальність незмінності «нових людей» угодовців Л. Скрипник реалізує так само за допомогою історичних подій, які розглядає найбільш спрощено для оприявлення масштабу. Такого ж спрощення зазнає Інтелігент чи радше лише його пристосованські дії. Автор чітко змальовує послідовність адаптації персонажа з метою збереження вигідного становища. Використовуючи образ ляльки на позначення важливих політичних діячів чи

просто впливових соціально-політичних груп, письменник подає цілу схему, за якою до цих груп підлещується його герой: «В Інтелігента обличчя затулене руками. Крізь пальці з острахом поглядає на ляльку-переможницю. Обережно бере руки „по шам““. Перелякано, обережно вдивляється. Боязко, улесливо всміхається. Нерішуче вклоняється. Ще раз – усмішка. Ще раз – поклін. Боязкий крок до ляльки. Усмішка. Поклін. Крок. Ще крок...» [4, с. 104]. Відтак взаємодія Інтелігента з середовищем свого існування набуває чітких рис єдності типів, а тому варто погодитися із влучним порівнянням Н. Іванової: «Уявімо цю особу на віртуальному екрані, який автор спроектував зі сторінок твору, й побачимо, що найбільш прийнятна форма її з'яви – сатиричний плакат! Це стосується, безумовно, не тільки Інтелігента, а й усього ансамблю персон, поміж яких він торує свій шлях...» [2, с. 38].

Зрештою, центральний персонаж роману Скрипника продовжує безпринципне облаштування власного місця в соціумі незалежно від його політичного фону. Отримуючи важливу для себе аморальну школу хабарництва від німецьких офіцерів, він згодом отримує і можливість застосувати ці знання на практиці в новому для себе комуністичному суспільстві. Використання запозиченого корупційного принципу «раціоналізованості» дозволяє персонажеві відкалібрувати бюрократичну машину свого нового місця роботи відповідно до його схильності до лінощів. У такий спосіб Л. Скрипник підкреслює цілу низку недоліків «нової людини», наділяючи свого героя статусом вправного адміністратора: «Інтелігент, очевидно, задоволений з усього на світі. Ліниво потягнувсь, глянув („від нічого робити“) на годинник і на розпис, потім почав розглядати свої руки. Подививсь, витяг із кешені ножичка і почав робити манікюр. Інтелігент уважно й пильно опрацьовує нігті... Хороша ілюстрація до формули: хороший адміністратор – це той, що врешті себе самого робить непотрібним для справи...» [4, с. 110–111].

Найбільш успішними є ті пасуси, що підтверджують біологічну приреченість Інтелігента на визначені особливості поведінки через схожість його побуту з побутом батьків і навіть фізіологічне повторення, яке від початку роману спричиняється надмірною опікою, а наприкінці твору втілюється у повному копіюванні батьківських дій. Останнє підкреслюється словами автора: «Це – мій герой. Подібність до свого батька – цілком зрозуміла...». [4, с. 144]. Такого ж дублювання зазнає і дружина Інтелігента, яка не просто відтворює моделі поведінки матері персонажа, а перетворюється на неї. Для цього письменник використовує «екранізованість» свого роману і вказує на те, що роль і дружини, і матері виконує одна акторка: «Не дивуйтеся, коли побачите зараз знайомі і навіть вже трохи забуті (бо ви їх бачили години за дві тому) обличчя й події... Обличчя матері на подушках кидається в смертельних муках... Це – Марія Савишна. Але вона якось чудно подібна до матері Інтелігента...» [4, с. 144]. Однак ці подібності виявляються не єдиними у тексті, адже як Інтелігент схожий зі своїм батьком, а його дружина з матір'ю, так він схожий і з читачем. Розкриття схожості реципієнта

з «класичним» представником типу «нової людини» письменник здійснює поступово, щоразу посилюючи натяк. Саме тому прикінцеве звертання – «Товаришу інтелігентний мій читачу» – слугує остаточною вказівкою на необов'язкову, але імовірно аморальність цього читача, його низьку соціальну відповідальність та безпринципність [4, с. 139].

Зрештою, між підходами до розуміння «нової людини» Хвильового і Скрипника залишається важлива відмінність, що виражається у фіналах їхніх творів. Якщо перший автор чітко закінчує життя своїх героїв покаранням за їхню низьку соціальну відповідальність – виганяє з партії, то другий навпаки залишає головного персонажа на тому ж місці, вкотре стверджуючи його біологічну схильність до репродукції та виживання.

Висновки. Відтворення образу «нової людини», яскраво репрезентованого у великій сатиричній прозі 20-х років, знаходить найбільш різноманітний вияв у творчості М. Хвильового та Л. Скрипника і слугує основою творення їхніх авторських стилів, а також сприяє появі нових жанрово-стильових модифікацій повісті та «екранізованого роману». Грунтовне використання нарації пропагандистської белетристики і пропартійної критики для зображення середовища, а також структурні особливості втілення хронотопу для відтворення незмінної деградації персонажів дозволили письменникам сповна виявити незмінну аморальність та безпринципність представників псевдооновленого соціуму. Відтак поєднання зазначених домінант викриття «нової людини» стає визначальним чинником у зарахуванні сатиричних доробків М. Хвильового та Л. Скрипника до зразків високоякісної літератури світового рівня.

Література

1. Безхутрий Ю. М. Удосконалити чи заперечити? (Іронія в оповіданні Миколи Хвильового «Іван Іванович»). Незгасимий СЛОВОСВІТ : зб. наук. пр. на пошану професора Володимира Семеновича Калашника / уклад.: М. Філон, Т. Ларіна. Харків, 2011. С. 648–656.
2. Іванова Н. С. Пастки раціоналізму: літературне «інженерство» Леоніда Скрипника та нова «фізика» авангарду. Слово і час, 2005. № 8. С. 30–40.
3. Ільницький О. Леонід Скрипник – інтелігент і футурист. Сучасність, 1984. Ч. 10 (282). С. 7–12.
4. Скрипник Л. Інтелігент. Харків : Пролетарій, 1929. 150 с.
5. Філатова О. С. Тип героя-переродженця в повісті М. Хвильового «Іван Іванович» і романі О. Копиленка «Визволення». Науковий вісник МДУ ім. В. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. Вип. 13. Миколаїв, 2014. С. 271–275.
6. Хвильовий М. Г. Іван Іванович. URL: http://ukrlit.org/khvyliyovi_mykola/ivan_ivanovych/8 (дата звернення 26.03.2024).
7. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації». Літературознавчі обрії. 2014. Вип. 20. С. 197–203.

УДК 821.161.2.

Солтис Марія Петрівна

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТОПОСІВ БОЙОВИХ ДІЙ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Стаття присвячена дослідженню проблеми поетизації й переосмислення бойового простору через репрезентацію воєнних топосів, особливості подачі їх і вираження поєднання з іншими. Результатом праці стала класифікація воєнних топосів за постановкою, за зумовленими масштабними факторами і за часами. Упродовж написання статті розмежували воєнні топоси на мілітарні і топоси травми від наслідків війни – і відповідно порівняли кількісно. Підсумком стала вималювана перспектива подальших досліджень для детальніших порівнянь

Ключові слова: поезія, топос, воєнний, мілітарний, комбатантська поезія.

Soltys M.P.

INTERPRETATION OF BATTLE TOPOI IN THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR IN CONTEMPORARY UKRAINIAN POETRY

The article is dedicated to exploring the issue of poeticizing and reinterpreting the battlefield through the representation of war topoi, the peculiarities of their presentation, and the expression of their combination with others. The result of the work is the classification of war topoi by their establishment, by the factors inducing scaling, and by time periods. Throughout the writing of the article, war topoi were differentiated into military and trauma topoi from the consequences of war - and quantitatively compared accordingly. The conclusion outlined the perspective for further research for more detailed comparisons.

Keywords: poetry, topoi, war, military, combat poetry.

Постановка проблеми. Топографія як літературне явище опису місцевості та її елементів є вагомим складником питання національної ідентичності – особливо якщо це стосується мапи бойових дій. Ідеться про репрезентацію простору в процесі перебігу війни різними людьми – і відповідна інтерпретація з певними переінакшеннями. Тобто з огляду на зміну обставин на фізичному місці змінюється його осмислення і вміщення охоплених топосів. Також стаття охоплює значеннєвість поданих локусів і вміщення подій із рефлексіями в простір, незалежно від його масштабу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки проблема ще на етапі розвитку, повноцінних досліджень наразі практично немає, однак удосконалення дослідження зверталися до праць Тамари Гундорової, Оксани Гальчук, Марини Рябченко, Світлани Кочерги, Петра Білоуса, Оксани Пухонської, Ігоря Бондаря-Терещенка. На матеріалах збірки «Поміж сирен: нові вірші війни» й антології «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія» автори досліджених, фрагментарно висвітлених поезій: Катерина Калитко, Павло Вишебаба, Лесь Белей, Василь Махно та інші.

Мета статті – простежити воєнні топи в сучасній українській поезії та дослідити й висвітлити їх репрезентацію.

Виклад основного матеріалу. Сучасна військова література в спектрі письменства розвивається впродовж останнього десятиріччя з періоду антитерористичної операції. Зазначений розвиток є поетапним, зважаючи на трансформацію жанрової системи й співвідношення між кількістю. Як не дивно, з початку повномасштабного вторгнення росії в Україну розширилися і масштаби літератури, присвяченої відповідним подіям (як і коло людей, що беруться за письмо на цю тему). Тобто 24 лютого 2022 року стало, скажімо, траєкторією руху письменства з висвітленням переживання війни – і точкою поруху, що стала новим етапом військової літератури. Оновилося відчуття війни, що зумовило увиразнення її в письменстві як актуального явища. Відтак вказане увиразнення розширило й опоетизованість війни. Однією з підстав для того є розпростертість художньої топографії, що значно збільшилась із огляду на значні охоплення простору війною, відображене на фізичній мапі.

У спектрі сучасної військової літератури розглядатимемо поезію, зокрема комбатантську. Поняття комбатантської прози, яке ввела літературознавство дослідниця військової літератури Марина Рябченко, трактують як письменство під авторством людей, які власне беруть участь (у різних вимірах значення) у війні. Утім доцільно стлумачила прив'язку цього концепту до поезії Оксана Гальчук: «Якщо автобіографічний нарратив комбатантської прози зазвичай втілений як об'єктно-суб'єктні спогади, то, відповідно до природи лірики, увага поета-комбатантна насамперед концентрується на постаті ліричного (авто)героя поряд із художніми уза-галненнями» [2; 16]. Однак не можемо позначати вказане поняття як точне, адже вибудоване воно на проведенні паралелі і відсутнє в літературознавстві, зокрема беручи до уваги походження саме цього поняття у спектрі поетапності прозової літератури про війну (тобто перехід від щоденників із безпосереднім висвітленням фронту до художньої).

Звісно, не заперечуємо поняття комбатантської поезії сповна – усе залежить від розвитку досліджень військової літератури, де власне в жанрових вимірах в цілому, адже про війну пишуть люди різних категорій – залежно від її відчуття – себто знову ж таки немає лімітів, що охоплюють знаних поетів. І власне розширення масштабів війни

розгалузило межі її письменників. Тобто окрім безпосередньо бійців і всіх причетних, пишуть незалежно від місця/статусу/категорії тощо. Таким чином бачимо певною мірою різне відчуття війни, і відповідно окрему диференцію сприйняття й розуміння локусу, що з часом звужується, зважаючи на факт колективної травми, що окремо відмітимо надалі. Найперші неоднорідності спричинені тим, що, окрім різної причетности, про війну пишуть люди з багатьох куточків України – і відповідно не завжди повноцінно обізнані щодо певного місця, що фігурується вираженням пам'яті в його ословесненні. Відтак війна, як і будь-які події на фізичній мапі, напрочуд впливає на зміну репрезентації простору в письменстві, що своєю чергою як змінність обставин має значення в галузі геопоетики.

З огляду на дослідження у сферах інших наук і поширення топосу, в літературі сталого поняття немає. У літературних творах топос можна розмежувати на три чіткі лінії: топос як фізичне географічне поняття; топос як позначення образу; топос як мотив подання думки. Поширення топосу в літературі є наслідком зміни картини світу, зокрема за подій ХХ століття, як уже згадувалось. Уживанням топосу письменники мали на меті вихід за межі традиційної картини світу та подання й усталення змальованої топографії. Відповідно топографія в літературі є місцем, мотивом й образом, під яким змальована ідея. За словами літературознавиці Тамари Гундорової, «топографія, географія – способи описування місць на землі і водночас позначення, що фіксують і закодовують переміщення людини у просторі, – не можуть існувати поза процесами найменування» [3, 75].

Відтак топос у поезії про війну вміщує в собі водночас об'єкт дії, об'єкт переміщення, об'єкт пам'яті/відчуття втрати/переживань/сприйняття й усвідомлення, що виражається в поезії як образ, як психологічне почуття, як відображення події/життєвого явища/ мотиву помсти.

У сучасній поезії воєнні топоси умовно класифікуємо таки чином:

- топос дії – власне вираження безпосередньо бойових дій через позначення місця з мотивом жаги боротьби («Коли чорна тінь постала від Маріка до Говерли, / ми билися як востаннє» [5; 260]);

- топос переміщення – стосується переміщення як реального (переміщення з фронту до тилу – й навпаки), так і умовного (через загибель вихід із життя, або ж також через певну міфологізацію/трансформацію простору переінакшенням, що також подекуди прослідковується в ліриці про сучасну війну («Виходимо з моря своєї гіркої недолі. / Заходимо в повінь усіх Вавилонських рік» [1; 311], – з огляду на те, що вказані Вавилонські ріки є репрезентацією страждань після заслання, дисонанс у приставці повені означає безпосередню боротьбу));

- топос ціль – як місце, що зазнало влучення, стало точкою ворожих дій («напис «діти» – як буквальна позначка мішені» [1; 381]); до речі, ціллю може бути не лише точка запланованого удару від ворога, а й простір, який прагнуть відвоювати; цією кінцевою

точкою є власні кордони («...вільглість ґрунту нічного, / по якому до власних кордонів ступає військо» [5; 23]);

- топос пам'яті – своєрідно співзвучне з попереднім, проте більш охоплює певну значеннєвість через закладені історичні/культурні спомини як точки відображення національної ідентичності (при цьому пам'ять, вкладену в локус, поетизують у топосах як об'єкт надії: «стримить золота Софія / до самих Золотих Воріт / не полишай нас надіє / дай втримати цвіт і рід» [5; 97]).

До речі, говорячи про топоси цілі як мету ворожих задумів, зауважимо також про такий собі під-топос – топоси ймовірностей: йдеться зокрема про висвітлення боязні, приміром, засинати («у Харкові триває комендантська година / коли пізно аби померти / але зарано аби жити» [5; 359]), або ж репрезентація охоплення мапи широкомасштабною повітряною тривоگوю як моделювання акценту на тому, що війна триває всюди («!!Волинська область! Тривога!! / ...вихоплю слово- і завмираю. / !!Рівненська область! Тривога!...» [1; 337]).

Зважаючи на перебіг подій/сутність локусів/міру охоплення війною, одне місце може вмщувати в собі різні топоси водночас, таким же чином відображаючи поетапність локальних подій.

Розрізняють топоси військової поезії також за масштабуванням – тобто великі (країна, регіон, місто) й малі (будівлі в цілому й по частинах, пам'ятки). Різні масштабування війни в поезії, сучасній зокрема, зумовлені такими факторами:

- увиразнення теми війни через висвітлення значного охопленого нею простору («суцільна лінія фронту, / країна сирен» [5; 50]);

- деталізація війни через надання значення малим топосам (укриття, кімната, підвал, вулиця, будинок тощо);

- розрізнення територій, де бойові дії відбуваються тривалий час (позначені узагальнено з охопленням більшого масштабу: «На Донбасі міста не прокинуться від сирени, / ...їх відрізали скальпелем фронту супроти волі» [5;255]) і тих, які лишень охопив фронт («Ще сповільнює сльози з-під вій / від воєнного страху за Київ» [5; 213]);

- вираження дисонансу через висвітлення стійкості («Київ стоїть! Київ міцно тримається» [1; 402]) й водночас чутливості кожного локусу до воєнних дій – особливим прикладом цього є топос дому, що несе на собі війну («щоб нарешті прийняти: мій дім – це війна» [5; 144]);

- надання значимості елементам простору через увиразнення/ акцентування семантики і вмщення пам'яті через призму національної ідентичності («Лиш над Києвом очі святої Софії / спопеляють навіки новітню орду» [1; 308]);

- відображення переходу локальної (незалежно від виміру) травми в національну («Щоб Україна не була розп'ята, / пішли боротись, – хто ж, як не вони?!» [1; 310]).

Говорячи про диференцію масштабування фронту, варто зазначити, що узагальнений топос війни безпосередньо так і позначають, увиразнюючи її відчуття («в мене вдома війна / щоб нарешті прийнятий: мій дім – це війна» [5; 144], або ж прив'язку до умовного малого топосу («Невпинно наближаючись / до поки що далекої / станції «Війна»» [5; 331]). Доволі поширеною є репрезентація топосу війни найменуванням пекло («Я знаю, де зараз стається пекло і як воно може виглядати» [5; 56]. Це ж, скажімо, пекло виражають у поезії як і загалом, так і нібито пошарово («...хто виведе хлопців й дівчат із нутра Азовсталі – / закурений ангел» [5; 50]). Власне через таке зображення війни, причому пошарове, автори немов кричать про актуальність війни і її масштабів, показуючи, що фронт це не лише бойовий дух, а слідом й уміщення стражденности.

Суттєво зазначити одну з особливостей вираження топосів у письменстві – перетин часу й простору. У художній топографії в спектрі війни особливо вміщено позначення локусів у минулому, теперішньому й майбутньому часі таким чином (як водночас, так і послідовно):

- минулий час: вміщення згаданої раніше пам'яті, пов'язаної з місцем, а також стосується демонстрації локусу як уже не існуючого («...згадуватимемо про ці місця – / про зарості акацій Маріуполя і заводи Краматорська / на світанку, про танці пенсіонерів у парку Харкова і спів / у підземних церквах Чернігова» [5; 381];

- теперішній час: суто період вираженої події і позначення місця як образу зі вміщенням відповідних рефлексій від пережитого («поки згустки пекла викашлює Марік, / поки нічний вогонь розшмаговує Харків» [5; 14]; варто зазначити щодо варіації Марік, подання в загальній поезії надає відчуття більшої єдності, зважаючи на те, що раніше таке найменування міста відлунувало суто від місцевих); також у теперішньому часі змальовують місце: що було? – що стало? («...ген від Соледача, / звідки не везуть більше сіль, лише сльози [5; 47]).

- майбутній час: часто радше й умовний завуальований через вираження бажань/ уявлень («Хай тобі сняться квітучі міста, / Київ каштановий, Харків бузковий, / і Маріуполя сакура та / місто Херсон у тюльпанах казкових» [1; 351]), пов'язаних із локусом – зокрема у післявоєнний період («коли закінчиться війна я буду малювати картини / на обстріляному березі приморського міста / а я буду в поліському лісі збирати малину» [1; 343]); також певні передбачення щодо розвитку подій («ворожа ракета не долетить / до середини Дніпра. / Як і до початку Харківського масиву. / Як і до кінця Оболони» [5; 418]).

Відтак через трансформацію в часі бачимо змінну репрезентацію топосу в плані вигляду: об'єктивно відображаючи наслідки подій, автори поетизують зруйнований постраждалий ландшафт – так само через спогади й уявлення як відхід від реальності зображати цей же простір цілісним і гармонійним.

Відображаючи й воєнні топоси, як і взагалі, поети використовують на позначення не лише безпосередні топоніми, а й окреслення природного ландшафту, культурної спадщини, що він уміщує, паралелей історії тощо. Тут же подекуди бачимо наслідування видатних поетів із минулого, зокрема репрезентація Півдня та Сходу України як степів («Бої безперервні, південні степи ароматні» [5; 57], що притаманно поезіям Євгена Маланюка, який є авторитетом своєї доби як фігура борця – у спектрі письменства зокрема. Також наслідування Маланюка бачимо у сучасному окресленні України як бойового простору йменням Еллада: «І хочеться в Елладу, / де ще боролись словом і мечем» [1; 310]. Через зазначену трансформацію простору України в історичний образ Давньої Греції слідом за бойовим духом видатного Маланюка бачимо закладену в простір войовничість у різних вимірах, що виражено розмежуванням слова й меча.

Повернімося до природних ландшафтів, оскільки окремо варто відзначити топос поле і його переосмислення через репрезентацію в значенні як поля бою і як садивної ділянки методом паралелізму з відображенням певного дисонансу («місце вночі заміноване може жито / може пшениця зрештою може поле / світлом засіяне кажеш що хочеш жити / ...ходять чужі солдати і носять рації / носять гранати поле мінують гради» [5; 110]). Тобто бачимо своєрідний контраст у поданні топосу поля як місця контрастів – себто як у час війни стає межею в рівнині, що вміщує в собі і добрива, і приціли війни.

Говорячи про мілітаризацію природних топосів, зазначимо також про надання їм певної ролі, подавши їх як образи, які теж беруть участь у бойових діях («ріка уже відвоювала / уже ввійшла в береги / відпочиває / тепер воюють абрикоси» [5; 138]). Знову ж бачимо посилення на минулі письменства – у цьому випадку на поетичну збірку Любові Якимчук “Абрикоси Донбасу” про реальність війни у всіх вимірах. Відповідно абрикоси постають одним із символів тривкості надалі («лякливим цвітом абрикоси / сміється встелена земля» [5; 143]). Бачимо немовби іронічний пошук надії (чи радше розради). Особливо надія закодована у згадці про цвіт, коли приставка лякливим свідчить про невизначеність у майбутньому з огляду на події війни

Що стосується локусів, відомих як, скажімо, найзапекліших воєнних топосів (Авдіївка, Бахмут), безпосередніх вказівок у розглянутих поетичних збірках практично немає. Винятком є згадка про Бахмут, яка власне й свідчить про фатальність: «вибач що / я загинув під Бахмутом» [5; 152]. Приклад згадки міста є аргументом того, що, на жаль, частина комбатантської поезії, де особливо виражений мілітарний топос, лишилася невідомою через фатальність війни.

Висновки. Насамкінець зазначимо, що, як було сказано вище, зважаючи на перебіг війни з плином часу, один локус може містити різні топоси – зокрема як безпосередньо мілітарний, так і топос травми від наслідків війни. Зважаючи на загальну психологію

людей і подальші дослідження, можемо сказати, що топосів другої варіації більше, однак перші – усе ж стали початковою точкою для увиразнення в подальшому.

Якщо виділяти за частотою висвітлення у відомому наразі письменстві, виділяємо топоси простору Донбасу (зокрема Бахмут, Донеччина загалом тощо), Маріуполь, Харків – як відносно недалекі території Сходу України, що своєю чергою також стали значними об'єктами воєнних дій. Також окремо виділяємо Київ як столицю – скажімо, епіцентр подій.

Після завершення війни особливо відкриться ще безліч письменств, що наситить спектр аналізу й порівнянь надалі. Зокрема перспективою подальших досліджень є співвідношення так званих фаз/етапів війни із відповідними топосами і детальніше порівняння їх репрезентації.

Література:

1. Війна 2022: щоденники, есеї, поезія [Текст] : антологія. Львів : Видавництво Старого Лева; Варшава : «Нова Польща», 2023. 440 с.
2. Гальчук О. Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби “Тільки не пиши мені про війну”. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2023. С. 15–23
3. Гундорова Т. У колысці міфу, або топос Києва в літературі українського модернізму. Київська старовина. 2000. №6. С. 74–82
4. Кочерга С. Пограниччя як текст: ретроспекція сучасної романістики. Геопоетичні студії. Науковий альманах. Феномен місця. 2020. Вип. 5. С. 6–15
5. Поміж сирен. Нові вірші війни : збірка поезій / упорядкування, передмова Остапа Сливинського ; худ. Дарія Філіпова. Харків : Віват, 2023. 496 с.

РОЗДІЛ 2
СТУДІЇ З ФІЛОСОФІЇ ТА
КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Лапавчук Ганна Василівна

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕЖОВИХ ІСТОТ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ЧАРІВНІЙ КАЗЦІ

Статтю присвячено образам межових істот української народної чарівної казки. У статті розмежовано типи персонажів залежно від їхнього сюжетного втручання; класифікація окреслює особливості чарівних провідників та істот, що мешкають на межі між казковими світами. Презентовано особисті характеристики межових істот та, як приклади, залучено казкові сюжети.

Ключові слова: чарівний провідник, межова істота, помічник.

Hanna Lapavchuk

REPRESENTATION OF BOUNDARY CREATURES IN UKRAINIAN FOLK MAGIC TALES

The article is devoted to the images of boundary creatures in Ukrainian folk fairy tales. The article distinguishes between the types of characters depending on their plot intervention; the classification outlines the features of magical guides and creatures living on the border between fairy tale worlds. The personal characteristics of the boundary creatures are presented, and fairy tales are used as examples.

Key words: magical guide, boundary being, helper.

Постановка проблеми. Фольклорні твори допомагають краще зрозуміти минуле українського народу, його традиції. Українські народні чарівні казки увібрали в себе елементи давніх вірувань, тож сюжетні елементи можуть збігатися з давніми уявленнями про смерть, безсмертя, символічну значущість конкретного об'єкта. Тому можемо говорити про те, що ці твори містять закодовану інформацію про світогляд наших предків.

Образи межових істот в українських чарівних казках дають змогу зрозуміти особливості усталеної сюжетної композиції, що перегукується з давніми віруваннями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські народні чарівні казки були і залишаються об'єктом дослідження багатьох українських учених. Досліджується, зокрема, ініціація героя у фантастичній казці, казкові персонажі, зокрема й межові істоти та їхній зв'язок із давніми віруваннями. У своїх працях до аналізу образної системи казки звертаються М. та З. Лановик [5], Л. Мушкетник [6], В. Червченко [10], В. Давидюк [3] та ін. відомі вчені. Проте в українській героїко-фантастичній казці закладено такий глибокий зміст, що кожне покоління дослідників розкриває для себе все нові й нові закодовані смисли та символіку.

Мета статті. Метою статті є проаналізувати та охарактеризувати образи чарівних провідників (межових істот) в українській чарівній казці; визначити, як вони впливають на казковий сюжет та на буття й дії головного персонажа; виокремити характерні риси таких героїв.

Виклад основного матеріалу. Оскільки сюжети чарівних казок, як і герої, мають свої характерні риси та є усталеними, можна виділити такі основні композиційні казкові елементи:

- 1) герой вирушає в подорож до іншого світу: тридев'ятого царства, підземного царства, іншої землі тощо, щоб визволити когось, здобути потужний артефакт;
- 2) момент переходу героя з одного місця до іншого повинен включати перебування його на межі між світами;
- 3) саме це місце може стати потужним фактором для ініціації героя, набуття ним важливих якостей та навичок;
- 4) тут він отримує важливі поради та чарівні подарунки, що допомагають йому дістатися місця призначення;
- 5) межові істоти відрізняються від того, що герой бачив раніше, а надання їм специфічних характеристик робить їх причетними одразу до обох світів.

Самі межові істоти, що впливають на сюжет, можна розділити на дві підгрупи: чарівні провідники, які можуть знаходитися у світі головного героя, однак бути представниками одночасно обох світів, та власне персонажі, що мешкають на кордоні між світами або ж на краю світу, що здебільшого постають порадиниками, помічниками, а іноді навіть «злотворцями».

Чарівні провідники здатні здолати відстань, що не під силу головному персонажу, якщо він не має особливих магічних здібностей. Як представники обох світів, вони допомагають потрапити до іншого світу або повернутися до свого, часто за допомогою таємних знань або чарівного предмета, якими володіють.

Нерідко в чарівних казках головний герой використовує як провідника конкретну тварину. Згідно з М. та З. Лановик, персонаж інколи отримує тварину у спадок від померлих батьків або ж знаходить її під час своєї подорожі [5, с. 431]. Отож, сюжети чарівних казок із тваринами-провідниками можна поділити на дві групи: перша, в якій тварина-провідник знаходиться під опікою головного героя з самого початку, та друга, яка передбачає, що шлях героя з провідником перетнеться пізніше. Казки другої групи, на думку з Л. Мушкетик, у своїх сюжетах презентують, що герой здобуває прихильність провідників, допомагаючи вийти зі скрутного становища або ж зберігаючи їм життя під час полювання [6, с. 149]. Тут головний персонаж виявляє якості, властиві протагоністу.

У ролі провідників до потойбіччя іноді виступають також птахи, які особливі тим, що на крилах можуть перенести героя туди, куди той фізично не може спуститися чи піднятися

без сторонньої допомоги. Почасти герой потрапляє до «тридев'ятого/тридесятого царства», проходячи або спускаючись в урвище за допомогою мотузки, без можливості повторного її використання. Тут у пригоді головному герою стають великі хижі птахи, орли або грифи. Згідно з казковим сюжетом, відбувається відплата добром за добро. Варто зазначити, що птах завжди просить про жертву в головного героя. У казці «Про того царя, що був під землею» головному герою допомагає повернутися у своє царство гриф, але просить годувати його протягом усієї подорожі: «– Ну, добру ти мені, – каже, – загадку загадав. Я тебе винесу, але і тобі загадаю загадку. Я тобі дам дванадцять кадовбів, щоб ти мені назбирав м'яса повнісінькі кадовби. Як назбираєш повні, тоді до мене їх поприв'язуєш, сам сядеш коло шиї, і я тебе понесу на білий світ. Як я тільки поверну голову назад, щоб ти мені зараз і вкинув у пашу кусок м'яса, а то як не стане чого їсти на дорозі, то я не долечу – упаду» [8, с. 122].

Кінь у чарівних казках також може поставати хтонічною (лімінальною, межовою) істотою, він є водночас представником світу живих та мертвих, тож не дивно, що саме ця тварина найчастіше є провідником героя в інше царство. Можна виокремити два сюжети про те, чому тварина подорожує разом із героєм. Л. Мушкетик у своїй праці «Персонажі української народної казки» зазначає, що кінь може виконувати функцію провідника між світами тому, що часто дістається герою у спадок після смерті котрогось із батьків, тож таким чином він встановлює зв'язок між поколіннями, між мертвими та живими [6, с. 156]. Окрім цього, В. Червченко наголошує, що нерідко в сюжетах чарівних казок скакуна за добру службу дарує головному герою Баба Яга [10, с. 239], яка є мешканкою міжсвіття. Варто зазначити, що кінь, на відміну від інших провідників, служить героєві дуже довго і найчастіше саме з конем у героя зароджуються дружні стосунки. Він не зникає після того, як відвів героя до відповідного місця. Кінь може стати незамінним у подорожі героя крізь різні стихійні та природні явища. М. та З. Лановик пишуть про те, що кінь важливий для чарівних казок, адже має зв'язок з усіма стихіями – може літати, швидко бігає по землі, може проходити крізь вогонь і воду [5, с. 432]. Це ілюструє, зокрема, казковий сюжет, у якому персонажеві надається вибір щодо того, як саме (залежно від місця) провідник повинен переміщатися для того, щоб потрапити до іншого царства. У казці «Про Гришу і Змію» після того, як герой отримує скакуна, Змія говорить: «Як ти, брате, звелиш, так кінь тебе і нестиме, чи по верх дерева чи в плін дерева, чи по верх комишу, чи по землі, чи як знаєш» [8, с. 156]. Важливо зазначити, що елемент вибору можливий лише з сюжетом про провідника-коня.

Ролі провідників різняться залежно від біологічної статі героя. Саме тому чоловіку зазвичай дістається кінь, і важливо, щоб він був однієї статі з героєм. Для дівчат-героїнь казок найпоширенішою провідницею до іншого світу є корова, котру, як пишуть М. та З. Лановик, також залишають у спадок померлі батьки [5, с. 431]. Чоловік подорожує

на чарівному провіднику в інше царство, для дівчини ж процедура спрощується – вона повинна залізти до одного вуха та вилізти з іншого, або заглянути туди. У казці «Про дідову дочку і бабину дочку» з'являється популярний лише в українській народній казці персонаж – Кобиляча Голова. Як пишуть вищезазначені дослідниці, інтерпретація міфічного образу кінської голови може виходити з того, що за давніми уявленнями саме в голові містилась душа [5, с. 433].

Іноді казкові персонажі через неправильно підібрані слова можуть ненароком викликати когось чужого та потрапити у інший світ, адже знаходяться на межі між царствами. У праці «Первісна міфологія українського фольклору» В. Давидюк аналізує казку «Ох», презентуючи лімінальний простір, у якому опиняються батько з сином та де необачно вимовлене слово призводить до того, що головний герой залишається на службі зеленого царя [3, с. 73]. Важливо згадати, що провідником є нетипова для чарівних казок істота – цар підземного царства, який не лише приводить героя до іншого світу, а й фігурує в історії надалі. Ох тут – хтонічна істота, котра силою слова покликана в наш світ, і він має чарівні властивості, завдяки яким може долати межу і перебувати як на цьому, так і на тому світі.

Окрім провідників-тварин, часто головному героєві вдається подолати шлях з одного царства в інше завдяки неодухотвореним об'єктам, які він отримує як дарунок за свою доброту або ж будує, створює самостійно. В. Давидюк наводить приклад казки «Чарівний корабель» і зазначає, що в цьому випадку процес будівництва корабля нагадує давні поховальні обряди; він припускає, що сам корабель можна порівняти з домовиною, а герой не бере участь у його будівництві, він спить до того часу, доки його не розбудять вирушати в далеку дорогу – загробний світ [2, с. 23]. Особливістю неодухотворених предметів є те, що вони самі по собі вказують дорогу до іншого царства, не потребуючи від персонажа чогось натомість або не дозволяючи йому вирішувати, яким напрямком рухатися.

Чарівний клубок із нитками часто фігурує в чарівних українських казках як предмет, що його герой використовує, щоб потрапити на той світ. Як вказує вищезгаданий автор, чарівний клубок – це «символ зв'язку з потойбічними силами, нитка, яка в'яже героя з агентами роду на “тому світі”» [3, с. 75]. Чарівний предмет опиняється в руках героя залежно від характеру його подорожі, його помічників та якостей, які він демонструє. Л. Мушкетик згадує, що чарівний клубок герой може отримати, перебуваючи на межі між світами, зазвичай від мешканки цього місця – Баби Яги [6, с. 203]. Інший сюжет показує нам, що герой отримує чарівний предмет від когось, кому він допоміг чи був на службі. Так, у казці «Премудра Іляна» описується, що герой мандрує між світами, шукаючи свою дружину, однак не може знайти її, аж поки мельник не дає йому чарівний клубок, що приводить героя до потрібного йому місця: «Запалив Лесь свічку, кинув клубком перед себе. Клубок покотився, і хлопець пішов за ним. Іде та йде. Свічка одна згорить – він другу

палить. Бачить, і клубок мало не весь розмотався, та й остання свічка догоряє. Підвів голову, а перед ним палата закрутилася на курячій лапці і зупинилася дверима проти нього» [8, с. 269]. Чарівний клубок завжди приводить героя до конкретного місця, де він знаходить корисний артефакт або кінцевий пункт призначення.

Інший тип персонажів покликаний допомогти головному героєві пізнати себе, потрапити до іншого царства, однак без прямого втручання.

Найпопулярнішою героїнею української народної чарівної казки, безумовно, є Баба Яга, яка зазвичай мешкає глибоко в лісі в дерев'яному будинку. Своєрідний образ-трикстер накладається на героїню, тож у казкових сюжетах неможливо наперед визначити, чи буде Баба Яга допомагати, або ж приєднається до злотворців. Інколи в казках такий образ заміщується відьмою, однак вона має такі ж характеристики. Л. Мушкетик зазначає: «У ролі доброзичливиці відьма дає героєві цінні поради, наділяє його чудесними предметами. Відьма пояснює, як пробратися в пекло, де знайти дівчину, царівну, матір героя, викрадену поганином, змієм та ін., висватати наречену, як відгадати складну загадку тощо» [6, с. 202]. Г. Худоба, наприклад, пише про те, що в деяких казках Баба Яга постає антагоністкою, вбирає в себе елементи двох світів: «Зовнішній вигляд – кістяна нога, залізні зуби, довге сиве волосся, вказує на зв'язок з демонологічними персонажами потойбічного світу. Місце перебування Яги, ліс, хатинка на курячих ніжках – це межа нашого світу з іншим» [9, с. 195]. У казці «Круглячок» описано сюжет, у якому відьма викрадає дітей, тримаючи їх у себе в підвалі [8, с. 64].

Поширеним у чарівних казках є елемент служіння – коли головному герою доводиться певний час виконувати роботу в когось, аби ті надалі дали йому чарівні дари, вказали шлях або ж просто відпустили. У таких сюжетах герой зазвичай після перебування в когось на службі набирається фізичної сили, мудрості. Загалом такий шлях є корисним для розвитку персонажа. У казці «Ох» лісовий цар наймає нетямущого юнака на службу на рік, за умови, що батько зможе впізнати його після відведеного часу [4, с. 93]. Ох тут є водночас і помічником, і провідником для головного героя.

Часто в казкових сюжетах мешканці «того світу» по-справжньому умертвляють героя, дозволяючи йому таким чином переродитися. У згаданій казці «Ох» це відбувається так: «Ох звелів наносити дров, поклав на дрова зв'язаного наймита, підпалив дрова... Згорів наймит! Ох тоді взяв попільць, по вітру розвіяв, а одна вуглина і випала з того попелу. Ох тоді її сприснув живущою водою – наймит знов став живий, тільки вже моторніший трохи» [4, с. 94]. Спалення героя робить його кращою версією минулого себе: «От Ох спалив його і втретє, та знову живущою водою сприснув вуглину – із того ледачого парубка та став такий моторний і гарний козак, що ні здумать, ні згадать, хіба в казці сказать» [4, с. 94]. Герой набув змоги перевтілюватись у різних тварин, завдяки чому допоміг своєму батькові здобути статок грошей. М. Грушевський в «Історії української літератури» називає такі

метаморфози «добровільними» [1, с. 343], найчастіше герой використовує їх, коли йому доводиться тікати від свого ворога.

Сюжет «служитель – той, кому несуть службу» не ділиться за гендерною ознакою, адже в багатьох казках головний герой повинен виконувати доручення Баби-Яги, яка, як згадує Л. Мушкетик, в нагороду дає йому чарівних коней чи ділиться знаннями [6, с. 204]. Варто зазначити, що й Ох, і Баба-Яга, хоч і неопосередковано, але допомагають головному персонажу зрештою здолати зло або здобути щастя, однак їх не можна вносити до повністю позитивних персонажів. Лісовий цар три роки хитрістю тримав біля себе парубка, а потім переслідував того, щоб повернути у своє царство, Баба-Яга ж часто готує для персонажа підступні завдання, які йому не під силу виконати, або ж свідомо заважає їх виконанню. Такі персонажі своїми випробуваннями лише зміцнюють головного героя.

Саме на межі світів герой може зустріти космічні світила та сили природи. У казковому світі вони персонафікуються – як згадують М. та З. Лановик, виконують свої обов'язки, мають свій дім, сім'ю [5, с. 440]. У казці «Про сімох братів-гайворонів і їхню сестру», головна героїня в пошуках заходить «так далеко, що назад уже й годі вертатися», тобто до межі між світами, там вона бачить хатину, де живе Місяцева маги, згодом вона зустрічає Сонечкову неньку та Вітрову неньку. Лише з третього разу їй щастить знайти того, хто знає, де поселились брати – Вітер відносить дівчину до їхнього будинку [8, с. 70–72]. Сюжет повторюється й у казці «Красносвіт», але там героїня зустрічає Мороза й жінку його – Морозиху, Місяця й Місячиху, і, нарешті, Вітра і Вітриху, які врешті вказують персонажці шлях до того, що вона шукає [8, с. 104]. Персонафіковані природні об'єкти здебільшого виконують у казках епізодичні ролі, вони лише направляють героїв, однак їхня допомога є корисною, рідше можна побачити сюжети про зустріч зі світилом як кінцеву точку подорожі героя.

Жіночі персонажі – матері чи жінки персонафікацій сил природи та інші мешканки межової зони постають у казках порадицями або дарувальницями. Порадиці допомагають головному героєві переступити межу між світами, та, власне, радять, як вберегтися від смерті. Як зазначає О. Наумовська у своїй науковій статті «Парадигма жіночих образів української чарівної казки», часто в казкових сюжетах образ порадиці розчіплюється на трьох людей, які, врешті, допомагають героєві знайти те, що йому потрібно [7, с. 92]. Завдяки дарувальницям герой здобуває важливі магічні артефакти, що допомагають йому, наприклад, тікати від погоні. Казка «Залізний вовк» ілюструє сюжет, де головний герой по черзі потрапляє до трьох будиночків у лісі, в яких живуть дід із бабою, котрі по черзі дарують йому трьох псів – Чутка, Важка та Барія, котрі згодом допомагають герою здолати залізного вовка [8, с. 265–267].

До окремого типу персонажів, яких герой зустрічає на межі між світами у своїй подорожі, можна віднести антропоморфних персонажів-помічників, які часто стають

товаришами головного героя. Вони, зазвичай, мають надприродні здібності, завдяки чому допомагають герою виконати надважкі завдання. Л. Мушкетик описує, що відповідно до своїх якостей вони й отримують імена: Морозко, Об'їдайло, Слухало, Валигора тощо [6, с. 165]. Такі герої важливі для сюжету, адже без їхньої допомоги герой без надзвичайних здібностей не впорався б із заготовленими для нього завданнями.

Одним із найвідоміших персонажів-злотворців у чарівних казках є Змії. Образ Змія в українській міфології дуже давній та широко розповсюджений, тож не дивно, що він часто є ключовим персонажем чарівної казки. Як межі між світами, що можуть поєднуватися з усіма стихіями, так само і чарівний противник головного героя – Змії, як зазначають М. та З. Лановик, може літати, часто дихає вогнем, може жити у воді, під землею або ж на горі [5, с. 433]. Як бачимо, персонаж схожий за характеристиками з Бабою Ягою. Як пише Г. Худоба, Змії може мати інший вигляд: «В українській казці існує два типи Змія: архаїчний та ворожий тесть. Перший тип Змія характеризується зооморфністю зображення, часто є багатоголовим. Його функція – охороняти свої кордони. Він є уособленням хаосу, часто йому в жертву приносять дівчат. Другий тип – більш пізній і тому характеризується антропоморфністю, зовнішнім уподібненням до людини. Він змагається з головним героєм, проходить спеціальні випробування» [9, с. 195]. «Казка про соловейка» ілюструє образ антропоморфного Змія, однак там він не антагоніст: за сюжетом, персонаж приходиться свататися до дівчини, і та погоджується на одруження, а він сам є проклятим, тож може бути певний час у тілі людини [8, с. 245–247]. Різноманіття образів межових істот і речей урізноманітнює сюжети українських народних чарівних казок, робить їх унікальними.

Висновки. Сюжети української народної чарівної казки поєднують у собі образи чарівних помічників, провідників, таким чином проєктуючи головному героєві подальшу подорож із їхнім залученням. Межові істоти є невіддільною частиною казкових сюжетних елементів, вони допомагають або шкодять, таким чином створюючи мотивацію головному персонажеві. Сюжети українських народних чарівних казок ілюструють різноманітні образи межових істот із різними ступенями антропоморфності, мотивами та значущістю.

Література

1. Грушевський М. С. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. / М. С. Грушевський. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 392 с.
2. Давидюк В. Ф. Концепції і рецепції. Луцьк : Твердиня, 2007. 288 с.
3. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору : монографія. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. 309 с.
4. З живого джерела. Українські народні казки в записах, переказах та публікаціях українських письменників / Упорядк., вступна стаття та примітки Лідії Дунаєвської. Київ : Радянська школа, 1990. 512 с.

5. Лановик М. Б., Лановик З. Б., Українська усна народна творчість : підручник. Київ : Знання-Прес, 2006. 591 с.
6. Мушкетик Л. Г. Персонажі української народної казки : монографія. Київ, 2014. 360 с.
7. Наумовська О. Парадигма жіночих образів української чарівної казки. Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. Випуск 38. Київ: Національний авіаційний університет, 2018. С.88–94. URL: <https://jrn1.nau.edu.ua/index.php/go/article/view/13355> (дата звернення: 20.03.2024)
8. Українські народні казки: Для мол. шк. віку / Передм., упоряд. та адаптація текстів Л.Ф. Дунаєвської. 2-ге вид. Київ : Веселка, 1992. 367 с.
9. Худоба Г. Антагоністи в українських та англійських казках. Компаративний аспект. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 2. С. 192–197. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/62_2023/part_2/31.pdf (дата звернення: 02.04.2024)
10. Черевченко В. В. Міфологічні витоки української народної чарівної казки. Актуальні проблеми філології та перекладознавства. 2009. Вип. 4. С. 236–240. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C-21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apftp_2009_4_94 (дата звернення: 25.03.2024)

Петрова Мирослава Євгенівна

ПАРТІЯ ВЕДЕ КОХАННЯ ТЕЖ

У статті здійснено аналіз концепту любові впродовж історичних епох – від найдавніших часів до модерну. Зосереджено увагу безпосередньо на європейській традиції. Також досліджено вплив політики, релігії та економії на становлення концепту кохання у різні часові проміжки. Встановлено прямий зв'язок між політичним та інтимним життям людей, а саме очікування від майбутнього партнера чи партнерки, і які ідеали підпадали під панівний політичний, релігійний курси. На прикладі ваги авторитарності більшовицького режиму над особистим життям громадян Радянського Союзу виявлено цей зв'язок.

Ключові слова: кохання, європейська традиція, соціалізм і любов, Радянський Союз та любов.

Petrova Myroslava Yevhenivna

THE PARTY ALSO MAKES LOVE

The article analyzes the concept of love throughout historical epochs - from ancient times to modernity. The attention is focused on the European tradition. The influence of politics, religion, and economy on the formation of the concept of love in a particular time period is also studied. A direct connection between the political and intimate life of people is established, namely, expectations from a future partner and what ideals fell under the prevailing political and religious courses. The author uses the example of the weight of the bolshevik regime's authoritarianism over the personal lives of Soviet citizens to demonstrate this connection.

Keywords: love, European tradition, socialism and love, the Soviet Union and love.

Постановка проблеми: Аналізуючи історію любові як концепту, варто сказати, що у філософських текстах, задокументованих релігійних втручаннях у світське життя, політичних трактатах легко помітити, як, власне, політичні обставини впливали на формування ідеалів любовного образу. Найяскравішим прикладом такого впливу є історія концепту кохання на початку влади більшовицького режиму.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Важливими для дослідження «радянського» кохання були праці Онипченко О. І., Рябченко О. та Пошали І. В., оскільки саме у їхніх працях були наведені історичний контекст та реальні випадки, які дали змогу повною мірою зрозуміти, де теоретичні погляди відрізнялися від практичного досвіду і як це впливало на життя громадян, зокрема і жінок, що все ж зазнавали пригноблення на тлі стійкого патріархального ладу.

Мета статті: дослідити та довести прямий вплив політичного життя на інтимне життя людей, зокрема на становлення ідеалів кохання впродовж всієї історії і на прикладі досвіду радянських людей.

Виклад основного матеріалу. Феномен любові впливає на конструювання взаємостосунків, створення норм та «правил» романтичних і сексуальних стосунків. Європейська любов – це любов між жінкою та чоловіком, заснована на нерівності та незахищеності. Такий культ «відмінностей» закоханих, отримавши свій найбільший розквіт у Середньовіччі, і досі відгукується у масовій культурі. Євроцентризм змушує дивитися на культури інших регіонів через власну призму, що теж стосується і поглядів на концепт кохання. Важливим є й те, що християнство як одна з трьох світових релігій протягом історії втручалася у світське життя, змушуючи держави у юридичній сфері встановлювати власні закони щодо створення сім'ї: підстави, поведінка у публічному та приватному житті [13, 24]. Новий час змінює погляди на кохання, вводячи культури, які не були притаманні раніше. Попри те що поцілунки не були поширеним явищем між чоловіком та дружиною у XVIII столітті, саме тоді починається становлення ідеалів романтичного кохання, де головним фактором був не прагматизм чи фізичні стосунки, а духовне взаєморозуміння. У XX столітті “традиційні” ролі чоловіка та жінки відкидають, тож жінка теж може бути годувальницею родини, поруч із чоловіком [6]. Таким чином феномен любові характеризується своєю значною впливовістю на соціальні та культурні “надбудови”, які трансформуються відповідно до реалій сучасностей.

Кохання найдавніших культур досить важко розглянути з позицій сучасних “категорій”, тому варто згадати передовсім про появу сім'ї у її найбільш зрозумілому значенні на теперішній час. До формування кровноспорідненої сім'ї всередині племені панувала сексуальна свобода, яка передбачала вільні стосунки між чоловіками та жінками. Опісля шлюбні групи поділялися за поколіннями, себто статеві зв'язки між братом та сестрою були нормою. Згодом такі взаємини заборонили, як і багато що інше, тож через велику кількість табу групі шлюби замінюються на парні (де багатоженство і зради чоловіка були нормою), а ще пізніше – на моногамні [16].

Важливими є обряди дорослішання індивідів, які склалися з трьох етапів: сегрегації – відлучення від старого оточення, транцизії – перехід та інкорпорації – влиття в нову групу. У цьому випадку цікавим є відокремлення від “безстатевого” світу і входження у той, де є поділ за ознакою статі. Зазвичай обряди ініціації проводили суто для хлопчиків, вони “перероджувалися” у вовків, ведмедів, вживаючи при цьому галюциногени [16].

Любов у дописемному періоді також можна розглянути через призму поховань, якщо брати до уваги речові джерела. Дослідники відзначають важливість не тільки самого виду поховання, але і його розташування. Перші поховання були зафіксовані у кам'яному віці, тобто приблизно тоді люди розглядали членів своєї групи як важливих та унікальних. Під

час мезоліту та палеоліту померлі родичі були похованими або біля своїх домівок, або ж у побудованих конструкціях поряд зі струмками, у печерах. Варто зазначити, що відсутність поховання не означало відсутність жалоби за покійними [31].

Висоцька культура, яка зафіксована на Львівщині та Тернопільщині, відзначилася парними похованнями чоловіка та жінки. У більшості випадків померлі були повернуті одне до одного обличчями, що свідчить про сакральність та важливість стосунків у той час [10].

Продовжуючи аналіз формування концепцій кохання, обов'язково варто розглянути період Давньої Греції та Риму. Чимало ідей, створених в античності на основі релігійно-теологічного мислення, вплинули на формування базових механізмів техногенної цивілізації. Зокрема суттєвим є сприйняття природи як закономірно впорядкованого поля об'єктів, що, за Платоном і загалом з точки зору античності, є найважливішим проявом божественної дії у світі. Наукова раціональність, яка походить із концепцій Сократа, проблема моральних цінностей – із суперечки між Сократом та Калліклом про природу добра і справедливості, концепт індивідуальної відповідальності за власну поведінку та вчинки – із робіт Гомера. Арістотель вважав, що для суспільства найкращою політичною системою буде демократія, де кожна людина має право вибору і свободу. «Міра речей» Демокріта та його ідеї про розмежування мотивів та поведінки людини й досі є компасом для європейського суспільства. Окрім цього, важливими для формування європейської культури є міфи. Завдяки міфу у мистецтві безперестанку діють два буттєві джерела: аполлонівський та діонісійський. Античність є багаторівневим фундаментом для подальших культур Європи [2, 27].

Важливою рисою в античній культурі є надання людських рис божествам. Тож стародавні міфи наповнені історіями про любов, заради якої герої йдуть на подвиги та жертви. Любов не була самодостатнім елементом, її своєрідна валідація мала відбуватися через зовнішні впливи богині Афродіти або ж її помічника Ерота [17].

Антична культура подарувала види кохання, які стали основними для розглядання у різних контекстах. “Eros”, яке пов'язується зі статевою та пристрасною любов'ю, “philia” – любов у несексуальному сенсі, стосувалася стосунків між батьками та дітьми, часто стародавні греки могли змішувати ці два поняття, але “eros” означало «бажання», тим часом як “philia” – сімейну любов, “agape” – жертвна любов до ближнього, “storge” – сімейна, споріднена любов [5].

“Ерос” на позначення любові не лише сягає корінням імені бога кохання – Ерота, а й зберігає філософську традицію Платона. Істинною справою “еросу” античний філософ вважав народження в красі, метою – збезсмертити смертну природу, звільнити частину людської натури, глибоко захovanу в матеріальному потоці народження та вмирання. Така любов досить багаторівнева, оскільки охоплює прагнення цілісності у всьому, бажання

усього у світі у власній розбіжності й множині долучитися до Єдиного Блага, злитися у первинну неподільну єдність, це також сила, що веде богів до людей і людей до богів. “Ерос” характеризується як щось поміж смертним та безсмертним, як той, що живе у всьому суцтоту. Платон визначає найглибше поняття “еросу” у народженні в красі як тілесно, так і духовно, що є єдиним способом надати смертному естув безсмертну сутність. До того ж розкриваючи онтологічну сутність “еросу”, любов нерозривно пов’язана з особистістю, вона реалізується, передбачає та впізнає особистість [1].

У ширшому значенні “філія” для давніх греків була глибоким і священним обов’язком, яка високо цінувалася поряд зі спорідненістю родини та енергією романтичної любові. Цю категорію розглядали як фундамент суспільства, важливий елемент у полісі, що забезпечувало взаємну співпрацю та глибокі міжособистісні зв’язки громадян. Філософський дискурс розглядає філію як незамінну вимогу до життя, що передбачає взаємність сторін. Аристотель також відзначає, що “філія” значилася як дружба протилежностей, яку неможливо було зупинити, також характеризуючи її не як почуття, а як стан [33, 28, с. 11, 12, 18].

“Агапе” у давньогрецькій мові означало ряд інших, пов’язаних із любов’ю дій: доброзичливо приймати, пестити, ставитися із любов’ю, а також високо цінувати та віддавати перевагу. Загалом “агапе” близьке за значенням до “філії” та “сторге”. Гомерівські епоси є яскравим прикладом, оскільки “агапе” вживалося у контексті батьківської, подружньої та дружньої любові. Проте найважливішою характеристикою цієї категорії все ж є ставлення, засноване на раціональному виборі, вольовому рішенні, що виражається через шанування, прихильність та високу оцінку об’єкта відносин. Платон теж окреслює “агапе” як потяг, прихильність до рідних та чогось неживого. Якщо «ерос» по суті є любов’ю заради Іншого, то “агапе” є альтруїстичною любов’ю. У часи еллінізму цей тип любові був ідеалом гуманної любові до ближнього, тобто над еротичною любов’ю [9, 18].

“Сторге” – любов-прихильність, ніжність, яка оточена взаємними вимогами, увагою до коханої персони. Тут є важливою взаємоповага, уміння розуміння одне одного. Відповідно до античних традицій, ця любов стосувалася родинного кола. Вона без вибору, оскільки батьків неможливо обирати. “Сторге” прихована і їй треба час, аби проявитися; це любов, яка йде першою від знання про те, що вона є [20].

Шлюб у Римській імперії мав патріархальний характер. Жінки переважно не мали права виходити у суспільство без свого чоловіка. У різні періоди погляд на одруження змінювався від огиди до тез, що чоловік та жінка мають ділити між собою все – тіла, душі та гроші. Попри це, чоловіки у шлюбі могли мати коханок або мати сексуальні зв’язки з куртизанками, рабинями – ці зв’язки допомагали не заплямувати «матріархальну честь» дружини. Паралельно існували стереотипи, коли дружини за допомогою власної сексуальності могли домінувати над чоловіками. Урешті, Пітер Валькот, професор

Кардіфського університету та доктор філософії, заперечує, що романтична любов послугоувала фундаментом для шлюбу. Покликаючись на класичні тексти, він стверджує, що справжнє кохання могло спалахнути тільки між братом та сестрою [26, с. 127].

Овідій був поетом, який вчив кохання у своїх текстах. Вергілій написав «Георгіки», де вчив сільського господарства, Лукрецій – «Про природу речей», у якому детально описав етику та фізику епікурейства. Елісон Шаррок, докторка філософії та антикознавиця, називає гру Овідія з абсурдною традицією «навчання» любові великим жартом. З іншого боку, якщо можна навчитися піклуватися про тварин, піклуватися про себе, то чому не можна навчитися контролювати власну поведінку і стосунки. «Medicamina Faciei Femineae», «Ars Amatoria» та «Remedia Amoris» містять відомості про косметику для жінок, мистецтво спокуси та способи уникнення біди, до якої читачів могли привести їхні «еротичні навички» відповідно [21].

Характеризуючи любовну поезію Катулла Девід Рей, доктор філософії та доцент кафедри антикознавства Чиказького університету, вказує на те, що елегійний оратор проголошує себе вірним послідовником релігії кохання, водночас знавцем істини, адже любов – це сила, більш ворожа до людства, більш безжалісна ніж сама Смерть [32].

Отже, любов була інструментом для літературного мистецтва, інтриг та драм, аніж справжньою основою для побудови довготривалих стосунків.

Епоха Середньовіччя чи не найсильніше вплинула на сприйняття концепції кохання. Існували дві тези, які мали сприймати з належним розумінням, попри власну суперечливість одна одній: по-перше, шлюб є земним втіленням союзу Ісуса та церкви, а по-друге, аби потрапити до Царства Небесного, необхідно відмовитися від сім'ї [7]. Християнство середньовіччя позиціонувало себе не як культ праведності, а як релігію любові, тож будь-які інші види любові, які не підпадали під загальноприйняті норми, визнавали грішними [29]. На противагу божественній любові з'являється куртуазна, яка за всіма своїми характеристиками була неактуальною для шлюбу та навіть загрожувала зруйнувати феодальну систему стосунків. Куртуазне кохання заворожувало своєю трагічністю та недозволеністю, опираючись на описи "симптомів" закоханості від сучасників, любов нагадувала божевілля. Досить гостро поставало питання, що робити з романтичними почуттями, які офіційно заборонила Церква, якщо запропоновані механізми не справлялися із завданнями [23].

Проте куртуазне кохання давало чоловікам можливість удосконалюватися, йти на відчайдушні подвиги заради жінки, до якої навіть заговорити було неможливо, це єдине, що дозволяла в той час церква. Жінка ставала об'єктом прагнень, фактично «виправданням», вона ніколи не мала власного голосу, власних бажань. До появи куртуазного кохання жінка була істотою набагато нижчою за чоловіків, причиною усіх людських гріхів, корінням зла,

та згодом стала істотою ідеальною для поклоніння [19]. Варто зауважити, що жінка була істотою, а не людиною.

Протягом модерних часів любов змінювала свої форми, вона трансформувалася відповідно до вимог та контекстів. Ранній модерн характерний своїми подвійними стандартами: чоловічі зради не отримували такого шквалу критики, як жіночі. Протягом трьох століть менталітет змінювався, і все більше, і більше з'являлося питань щодо соціальної системи та установ, які були “нормою” раніше. Уже в пізньому модерні головними темами для дискусій стають індивідуалізм, свобода та персональне щастя. Стосунки будуються на основі любові, сексуального потягу та звички, а не на політичних, сімейних чи економічних інтересах [30].

Алан Макфарлейн, доктор філософії, антрополог, історик та професор Королівського коледжу Кембриджу, робить висновок, що романтичне кохання з'являється тоді, коли розпадається феодальне, селянське суспільство і зароджуються ринкові принципи капіталізму [25].

Карл Маркс, прабатько соціалізму та комунізму, зазначає, що соціальне існування визначає людську свідомість. Окрім типових тез про природність стосунків між чоловіком та жінкою, філософ вказує, що на любов впливають соціальні «сили», виробничі відносини, економічний розвиток та політика зокрема. Кохання – усвідомлений процес праці, який вимагає контроль та регулювання власних сексуальних потягів чи бажань близькості.

У марксизмі існує поняття класової любові та ненависті. Панівний прошарок суспільства ненавидять маси, а маси ненавидять панівний клас. Класова любов може розвинути між представниками «верхівки», також “червоне” кохання з'являється між робітниками та «органічними» інтелектуалами, себто марксистами. Оскільки кохання – свідомо дія пролетаря, він має шукати партнера зі схожими поглядами або ж принаймні розвинути подібний світогляд у партнера/партнерки. Людина робочого класу не може закохатися у людину капіталізму. Якщо це, звісно, не імпульс [22].

Марксизм раціоналізує кохання, відкидаючи будь-які елементи, які натякали на її “містичну” та “незрозумілу” природу. Кожен член та членкиня суспільства були важливими, тож і стосунки між ним теж мали вплив на інших. Очевидно, що ця політична ідея вводить у любов процесуальність і ворожість щодо соціальних верств, чії погляди не збігаються із «правильними», пролетарськими.

1920–1930-і роки для Радянського Союзу стали випробувальним терміном для трансформації традиційного інституту сім'ї. Російська революціоністка Олександра Коллонтай написала дві роботи, які пропагували «вільне кохання» та «статевий комунізм»: у 1919 році «Нову мораль і робочий клас», а в 1923 році «Дорогу крилатому Еросу!». Післяреволюційні роки характеризувалися відмовою та деякою огидою до одруження, шлюб асоціювали з “буржуазними забобонами”, тож вільне кохання як новий “комуністичний”

інструмент набув неабиякої популярності [12, с.5, 15]. Проте, всупереч голосним заявам про рівність статей, “вільною” любов ставала тільки для чоловіків. Десятиліття вирізнилося великою кількістю зґвалтувань, зустрічі комсомольців проводилися переважно для взяття на “пробу” жінок. Архіви зберігають дані під грифом “секретно” про зґвалтування дівчат-комсомолок, винуватці були впевнені у своїй безкарності, адже жертви мовчали і не наважувалися на розголос. Деякі дівчата згодом покінчували життя самогубством. Подібні “заходи” були легітимізовані, оскільки попередні тези про “утримання” та спрямування сексуальної енергії на працю не спрацьовували [11, 15, с. 294].

Проблему дітей, народжених внаслідок таких зв’язків, мали вирішити просто, зокрема виховання покладали на суспільство – комунізм у всій своїй красі. Проте дитячі будинки з’явилися пізніше, тож цей тягар несла жінка, якщо вона не вирішувала приректи дитину на долю вуличного жебрацтва [12].

Якщо пара вирішувала побратися, то тільки через корисливі мотиви. Нерідко студенти одружувалися, аби покращити власний матеріальний стан. Хоча раптові заручини з багатою нареченою чи нареченим одразу викликали сумніви у суспільстві, тому виникає дзеркальна практика – студенти вступали у шлюб із робітниками, аби отримати пайок чи стипендію [15, с. 292, 293].

Згорання політики експериментування зі статевими стосунками відбулося через Чубарівську справу – групове зґвалтування робітниками молодої селянки восени 1926 року. Опісля право на шлюб стало суспільним обов’язком [14, с. 104].

Протягом усього існування Радянського Союзу приватне мало стати публічним. «Нова жінка» Олександри Коллонтай не ставить кохання за смисл власного життя [3, с. 23]. У спогадах радянських робітниць згадано роботу, а особисте та сімейне життя – побіжно [4, с. 39]. Комунальні квартири також не давали простору для приватності [8, с. 53].

Вищезгадані факти дають змогу зрозуміти, що кохання не згадували як основний компонент для побудови стосунків, шлюб постає ідеологічним союзом для народження та виховання майбутніх комуністів.

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Ідея кохання перетворювалася впродовж століть. Європейська традиція пропонує абсолютно різні варіанти адаптації кохання під контексти, які панували в той чи той час. Від полігамності до моногамності та знову до «вільного кохання». Політичні, економічні та соціальні курси визначали ті чи ті концепти кохання, які підпадали під ідеали, що домінували.

Дійшовши до висновку, що тоталітарний режим, а саме радянський, напряму впливав на інтимне життя власних громадян, виникає зацікавлення, якими методами держава конструює концепт кохання. Попри згадки втручання церкви у світське життя, питання методів контролю на різноманітних впливах все ж лишається відкритим. Також полем для дослідження є неєвропейські країни.

Література

1. Башук О. Г. Онтологічний зміст поняття “Ерос” як безпосередній досвід особистості в традиції платонізму. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. 2012. Вип. 109. С. 8–11.
2. Гужва О.П. Античність як тип культури / О. П. Гужва. Філософські обрії. 2011. № 25. С. 158–171.
3. Драч О., Шматова А. Концепт «нової жінки» в інтерпретації О. Коллонтай. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Історія / за заг. ред. І. С. Зуляка ; редкол.: М. Алексієвець, Л. Алексієвець, М. Бармак [та ін.]. Тернопіль : [ТНПУ], 2016. Вип. 1, ч. 3. С. 22–26.
4. Клименко О. М. Образ “нової людини” у спогадах радянських робітниць 1920 – 1930 – х рр. Наукові записки НаУКМА. Історичні науки. 2016. Т. 182. С. 35 – 40.
5. Кода Г. Ю. Початкові уявлення про любов в добу Античності. Гуманітарний корпус: [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Випуск 38. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2021. С. 76 – 80.
6. Корнєєва Л. Л., Донець А.О. Трансформації шлюбу та відношення батьків до дітей як рівнобіжні історичні процеси. Молодий вчений. 2015. № 2(5). С. 208 – 212.
7. Кришмел В. Релігійні чинники в осмисленні феномена любові в добу Середньовіччя та сучасності. Наукові записки. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія. Випуск 1: Серія «Історичне релігієзнавство». С. 139 – 150.
8. Кузнець Т. Повсякденне життя радянських міст 1920 – 1930 – х років. Літопис Волині. Всеукраїнський науковий часопис. Одеса, 2020. Число 22. С. 51–56.
9. Кучера Т. М. Онтологічні та морально – екзистенційні виміри любові. Університетська кафедра. 2013. № 2. С. 74 – 89.
10. Митник Н. Поховальний обряд Висоцької культури на Тернопільщині. Студентський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2018. Вип. 43. С. 136–138.
11. Онипченко О. І. Сексизм щодо жінок в процесі статевої соціалізації молоді у 20 – 30 – х роках ХХ століття. Гендер. Екологія. Здоров’я : матеріали ІV Міжнар. наук. – практ. конф., присвяченої 210 – річчю Харківського національного медичного університету (м. Харків, 21 – 22 квіт. 2015 р.). Харків, 2015. С. 87 – 88.
12. Онипченко О. І. Морально – етична парадигма статевої соціалізації молоді в 20 – 30 роках ХХ століття. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун. / редактори – упорядники: В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт, 2018. Вип. 18. С. 144–152.

13. Попов М. М. Вплив католицької церкви на статеві стосунки у Середньовіччі. Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2021»: XXIII Всеукраїнська наукова конференція молодих учених / редкол. : О. В. Черевко (голова) [та ін.]. С. 79 – 81.

14. Пошали І. В. Теоретичне обґрунтування нової парадигми статевих та шлюбно-сімейних відносин у радянському суспільстві 1920–х років. Гілея : науковий вісник : збірник наукових праць / гол. ред. В. М. Вашкевич. Київ : ПП “Видавництво “Гілея”, 2014. Вип. 85 (6). С. 103 – 105.

15. Рябченко О. «Нам ніколи гратися в кохання...»: студенти радянської України 1920 – х рр. Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Міжвід. зб. наук. пр. 2013. Вип. 22. С. 290 – 303.

16. Семчук Н. Етнічна культура слов'ян як підґрунтя для формуванні сучасних освітньо – виховних технологій. Культура народів Причорномор'я. 2011. № 198. С. 144 – 147.

17. Сіра І. Б. Поняття «любов» у творах давньогрецьких авторів. URL: http://iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/10/articles/sec3/s3a9.html (дата звернення: 26.01.2024).

18. Туренко В. Е. “Агапічний словник” у давньогрецькій філософії та літератури: від Гомера до Нового Завіту. Мультиверсум. Філософський альманах. 2014. Вип. 3. С. 82–92.

19. Цебрій І. В., Опенько В. В. Концепція куртуазності як суспільно-культурного явища класичного середньовіччя. Філософські обрії. 2016. Вип. 35. С. 89–96.

20. Шумчук Б. Характеристика прояву чотирьох форм «Філософії любові» між людьми. Norwegian Journal of development of the International Science. 2021. №69. с. 43–50.

21. Alison R. Sharrock Ovid / In A Companion to Roman Love Elegy [edited by Barbara K. Gold]. Malden: Wiley–Blackwell. 2012. p. 70–86.

22. Das Raju “Politics of Love, and Love of Politics: Towards a Marxist Theory of Love // Class, Race and Corporate Power. 2022. Vol. 10: Iss. 2, Article 2.

23. Hood, Gwennyth E. Medieval Love–Madness and Divine Love / Mythlore. 1990. № 61. p.20–28.

24. Love and Politics / [ed. Ester Kováts]. URL: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/budapest/12134.pdf> (дата звернення: 15.03.2024).

25. MacFarlane Alan Love and Capitalism. The Culture of Capitalism / UK, Oxford, Basil Blackwell. 1987. p. 1–13. URL: http://www.alanmacfarlane.com/TEXTS/LOVE_long.pdf (дата звернення: 08.03.2024).

26. Mantas, Konstantinos Marriage in the Roman Imperial Period / Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica. 1999. №11. p. 111–134.

27. Marukhovska–Kartunova O., Bugrov M., Yatskiv O. & Malyk V. The Philosophy of Ancient Culture in the Context of the Evolution of the States of European Culture: An Analysis of the Autonomy of Cultures / *Futurity Philosophy*. 2023. №2(1). p. 30–44.

28. Philpot, Lawrence S. The Elements of Aristotelian Philia. Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh. URL: <https://d-scholarship.pitt.edu/41574/1/Philpot%20Final%20ETD.pdf> (дата звернення: 19.01.2024).

29. Robertson D. The concept of courtly love as an impediment to the understanding of medieval texts / *The Meaning of Courtly Love* [ed. In Francis X. Newman]. Albany: State University of New York Press. 1969. p. 1–19.

30. Stability and change in relationships / [edited by Anita L. Vangelisti, Harry T. Reis, Mary Anne Fitzpatrick]. Cambridge, UK – Cambridge University Press, 2002. 377 p.

31. Stiner, M.C. Love and Death in the Stone Age: What Constitutes First Evidence of Mortuary Treatment of the Human Body? / *Biol Theory*. 2017. №12. p. 248–261.

32. Wray David. Catullus the Roman Love Elegist? / *In A Companion to Roman Love Elegy* [edited by Barbara K. Gold]. Malden: Wiley–Blackwell. 2012. p. 25–39.

33. Youvan Douglas Eros, Philia, and Agape. URL: https://www.researchgate.net/publication/378264630_Eros_Philias_and_Agape (дата звернення: 15.01.2024).

Петрова Олеся Євгенівна

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В КІНО: АНАЛІЗ НА ГЕНДЕРНУ УПЕРЕДЖЕНІСТЬ

У статті здійснено аналіз авторських теорій та тестів на гендерну упередженість у постмодерному кінематографі. Ці теорії зосереджені на зображенні винятково жінок у кіно, вони визначають не тільки кількісно, а й як якісно постають жінки на великих екранах. Із зміною епох змінювались і жіночі образи в кіно, проте їхня глибина та наближеність до реальності лишалась під сумнівом, саме тому з'явилися різноманітні теорії та тести на визначення гендерної упередженості в кінематографі та вплив режисерів на сприйняття жінок суспільством.

Ключові слова: кінематограф, гендер, гендерна упередженість, фемінізм, чоловічий погляд, жіночий погляд.

Petrova Olesia Yevhenivna

FEMALE IMAGES IN CINEMA: AN ANALYSIS OF GENDER BIAS

Abstract

The article analyzes the author's theories and tests for gender bias mainly in post-modern cinema. These theories focus on the portrayal of women exclusively in cinema, and they determine not only the quantitative but also the qualitative appearance of women on the big screen. With the change of epochs, female images in cinema also changed, but their depth and closeness to reality remained in doubt, which is why various theories and tests have emerged to determine gender bias in cinema and the influence of directors on the perception of women by society.

Keywords: cinema, gender, gender bias, feminism, male gaze, female gaze.

Постановка проблеми. Під час перегляду кінострічок люди схильні асоціювати себе з героями або розуміти їхні дилеми, проте жінки часто не можуть цього зробити, адже жіночі персонажі постають стереотипними або нереалістичними, а такими, які є втіленням чоловічої фантазії про жінок. Наслідком цього є виникнення низки теорій та тестів щодо того, як кількісно зображують жінок і що впливає на власне образ жінки в кінематографі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Важливим джерелом для окреслення положення жінок у кінематографі у фільмах та поза ними загалом стали статистики

журналу PLOS ONE «Довготривалі моделі гендерного дисбалансу в галузі без відмінностей у здібностях чи рівні інтересів» і щорічне дослідження Марти Лаузен «It's a Man's (Celluloid) World». Щодо тестів, значний вплив мав тест Елісон Бекдел, який заклав основу для інших тестів. Авторські теорії кіно запропонувала Лора Малві у «Visual Pleasure and Narrative Cinema» і Марі Енн Доун у «Film and Masquerade: theorising the female spectator», що стали вагомими у феміністичній теорії кіно.

Мета статті: дослідити авторські тести та теорії кіно на гендерну упередженість щодо жінок та визначити, чому важливо звернути увагу на зображення жінок у кінематографі загалом.

Виклад основного матеріалу. Історія кіно налічує не один десяток років. Зі зміною епох на великих екранах з'являлись різноманітні персонажі, які відображали історичні, економічні, соціальні та культурні контексти, бажання та сподівання. Проте одна когорта персонажів мала не настільки значні зміни – і це жіночі персонажі. За результатами аналізу кінострічок 70-річної та 10-річної давності можемо стверджувати, що різниця не настільки помітна – переважна частина жіночих персонажів є сукупністю стереотипів, себто це ніжні, тендітні, боягузливі дівчата, які мають надихати свого коханого на подвиги. Історичні перипетії впливають на зображення жінок у кіно: наприклад, під час Другої світової війни в кінотеатри ходили переважно жінки, адже чоловіки воювали на фронті, тому більш валідними стали персонажки *femme fatale* (найяскравішим прикладом є Ріта Гейворт у фільмі «Гільда»). Ці жінки зазвичай були незалежними, сильними і маніпулювали чоловіками задля досягнення власних цілей, проте часто ці жінки мали трагічний кінець – вони могли втратити не тільки своє багатство, а й своє життя. Коли війна дійшла кінця і чоловіки повернулись додому, популярності набули тендітні сексапільні жінки, яких треба було врятувати (Мерилін Монро з її персонажками стала обличчям епохи післявоєнного кінематографу не тільки в Сполучених Штатах Америки, а й по всьому світу). З розвитком феміністичного руху постало питання образу жінок у кіно, і внаслідок цього з'явилися різноманітні теорії та тести, зосереджені на цій проблемі.

Спершу доцільно вивчити питання того, наскільки впродовж історії жінки були залучені у виробництво фільмів. Журнал PLOS ONE 1 квітня 2020 опублікував дослідження «Довготривалі моделі гендерного дисбалансу в галузі без відмінностей у здібностях чи рівні інтересів». Дослідження опрацювало понад 26 тисяч фільмів виробництва США. Було виявлено, що недостатнє представництво жінок серед кінопродюсерів під час розквіту студійної системи тісно пов'язане з нижчим рівнем представництва жінок серед режисерок, сценаристок та акторок; до того ж, виявлено інтригуючий часовий збіг між розпадом студійної системи та подальшим зростанням переговорної сили акторів (як чоловіків, так і жінок) і збільшенням кількості колишніх акторів у рядах продюсерів.

Між 1922 і 1950 роками спостерігалось скорочення частки жінок в акторському складі типового фільму майже на 25%. Дивно, але навіть участь США у Другій світовій війні не змінила цю тенденцію. Частка сценаристок неухильно зростала до 1922 року, року, коли концентрація в галузі була найнижчою. Між 1922 і 1940 роками частка письменниць впала до половини свого піку. Падіння жіночого представництва тривало до 1960 року, і воно ледве відновилося вище рівня 1940-х років. Було встановлено негативний зв'язок між бюджетом фільму та представництвом жінок. Цікаво, що цей зв'язок особливо сильний для режисерок та операторок. Прикметно, що дослідники виявили статистично значущий позитивний зв'язок між режисеркою та представництвом жінок в акторській і сценарній командах. Однак найважливішим результатом є стійкий і статистично значущий позитивний зв'язок між відсотком жінок-продюсерів і представництвом жінок в акторських та сценарних командах за обидва періоди (з 1911 по 1950 і з 1951 по 2010) [3].

Говорячи про новішу статистику, то Марта Лаузен, яка є дослідницею у сфері жінок у кіно з 2002 року, робить щорічну статистику «It's a Man's (Celluloid) World», де вона аналізує кількість жінок у сотні найкасовіших фільмів США.

2023 р. вона теж опублікувала відповідне дослідження. Відсоток найкасовіших американських фільмів з єдиною головною героїнею знизився з 33% (33,3%) у 2022 році до 28% (28,3%) у 2023 році. 62% (62,0%) фільмів мали головних героїв-чоловіків (порівняно з 52,2% у 2022 році), а 10% (9,8%) – ансамблі або поєднання головних героїв-чоловіків і жінок (порівняно з 14,4% у 2022 році). Для цілей цього дослідження протагоністи – це персонажі, з перспективи яких ведеться розповідь. У 2023 році жінки становили 38% (38,0%) головних героїв, що навіть відповідає показнику минулого року. Чоловіки становили 62% (61,9%) головних героїв. Для цілей цього дослідження головні герої з'являються більш ніж в одній сцені і відіграють важливу роль у розвитку сюжету. Жінки становили 35% (34,8%) усіх персонажів, що розмовляють, що на 2 відсоткових пункти менше, ніж 37% у 2022 році. Чоловіки становили 65% (65,1%) персонажів, що розмовляють. 77% фільмів мали більше героїв-чоловіків, ніж героїнь. 18% фільмів мали більше жіночих персонажів, ніж чоловічих. 5% фільмів мали рівну кількість жіночих і чоловічих персонажів. 17% фільмів мали від 0 до 4 жіночих персонажів, 46% – від 5 до 9 жінок, а 36% – від 10 і більше жінок. Натомість у 9% фільмів було від 0 до 4 персонажів-чоловіків, 17% – від 5 до 9 чоловіків і 73% – від 10 і більше чоловіків [2].

У висновку, жінки мають набагато менше шансів побачити власну репрезентацію на великих екранах. А як щодо того, як їх репрезентують?

У 1985 році вийшов комікс американської художниці Елісон Бекдел під назвою «Правило», де дві жінки обговорюють фільми і одна з них пояснює, що в неї є критерії, які фільми вона вважає вартими перегляду:

- у фільмі має бути щонайменше двох жінок;

- вони говорять одна до одної;
- про щось, окрім чоловіків.

У результаті жінки так і не пішли в кіно, адже жоден із фільмів не відповідав усім критеріям [5, с.68–69]. Комікс породив дискусію і критерії персонажки коміксу переросли в повноцінний тест Бекдел-Воллес. Цей тест не тільки про кількість жінок у фільмі, а й про глибину їхніх персонажок та історій. Тест критикували, бо часом фільми, попри те що підпадають під ці критерії, не розкривають жіночі образи, а то й взагалі не позбавлені сексизму (до прикладу, «Американський пиріг 2» хоч і пройшов тест, дівчата в ньому розмовляли про одяг, макіяж та інші стереотипно жіночі тематики).

Альтернативою тесту Бекдел-Воллес став тест Мако Морі, названий на честь героїні стрічки «Тихоокеанський рубіж». Його запропонувала користувачка соціальної мережі Tumblr Chaila, бо, попри те що фільм не пройшов тест Бекдел-Воллес, Мако Морі постала непоганою репрезентацією жінки в кіно. Критерії тесту Мако Морі такі:

- включає одну персонажку;
- зазначена персонажка має власну наративну арку;
- зазначена арка не є підтримкою чоловічої історії.

Комічним, проте доволі популярним став тест «Теорія сексуальної лампи». Його запропонувала письменниця Келлі С'ю ДеКоннік, сказавши «Спробуйте так: якщо ви можете замінити жіночого персонажа на сексуальну лампу, а історія все ще працює, можливо, вам потрібен ще один варіант».

Тест Тауріель теж названий на честь вигаданої персонажки, цього разу героїні «Гоббіта». Суть цього тесту полягає у двох критеріях:

- принаймні одна персонажка,
- згадана персонажка добре виконує свою роботу.

Тест зосереджується на тому, що багатьох жінок зображують некомпетентними у своїй роботі, в той час як чоловіки принаймні придатні для виконання своїх обов'язків. Тому виникла потреба у репрезентації жінок як компетентних у своїй галузі.

Американська есеїстка Еллен Вілліс теж запропонувала свою версію тесту: якщо поміняти статі всіх персонажів місцями, це все одно матиме сенс чи здаватиметься дивним? Цей тест використовують для виявлення стереотипів та гендерних упереджень у фільмах, де зміна ролей висвітлює важливі гендерно зумовлені персонажі чи дії. Тест Вілліс чудово викриває безглузді гендерні упередження, які часто ігнорують у фільмах. Деякі з цих тропів нормалізувалися настільки, що лише помінявши місцями статі, ми можемо зрозуміти, що щось не так.

І останній тест, який запропонував користувач твіттера Шон Пакетт, – це тест Фуріозі, названий на честь персонажки «Шаленого Максусу» і має один критерій:

- фільм змушує жінконенависників бойкотувати його.

Попри те що більшість цих тестів не мають наукового підґрунтя, вони прижились у масовій культурі та досі користуються популярністю під час оцінки кінематографу (особливо тест Бекдел-Воллес).

Існують теж теорії щодо сприйняття жінок у кіно. Досить ґрунтовно дослідила теорію *male gaze* (чоловічого погляду) Лора Малві. Вона каже, що чоловічий погляд проєктує свою фантазію на жіночу фігуру. Зазвичай така фігура сексуалізована та об'єктизована, а кіно акуратно поєднує видовище та наратив: присутність жінки є неодмінним елементом видовища у звичайному наративному фільмі, проте її візуальна присутність має тенденцію працювати проти розвитку сюжетної лінії, заморожувати потік дії в моменти еротичного споглядання. Лора Малві наводить приклад висловлювання американського режисера Бадда Беттіхера: «Важливо те, що провокує героїня, а точніше те, що вона представляє. Саме вона, а точніше любов чи страх, які вона вселяє в героя, або ж турбота, яку він відчуває до неї, змушує його діяти так, як він діє. Сама по собі жінка не має ані найменшого значення». Проте жінка постає як об'єкт еротичних споглядань не тільки для героїв фільму, а й для самих глядачів – таким чином образ акторки переносить стрічку поза простором і часом. Яскравим таким образом є роль Мерлін Монро у «Річці без вороття» [4].

Існує зворотна теорія до *male gaze* – *female gaze* (жіночий погляд). Марі Енн Доун стверджує, що ставлення жінки до камери та режиму зйомки суттєво відрізняється від ставлення чоловіка. Проте теорії жіночого глядацького сприйняття є рідкісними, а коли вони з'являються, то, здається, неминуче стикаються з певними труднощами в концептуалізації. Труднощі в осмисленні жіночої глядацької аудиторії потребують розгляду. Зрештою, навіть якщо визнати, що жінка часто є об'єктом вуайєристичного чи фетишистського погляду в кіно, що заважає їй змінити це ставлення і привласнити цей погляд для власного задоволення? Але вона тоді все одно підпорядковується чоловічій фантазії. Це і постає одним із важливих питань теорії жіночого погляду – як жінкам демонструвати свою тілесність, не підпадаючи від чоловічу владу [1].

Загалом *female gaze* акцентує увагу на тому, що режисерки/сценаристки/акторки впливають на те, як показують жінку в кіно.

Ці теорії є не тільки у феміністичній теорії кіно, адже у процесі порівняння зображення одних і тих же жіночих персонажів очима режисера та режисерки може відрізнитись. Доцільним прикладом є Наташа Романофф – персонажка франшизи «Месників». У фільмі Джосса Відона Наташа – сексапільна шпигунка, яка носить тісний костюм декольте і є романтичним інтересом, а у фільмі Кейт Шортленд Наташа вдягнута у зручніший костюм і займається визволенням інших шпигунок. Починаючи з зовнішнього вигляду, закінчуючи глибиною та історією персонажки, режисер та режисера здійснили різний підхід. Якщо Джосс Відон представив Наташу як романтичний та сексуальний об'єкт не тільки для

героїв фільму, а й для чоловічої аудиторії теж, то Кейт Шортленд показала Наташу як комплексну персонажку, яка має власні історію, мрії та думки.

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Внаслідок змін у суспільстві, кіно та підходах до репрезентації різних людей у кінематографі, ми бачимо суттєві відмінності, як показували людей кіно 100 років тому і як показують зараз. Проте жіночі персонажі можуть бути заснованими на гендерних стереотипах чи такими, які показані через призму чоловічого бачення. Також через суттєву різницю того, скільки жіночих персонажів репрезентовані у сучасних фільмах і скільки чоловічих, є ризик того, наскільки різноманітними і прописаними є жінки в кіно. Через це з'явилися тести, якими перевіряють якість прописаності жіночих персонажів (часто ці тести хоча й не мають наукового підходу і можуть не так глибоко аналізувати фільми, проте вони підштовхнули до дискусій).

Ускладнюється репрезентація і глядацьким сприйняттям теж. Кінематограф не існує у вакуумі, бо залежить від реакції глядачів як із комерційного плану (чи збере фільм більше грошей, ніж було на нього витрачено), так і з плану сприйняття (чи схвалить фільм аудиторія). Наразі суспільство перебуває на порозі змін та прийняття нових реалій (як-от, представлення людей, які раніше були невидимими для суспільства: людей з інвалідністю, людей із психічними хворобами тощо) та намагається досягнути рівності між людьми (боротьба з расизмом, гомофобією, мізогінією, ксенофобією та ін.). Очевидно, що процес все ще триває, тому досі існують суперечки та контраверсійні події. У світі кіно це також відображають: через те, що русалку Аріель у римейку мультфільму «Русалонька» зіграла чорношкіра акторка, суспільство відреагувало різко і расистсько; або коли роль Доктора Хто перейшла до жінки, це теж викликало обурення.

Попри це, кінематограф та суспільство рухається у бік позитивних змін і, можливо, у майбутньому зображення жінок у кінематографі буде якіснішим.

Література

1. Doane Mary Ann. Film and Masquerade: theorising the female spectator URL: <https://eurofilmnyu.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/doane-film-and-the-masquerade.pdf>
2. Dr. Martha M. Lauzen. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing U.S. Films of 2023. URL: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2024/02/2023-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf>
3. Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences URL: <https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0229662&type=printable>
4. Malvey Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema URL: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf>

5. Martindale Kathleen. Un/Popular Culture: Lesbian Writing After the Sex Wars - State University of New York Press, 1997/ 246 с.

Фісянчук Анна Миколаївна

ПОЛОН ЯК ОДИН ІЗ СУЧАСНИХ ПРОЯВІВ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ

У статті проаналізовано основні ідеї концепції «межових» ситуацій Карла Ясперса та їх місце у філософських напрацюваннях представників екзистенціалізму; також описано актуальність теми екзистенційної стійкості у контексті викликів сьогодення, зокрема на прикладі полону.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенція, буття, людина, свобода, війна, екзистенційна стійкість.

The article analyzes the main ideas of Karl Jaspers' concept of "borderline" situations and their place in the philosophical works of representatives of existentialism; the relevance of the topic of existential stability in the context of today's challenges is also described, in particular, using the example of captivity.

Key words: existentialism, existence, being, man, freedom, war, existential stability.

Постановка проблеми. Сучасні реалії нашого життя вимагають прояву стійкості. Останнє десятиліття чітко демонструє архіважливність боротьби та незламності, особливо в такий складний для України час. І йдеться не лише про фізичний захист, але й про розуміння та моральну усвідомленість дій. Реальність існування сучасної людини – це вимір антиномій, критичних моментів та вибору. Саме про такі «межові» ситуації говорить Карл Ясперс, визначаючи їх як «ситуації на межі життя і смерті, коли зникають тенета, що утримують людину в рамках буденності» [6, с. 2]. Таким чином відбувається своєрідне «прозоріння екзистенції», яке звільняє людину від буденності та нівелює особисті інтереси. Натомість виникає потреба пізнати істинність, реальність свого індивідуального існування. І саме в такий момент людина має шанс стати творцем своєї долі. Отож К. Ясперс зазначає: «Існування є буття в ситуаціях» [14, с. 187].

Сучасна людина переважно мислить своє буття як «ми». Проте перманентне прагнення до функційного порядку становить певну небезпеку для духовних цінностей індивіда. Часто люди прагнуть зайняти високе положення, приносячи в жертву свою первинну сутність. Але сприйняти себе як виконувача певних функцій фактично означає відкинути справжнє існування. Втілення вищезгаданого можемо спостерігати в сучасному суспільстві – соціальні функції витісняють унікальність існування, а відновлення духовних

сил стає дедалі складнішим. У такому випадку, людина, що орієнтується лише на принципи соціальної раціональності, значною мірою віддаляється від розуміння самої себе, втрачає духовні орієнтири, а найважливіше – свою життєву стійкість. Абсолютизація соціального порядку призводить до посилення відчуття страху та занепокоєння і, як наслідок, виникає конфлікт інтересів. Іншим варіантом може стати внутрішній конфлікт людини як результат зневіри, зокрема це може стосуватися системи цінностей культури, до якої вона належить. Людина натовпу фактично втрачає можливість вияву своєї неповторності та самобутності. Саме тому опозиція, яку чинить людина, може бути пояснена бажанням відстояти своє право на свободу дій та самовираження.

Сьогодні українці транслиують схожу позицію, яка передусім пов'язана із захистом інтересів державності та незалежності, розірванням тенет стримування та бажанням довести своє право на самобутність як нації. На жаль, ця боротьба досі триває. Тому головне завдання людини у цьому контексті – виробити своєрідний імунітет, стати витривалою та екзистенційно стійкою щодо подібних викликів.

Метою статті є дослідити основні аспекти ідеї «межових ситуацій» Карла Ясперса та віднайти їх практичну реалізацію, зокрема в контексті російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Тема незахищеності людського існування як онтологічна проблема часто ставала об'єктом уваги екзистенціалістів як релігійного, так і атеїстичного спрямування. Це яскраво підтверджують наукові напрацювання К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Хайдегера, О. Шпенглера та інших представників цього напрямку. На їхню думку, саме сучасні виклики та події виявляють слабкість, незахищеність та нестійкість людського існування. Як зазначає представник екзистенціалізму Карл Ясперс, «ми виявилися безпорадними, розгубленими перед лицем катастроф, знищенням усіх звичок і цінностей, які захищали нас раніше» [1, с. 38]. Дослідженню подібних трансформацій, що породжують соціальні загрози, присвячені напрацювання Д. Белла, Ф. Фукуями, Н. Лумана та ін. Ідея збереження та запобігання «онтологічній кризі людства» репрезентована у наукових доробках К.-О. Апеля, В. Гьосле, Ю. Габермаса, В. Поттера та ін.

Виклад основного матеріалу. Філософський екзистенціалізм ХХ ст. формує новий погляд на розуміння буття і сутності людини. На протигагу філософській антропології, цей напрямок осмислює людину як унікальну та неповторну особистість, наділену свободою. На думку екзистенціалістів, саме існування є ключем до пошуку та знаходження сутності. Зосереджуючись на ідеї пошуку сенсу буття, представники цього напрямку нерідко звертаються до екзистенційних підвалин, завдяки яким і можна реалізувати людське покликання та віднайти первинну сутність. Цікавим у цьому контексті видається концепція Карла Ясперса, який пропонує розглядати існування людини у трьох часових площинах: «буття у світі» (предметне буття), «екзистенція» та «трансценденція». Відповідно,

пізнання предметного вияву буття певним чином орієнтує людину у просторово-часовому вимірі, але наявність критичних моментів або ж «межових ситуацій» (за К. Ясперсом) може переносити пізнання до екзистенційного рівня. Не менш важливими також є ключові характеристики існування – історичність та часовість. Ці компоненти знаходять своє відображення у людській свідомості, адже стосуються усвідомлення індивідом своєї смертності, а тому спонукають до пошуків призначення та сенсу власного існування.

Варто зауважити, що у своїх реальних проявах екзистенція досить тісно пов'язана з явищем трансценденції. По-перше, можемо говорити про їхню кореляцію через наявність певних підсвідомих психічних імпульсів, де й беруть початок такі сутнісні сили людини, як надія, страх і віра. По-друге, «зв'язок екзистенції і трансценденції викликаний тим, що потреба трансцендування в духовно-практичній діяльності людини визначається її прагненнями здобути відсутні на цей момент ті риси свого існування, які людина вважає невідчужуваними, життєсмісловими для свого існування, прагненнями утвердити себе у справжніх вимірах буття» [11, с. 79]. Таким чином, у період «межових» ситуацій наявні екзистенційні переживання «змушують людину максимально напружувати всі сили, або ж, навпаки, орієнтують на своєрідний соціально-анабіотичний стан, реалізуючи лише необхідний мінімум зусиль у світі повсякденності» [3, с. 47]. Але водночас, як зазначають представники екзистенціалізму, здатність до трансцендування – одна з найважливіших умов утвердження людини у світі, адже це ефективний «засіб подолання людиною своєї біологічної обмеженості, перебування у відчуженому світі уречевлених реалій, які примушують її забути своє істинне призначення» [11, с. 79].

Карл Ясперс пов'язує проблему людського існування та долі людини з перманентним відчуттям загрози та страху. «Торкнутись» екзистенції можливо у хвилини особистих трагічних переживань – у так званих «межових» ситуаціях (смерть, почуття провини, страждання тощо). Саме в такі моменти «втрачається зв'язок свідомості людини з її буттям, і вона опиняється в складному світі супроти своєї волі. Подібна втрата свободи та несправжнє існування призводить до сильної залежності людини» [5, с. 280] від «межових» ситуацій, адже подібна напруга вимагає рішучості, а в подальшому – звільняє свідомість від жаху.

Відчуття страху сприяє усамітненню людини – її перестає цікавити зовнішній світ і вона звертається до внутрішнього. У цьому контексті варто чітко розмежовувати страх та боязнь, адже страх – це «боязнь чого-небудь конкретного, а тривога – це жало страху» [13, с. 79]. Первинною формою останнього є страх смерті, що «вносить елемент тривоги в будь-який інший вид страху. І усунути цю першопочаткову загрозу, яка викликана загрозою небуття, неможливо. Ця тривога властива самому існуванню і є екзистенціальною» [11, с. 79]. Індивідуальність та суб'єктивність людини повною мірою проявляються наодинці із собою, перед лицем смерті, адже лише «смерть породжує таку ситуацію, коли конкретний

індивід виявляється незамінним, коли він повністю ідентифікується з самим собою, коли він не може передати свою смерть нікому іншому» [11, с. 82]. Отже, сутність смерті як екзистенціалу, за К. Ясперсом, «знаходиться всередині буттєвого конфлікту – між усвідомленням неминучості смерті та бажанням продовження життя» [11, с. 82].

Водночас антиномічність як основна риса людського буття фактично унеможливило існування життя без смерті, добра без зла, істини без хиби, зумовлюючи той стан непевності, який характерний для кожної людини. Як «біологічна істота, вона перебуває між життям і смертю; у власних спробах зорієнтуватись у світі вона постійно натикається на свої межі» [15, с. 147]. Але саме через те, що «особистість увесь час рухається від одного полюса до іншого, шукаючи свої справжні підстави, прагнучи віднайти свою цілісність і свободу, вона отримує спроможність до відкритості й динамічності, що є, за Ясперсом, визначальною умовою філософування» [15, с. 148].

Людина – істота, яка не тільки існує, а й знає, що вона існує. Впевнена у своїх силах, вона досліджує навколишній світ і змінює його у власних цілях. Вона вирвалася з природного процесу, який завжди залишається лише неусвідомленим повторенням незмінного; вона – істота, яка не може бути пізнана просто як така, що існує, вона сама вільно вирішує майбутнє свого існування. «Людина – це дух, ситуація людини як такої – духовна ситуація» [12].

Істотною відмінністю світу людини від світу природи є наявність свободи волі. Відсутність свободи волі означає відсутність суб'єктності, що дозволяє маніпулювати людиною (державою, соціальною групою тощо). В сучасному світі свобода може бути «обмежена зовнішніми обставинами, тиском або впливами інших, певними зобов'язаннями перед іншими, суспільними відносинами тощо, але все це не позбавляє людину права вибору, можливості вирішувати, що є для неї добре і що погано, позначувати елементи зовнішнього світу як значущі для неї або як такі, що не мають сенсу, створювати свій світ як реальність, прагнути зрозуміти внутрішній світ іншого тощо» [7, с. 88].

У країні, де рахунок років війни наближається до десятка, таких прикладів обмеженості, тиску та впливів можна навести багато. Одним із них, який заслуговує на особливу увагу, є полон. Перебування в полоні тотально трансформує людську свідомість, дезорієнтує і позбавляє надії. Це місце обмеження волі, жаклих страждань та непевності у завтрашньому дні. Як влучно зазначає Е. Кант, «людина залежить від багатьох природних речей, але набагато більш жорстоким і неприродним, ніж тягар зовнішньої необхідності, є підпорядкування волі іншого. Ніщо не може увергнути людину в горе сильніше, ніж думка про те, що надалі її становище залежатиме не від її волі, а від примхи іншого...» [2, с. 14].

Людей, які були в полоні, можна впевнено назвати експертами з виживання, адже вони, попри надскладні умови, вижили. «Полон для особистості – це важка психологічна

і моральна криза. Для військовослужбовця в умовах полону особливо загострюється конфлікт між почуттям обов'язку, з одного боку, та прагненням врятувати власне життя, з іншого. Протягом перебування в полоні особистість проходить випробування власних психічних та фізичних сил. Полон відбирає у людини волю і робить її об'єктом знищення, адже світ полону зневажає цінність людського життя та її гідності» [2, с. 15].

Перебування в полоні вносить у внутрішній світ людини душевне сум'яття, адже полон відбирає у людини волю та фактично робить її об'єктом знищення. Там панує «зневага до цінності життя та людської гідності. Полон примушує переглянути власні життєві цінності, а деякі з них навіть піддати сумніву. Моральні норми поведінки тут більше не діють» [9].

Щоденне приниження, знущання та відчуття невизначеності лише підсилює і без того «пригнічений морально-психологічний стан полонених. Страждання цілком охоплюють душу такої людини і її свідомість. На рівні усвідомлення найскладніше прийняти та звикнути до невизначеності життя, яка викликає в полоненого тривогу» [2, с. 18]. Але саме така ситуація вводить людину у стан відкидання усього зовнішнього і зосередження на внутрішньому, особистому – відбувається мимовільний перехід від «буття у світі» до екзистенції. І саме в такому випадку найважливішим моментом є прояв екзистенційної стійкості, адже лише той, хто зуміє протистояти, зможе вижити. Полонений, що перестає вірити у визволення та боротись, вважається «втраченим». В. Франкл зазначає, що поряд із майбутнім така «людина втрачає і духовний стрижень, внутрішньо ламається й деградує як тілесно, так і душевно. Мужність жити напряму залежить від того, чи має людина віру в сенс життя» [8].

Схоже формулювання висловив німецький письменник Ернст Юнгер, зазначаючи, що «мужність – це використання власної особистості аж до залізної незворушності, напад ідеї на матерію, незважаючи на те, що може із цього вийти. Мужність означає дозвіл прибити себе одного на хресті заради своєї справи, мужність це означає в останній нервовій конвульсії із завмираючим диханням ще бути вірним ідеї, заради якої стояв і впав» [10].

Висновки. Наше сьогоднішнє сповнене «межових» ситуацій. Ми часто зіштовхуємось із моментами, коли потрібно зробити вибір. Інтенсивність таких випадків упродовж останнього десятиріччя утворює важливість надання ціннісного та глибинного сенсу подіям і явищам, загострює страхи та усвідомлення смертності, трансформує уявлення людини про себе та світ навколо. Усе ж головним завданням людини, як і століття тому, залишається не лише зберегти мужність, свободу та унікальність, а й проявити екзистенційну стійкість. Важливим особистим повідомленням для тих, хто перебував «на межі», є слова Харукі Мураками: «Колись шторм мине, і ти не згадаєш, як його пережив. Ти навіть не будеш впевнений чи він уже закінчився. Але точно одне беззаперечно: коли ти вийдеш зі шторму, ти ніколи знову не станеш тією людиною, яка ввійшла в нього. Тому що в цьому і був весь сенс» [4, с. 247].

Література.

1. Ананьїн В. О., Горлинський В. В. Розвиток ідеї екзистенційної безпеки у філософії постмодерну. Мультиверсум. Філософський альманах. Випуск 1 (175). Том 1. Київ, 2022. С. 35 – 51.
2. Апальков В. В. Психологія поведінки військовослужбовця в умовах полону. Вісник Національного університету оборони України 2 (55). 2020. С. 14–22.
3. Газнюк Л. Соматичне буття персонального світу особистості. Харків: ХДАФК, 2003. 356 с.
4. Католик Г. Екзистенція страху життя і смерті в сучасних реаліях: мультимодальні та мультикультуральні аспекти (теоретичний та психотерапевтичний досвід). Львів: Місіонер, 2022. 352 с.
5. Красильников І. О. Екзистенційна конфліктність суб'єкта в поглядах К. Ясперса. Психологія і особистість. Вип. № 1 (11). Полтава, 2017. С. 279–288.
6. Лепьохін Є. «Граничні ситуації»: роль і значення у літературі екзистенціалізму. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2009. 12 с.
7. Парахонський Б. О., Яворська Г. М. Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл: монографія. Київ, 2019. 560 с.
8. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2022. 159 с.
9. Хміляр О. Ф. Застосування Сухопутних військ Збройних Сил України у конфліктах сучасності: збірник тез доповідей науково-практичної конференції. Львів: НАСВ, 2017. С. 132–133.
10. Юнгер Е. Війна як внутрішнє переживання. Київ: Стилет і стилос, 2022. 136 с.
11. Яцик І. Культурологічна модифікація “людини на межі” або екзистенціали граничної ситуації (за Карлом Ясперсом). Наукові записки. Серія “Філософія”. Випуск 13. 2013. С. 78–83.
12. Jaspers K. Man in the Modern Age. New York: Routledge. P. 4. 2010.
13. Jaspers K. Von der Wahrheit / Karl Jaspers. München, Zürich: Piper, 1991. 1103 s.
14. Latzel E. The Concept of ‘Ultimate Situation’ in Jaspers’ Philosophy. The Philosophy of Karl Jaspers. Contributors. New York, Tudor Publishing Company, 1957. P. 177–208.
15. Salamun K. Karl Jaspers. Münche: Beck, 1985. 188 s.

РОЗДІЛ 3
ПЕДАГОГІЧНІ СТУДІЇ

Гогоц Дарина Вікторівна

МЕТОДИ Й ЗАСОБИ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ ДИСЦИПЛІН МОВНО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ

Робота присвячена вивченню методів та засобів патріотичного виховання молодших школярів на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі. Автор розглядає питання використання національної літератури, вивчення української мови та її значення в освітньому процесі початкової школи, організації тематичних проєктів, екскурсій та використання творчих завдань як ефективних засобів формування національної свідомості та патріотизму серед дітей молодшого шкільного віку. Автор також аналізує вплив сучасних технологій на процес патріотичного виховання в початковій школі та розглядає можливості їхнього інтегрування в освітній процес. Крім того, у роботі висвітлено практичні аспекти впровадження інноваційних методик у педагогічну практику, спрямованих на зміцнення патріотичних цінностей та розвиток національної гідності в молодших школярів.

Ключові слова: патріотичне виховання, молодші школярі, мовно-літературна освітня галузь, національна література, творчі завдання.

The paper explores methods and means of patriotic education for younger students in language and literature classes. The author examines the use of national literature, the study of language and its significance, thematic projects, excursions, and creative tasks as effective means of fostering national consciousness and patriotism among children. The author also analyzes the impact of modern technologies on the process of patriotic education and considers the possibilities of their integration into the educational process. In addition, the paper highlights the practical aspects of introducing innovative methods into pedagogical practice aimed at strengthening patriotic values and developing national dignity in primary school students.

Keywords: patriotic education, younger students, language and literature education, national literature, creative tasks.

Постановка проблеми. Питання патріотичного виховання стає надзвичайно важливим у контексті формування особистості молодших школярів. Особливо важливим є його включення в процес вивчення мови і літератури, під час яких відбувається формування

культурної та мовної ідентичності особистості. Наукова спільнота відзначає, що в сучасних умовах глобалізації та інформаційної насиченості збереження та розвиток культурної спадщини стає завданням не тільки освітян, але і всього суспільства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останні дослідження у цьому напрямку визначають ключові аспекти впровадження патріотичних цінностей на уроках мовно-літературної освітньої галузі в початковій школі. Так, у сучасності питання патріотичного виховання дітей стає об'єктом досліджень учених, таких як І. Бех, К. Чорна, М. Боришевський, О. Вишневський, М. Галушинський, Л. Крицька, І. Підласий, В. Поплужний, О. Сухомлинська та інші. Суть патріотизму та психолого-педагогічні аспекти формування патріотичних почуттів розкрито в роботах А. Авраменка, О. Киричука, В. Котирло. Вони розглядають патріотизм як важливий елемент життєвої позиції особистості. При цьому важливим є не лише передача фактичної інформації, але й формування в учнів позитивного ставлення до своєї країни та розуміння їхньої важливої ролі в розвитку нації.

Мета статті – розглянути педагогічні методи та засоби патріотичного виховання учнів початкових класів на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі. У дослідженні зосереджено увагу на прийомах, які сприяють формуванню позитивного ставлення до рідного слова, традицій та культурної спадщини українського народу.

В сучасному світі, коли інформаційні технології та глобалізація швидко впливають на формування особистості, питання патріотичного виховання стає надзвичайно важливим завданням освітян. Зокрема, на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі простежується високоефективна можливість формувати у молодших школярів почуття гордості за свою країну та культуру. У цій статті розглянуто методи й засоби, які доцільно використовувати для досягнення цієї мети.

Методами патріотичного виховання на уроках мовно-літературної освітньої галузі є: [1, с. 26]

1. Використання національної літератури. Уроки української мови та літератури відкривають перед учителем безмежні можливості використання національної літератури для патріотичного виховання молодших школярів. Валерій Залужний, Да Вінчі, Роман Ратушний, Тайра, Пташка зі Сталі стали героями казок. Це історії про боротьбу вільного та гордого народу, який боровся і бореться зі злом. Тому в казках постають пташка зі сталі, яка запалювала серця, відчайдушна Тайра, яка повертала воїнів до життя, і залізний генерал, який повів у бій тисячі хоробрих воїнів.

У сучасній літературі мінімум теорії та правил — максимальна кількість ілюстрацій та простих прикладів для збагачення та вивчення української мови. Усередині розміщено словники з простими поясненнями нових слів і термінів; правила спілкування /знайомства /самопрезентації; поширені помилки слововживання та варіанти їх виправлення; синоніми для збагачення мовлення.

Ознайомлення учнів із творами вітчизняних письменників – це не лише засіб вивчення мови та літератури, але й унікальна можливість поглибити їхнє розуміння культурної спадщини та національного характеру.

Можна розпочати роботу з опрацювання творів класиків, таких як Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка. Їхні твори не лише вражають своєю літературною цінністю, але й уміщують глибокі філософські думки та почуття національної гідності. Вивчення їхніх творів дозволяє не лише розкрити художню глибину слова, але й є необхідним складником у формуванні в учнів почуття любові та поваги до власної історії.

Проте не варто обмежуватися лише класикою. Сучасні автори (такі як В. Рутківський, З. Мантазюк, Н. Дичка, М. Морозенко, Д. Капранов та В. Капранов) також відіграють ключову роль у літературному контексті сучасної України. Вони відображають сучасні реалії, використовуючи мовні засоби для висловлення власної позиції щодо важливих аспектів життя. Робота з творами цих авторів допомагає молодшим школярам краще розуміти історію та колорит України, сприяє розвитку людяності. Це розширює їхні літературні знання, стимулює критичне мислення та формує художній смак, допомагаючи їм відчутися сучасний стан суспільства через призму художньої літератури.

Важливо надавати учням можливість самостійно обирати твори для читання та обговорення. Це дозволяє розвивати їхню самостійність та враховувати індивідуальні інтереси. Поринувши у світ національної літератури, школярі отримують не лише знання, а й патріотичне виховання, яке буде супроводжувати їх усе життя. Такий комплексний підхід сприятиме більш глибокому розумінню та вдумливому ставленню до літературної спадщини.

2. Вивчення національної мови та її значення. Вивчення української мови та розуміння її значення є важливим у формуванні національної свідомості та ідентичності молодших школярів. Уроки української мови не лише надають учням можливість опанувати правила мови мовлення, але й вчать їх розуміти величезне значення збереження та розвитку мови держави для подальшого просування культурного спадку нації.

Збереження мови є важливим елементом національної ідентичності. Мова відіграє роль не лише засобу спілкування, але й відображення унікальних аспектів культури та традицій народу. Уроки української мови дають змогу учням вивчати та розуміти не лише синтаксис та лексику, а й культурні аспекти мови: виразний стиль, фразеологію, національні епітети тощо.

Вивчення мови також сприяє розвитку мовленнєвих навичок, що є важливим для успішного спілкування та освітнього процесу. Учні, вільно володіючи мовою, стають більш впевненими у собі та здатними чітко виражати свої думки, відчуття та ідеї [4], бути активними учасниками творення нової історії держави і територіальної громади.

Крім того, уроки мови можуть включати елементи культурології та історії мови. Вивчення походження слів та змін мовних норм у різні історичні періоди допомагає учням ліпше розуміти еволюцію мови та її роль у формуванні ідентичності нації [3].

Таким чином, уроки української мови в початковій школі є не лише засобом вивчення лексики, граматики, синтаксису, але й важливим інструментом для виховання патріотизму, розуміння власної культурної спадщини та утвердження національного самосприйняття серед молодого покоління.

Розглянемо методи патріотичного виховання, що спрямовані на оптимізацію процесу формування національної свідомості та патріотичних цінностей у молодших школярів.

Тематичні проекти та конкурси. Організація тематичних проектів та конкурсів на уроках мовно-літературної освітньої галузі є невід'ємною частиною патріотичного виховання молодших школярів. Ці форми роботи не лише активізують пізнавальну діяльність учнів, але й забезпечують їхнє глибоке занурення в історичні та культурні аспекти подій, що визначають життя їхньої країни. Такі проекти створюють унікальні можливості для розвитку творчості та самовираження учнів, сприяючи формуванню в них почуття патріотизму та глибокого зв'язку із національною спадщиною.

Однією з ефективних практик є організація тематичних заходів, які присвячені важливим подіям в історії України. Наприклад, учні можуть розробити проекти про національних героїв, визначні події або етапи розвитку культури та літератури. Кожен учень отримує можливість самостійно досліджувати обрану тему, формулювати власні висновки та представляти отримані знання у формі презентацій або есе. Такий підхід до роботи сприяє розвитку не лише інтелектуальних, але й творчих навичок учнів, допомагаючи їм більше зануритися в історичні та культурні аспекти своєї країни, а також свого міста/району/області.

Конкурси також відіграють важливу роль у формуванні патріотичних цінностей серед учнів. Зокрема, конкурс на найкращий літературний твір про важливу для країни подію або національне свято може виявитися стимулом для учнів розкрити свою творчість та виразити власне ставлення до історії та культури своєї країни. Важливим елементом таких конкурсів є не лише конкуренція, але й обговорення робіт, обмін думками та ідеями між учнями, що сприяє формуванню колективного патріотизму та узгодженню різноманітних поглядів стосовно національної ідентичності.

Організація тематичних проектів та конкурсів на уроках допомагає вчителям виявляти індивідуальні інтереси учнів, підтримувати їхню ініціативу та стимулювати креативний підхід до вивчення історії та культури. Такі заходи сприяють формуванню в учнів почуття патріотизму, любові до рідного краю та бажання активно сприяти його розвитку. Вони спонукають учнів до самовираження та активної участі в патріотичних

заходах, сприяючи тим самим розкриттю їхнього потенціалу та відчуття залученості до важливих аспектів національної ідентичності.

Екскурсії та позакласні заходи. Організація екскурсій та позакласних заходів є важливим компонентом патріотичного виховання молодших школярів, дозволяючи їм наочно відчутти і вивчити різні аспекти історії, культури та літератури своєї країни. Відвідування музеїв, пам'яток історії та вагомих літературних місць стає не лише цікавою формою навчання, але й можливістю для учнів отримати глибше розуміння свого національного спадку.

Екскурсії в музеї історії відкривають перед учнями можливість перенестися в минуле, де вони можуть особисто оглянути артефакти та експонати, які свідчать про величні події та досягнення їхньої країни. Вивчення предметів історії на місці їхнього збереження сприяє живому інтересу до минулого та формує повагу до власної історії, сприяючи більш глибокому засвоєнню історичних фактів та значущості подій.

Відвідування пам'яток історії або місць, пов'язаних із видатними подіями, є важливим етапом у формуванні усвідомлення учнями важливості подій та особистостей для національної ідентичності. Під час таких екскурсій вони можуть відчутти дух минулих епох і віддати належне тим, хто сприяв розвитку їхньої країни, що полегшує розуміння історії та національної спадщини.

Такі заходи в контексті реалізації завдань навчальних дисциплін мовно-літературної освітньої галузі важливі не лише для збагачення знань учнів, але і для стимулювання формування національної свідомості та почуття гордості за свою країну. Позакласні заходи роблять навчання захопливим та живим, сприяючи глибшому розумінню та усвідомленню історії та культури в контексті власної національної ідентичності [1, с. 35]

Засоби патріотичного виховання на уроках мовно-літературної освітньої галузі

1. Використання мультимедійних засобів. Використання сучасних мультимедійних засобів на уроках мовно-літературної освітньої галузі відкриває широкі можливості для створення захопливого та ефективного навчального процесу. Використання відео, презентацій та інтерактивних завдань не лише є інноваційним методом, але й інструментом, спрямованим на патріотичне виховання та глибше розуміння національної ідентичності учнів.

Мультимедійні засоби роблять уроки цікавішими та доступнішими для учнів. Використання відеоматеріалів, що ілюструють національні події, історичні етапи чи культурні традиції, надають учням можливість відчутти період та простір подій, роблячи навчальний матеріал живим та реалістичним. Використання таких засобів сприяє поглибленню знань та збагаченню розуміння національної ідентичності.

Створення та демонстрація презентацій із використанням ілюстрацій, графіків та мультимедійних ефектів надають урокам не лише естетичного вигляду, але й викликають

активний інтерес до предмета. Інтерактивні завдання, такі як віртуальні квести, вікторини чи відеоігри, стимулюють учнів брати активну участь у вивченні матеріалу та розвивати свої креативні та аналітичні здібності [5].

Важливим аспектом використання мультимедійних засобів є можливість візуального подання різноманітних культурних та історичних аспектів. Зображення національних свят, обрядів чи видатних подій у вигляді відеоматеріалів допомагає учням легше розуміти та вивчати контекст, в якому формувалася їхня національна ідентичність.

Отже, використання мультимедійних засобів на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі сприяє патріотичному вихованню, оскільки така робота не лише поглиблює знання учнів, але й стимулює їхній інтерес до вивчення історії та культури своєї країни.

2. Рольові ігри та драматизація. Впровадження рольових ігор та драматизації на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі є ефективним методом, що сприяє патріотичному вихованню молодших школярів. Ці форми роботи дозволяють учням не лише отримати теоретичні знання про національну ідентичність, але й особисто відчувати та пережити важливі моменти в історії своєї країни, розвивати свої емоційні відчуття та почуття гордості за свою націю.

Драматизація, що включає в себе підготовку та виконання невеликих сценаріїв, розкриває перед учнями можливість вираження своїх емоцій та думок через творчість. Участь у рольових іграх дозволяє молодшим школярам покращити свої навички спілкування, виразності та взаємодії в групі.

Важливим аспектом рольових ігор та драматизації є можливість створення позитивного патріотичного середовища серед учнів. Вони вивчають історію своєї країни не тільки як набір фактів, але і як живий процес, в якому вони можуть брати участь, відчувати себе частиною нації та розуміти, що їхні зусилля впливають на подальший розвиток національної ідентичності.

Таким чином, рольові ігри та драматизація на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі стають не лише ефективним методом вивчення матеріалу, але й потужним інструментом для формування патріотичних цінностей та національної гідності серед молодого покоління.

3. Творчі завдання. Заохочення учнів до творчості є ключовим елементом патріотичного виховання. Здатність висловлювати власні думки та емоції через творчі роботи, вірші чи есе на тему патріотизму сприяє не лише розвитку їхніх творчих здібностей, але й формує особисте ставлення до країни та її цінностей.

Творчі завдання значною мірою сприяють самовираженню учнів та вираженню їхніх почуттів до рідної країни. Написання власного вірша, есе чи оповідання на тему

патріотизму не лише розвиває їхні мовленнєві навички, але також підтримує творчий підхід до вираження особистих думок і переживань.

Об'єднання учнів в групи задля колективного написання твору на патріотичну тематику може бути не лише конкурсом, але й заходом, що сприяє співпраці в класі та в командній роботі. Учні мають можливість обмінюватися ідеями, взаємно допомагати та навіть вражати один одного своїми творчими здібностями.

Також можна ініціювати тематичні творчі проекти, такі як написання власних національних легенд чи створення літературного альманаху національних творів. Ці завдання дозволяють учням досліджувати свою культурну спадщину, переосмислювати стереотипи та висловлювати власний погляд на питання патріотизму [2, с. 114].

Таким чином, творчі завдання на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі не лише допомагають учням розвивати свої творчі здібності, але й глибше занурюватися в патріотичний контекст, виражаючи власне ставлення до країни та її цінностей.

Висновки. Патріотичне виховання на уроках дисциплін мовно-літературної освітньої галузі є необхідним складником формування повноцінної особистості молодшого школяра. Використання різноманітних методів та засобів дозволяє створити зацікавленість та любов до власної культури та історії, впроваджуючи на уроках не лише навчальні, а й виховні заходи. При цьому важливо враховувати індивідуальні особливості учнів та створювати позитивне, підтримувальне середовище для їхнього розвитку.

У майбутньому важливо розширити дослідження в напрямку розробки інноваційних методик, враховуючи вплив сучасних технологій та глобалізації на патріотичне виховання молодших школярів. Також варто продовжити вивчення ефективних форм взаємодії мовно-літературної освітньої галузі із загальною системою патріотичного виховання в школі та суспільстві в цілому.

Література

1. Бех І.Д., Чорна К. І. Програма українського патріотичного виховання дітей та учнівської молоді. Гірська школа Українських Карпат. 2015. № 12–13. С. 26–37.
2. Ключіна Н. Актуальність національно-патріотичного виховання на уроках. Формування патріота. Суми: КЗ СОШПО, 2017. С. 114–119.
3. Патріотичне виховання молодших школярів в урочній роботі. URL: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/ped-visnik-66-2019-4.pdf> (дата звернення: 21.12.2023).
4. Про затвердження Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді, Заходів щодо реалізації Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді та методичних рекомендацій щодо національно-патріотичного виховання у загальноосвітніх

навч. Освіта.UA. URL: https://osvita.ua/legislation/Ser_osv/47154/ (дата звернення: 21.12.2023).

5. Форми, методи і засоби національного-патріотичного виховання молоді у сучасних умовах. URL: <https://naurok.com.ua/formi-metodi-i-zasobi-nacionalno-patriotichnogo-vihovannya-molodi-u-suchasnih-umovah-stattya-355504.html> (дата звернення: 21.12.2023).

Мельник Ольга Іванівна

ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ БАТЬКІВ ДО ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті висвітлені можливі шляхи залученні батьків до формування громадянських компетенцій у молодших школярів. Особливу увагу приділено участі батьків у навчанні дітей в умовах Нової української школи. Зауважено, що саме сім'я відіграє ключову роль у процесі формування особистості учня початкових класів, а тому залученість батьків до освітнього процесу є дієвим інструментом у формуванні ціннісних орієнтирів школярів і запорукою формування покоління свідомих громадян України.

Ключові слова: громадянська компетентність, педагогіка, партнерство, освіта.

Olha Melnyk

The article highlights possible ways of involving parents in the formation of civic competences in younger schoolchildren. Particular attention is paid to the participation of parents in the education of children in the conditions of the New Ukrainian School. It was noted that the family itself plays a key role in the process of forming the personality of a primary school student, and therefore the involvement of parents in the educational process is an effective tool in forming the value orientations of schoolchildren and the key to the formation of a generation of conscious citizens of Ukraine.

Keywords: civic competence, pedagogy, partnership, education.

Актуальність дослідження. Українське суспільство потребує нову генерацію людей, які зможуть критично оцінювати події навколо себе та брати активну участь у житті держави. Саме для цього проводять відповідні реформи освіти, зокрема в початковій школі. Виховання в дитини правильного ставлення до інших людей, суспільства загалом та до держави – відповідальність не тільки самих закладів освіти. В цьому контексті досить велику роль у формуванні вищезгаданих аспектів відіграють саме батьки. Багато з них віддають свою дитину на навчання з метою перекласти частину своєї відповідальності у вихованні дитини на заклад освіти, що є неприпустимим. Залучення окремих елементів освітнього процесу, а не комплексний підхід до формування громадянських компетенцій дитини не дає необхідного практичного результату.

З реформуванням шкільної освіти в Україні значно змінилися підходи в навчанні, змінивши сам механізм оцінки наданих знань. Але водночас проблема співпраці з батьками залишилася. Це є наслідком впливу старої системи навчання на самих батьків і їхнього світогляду щодо освіти своїх дітей. Тому модернізація старих і розроблення нових підходів до залучення батьків до освітнього процесу залишається одним із основних викликів для Нової української школи, що і робить пропоноване дослідження актуальним.

Стан наукової розробки теми. На сьогодні існує досить велика кількість досліджень, що пов'язані з залученням батьків до освітнього процесу. Серед ключових праць у цій сфері варто відзначити роботу Гринджук Н.О. «Взаємодія школи та сім'ї як важлива складова формування особистості», де автор акцентує увагу на педагогіці партнерства в закладах середньої освіти як на одному з ключових підходів до формування громадянських компетенцій дитини [2]. Також серед вітчизняних науковців можна виділити Єсьмана І., Здіра Д., Іщука Л. В їх працях зосереджено увагу на взаємодії закладу освіт, батьків та дітей для створення індивідуального підходу до навчання останніх.

Мета роботи – дослідити шляхи залучення батьків до формування громадянських компетенцій у молодших школярів.

Вклад основного матеріалу. Сім'я відіграє ключову роль у формуванні дитини як особистості. Ефективна освіта має створювати таке середовище, де буде гармонійно поєднуватись викладання та виховна діяльність дитини як із боку класних керівників, так і батьків. Відносини між батьками і дітьми завжди є актуальним питанням для досліджень, зокрема для фахівців із психології та педагогіки. Саме в ранньому віці в дитини закладаються певні підвалини її усвідомлення світу, розуміння перших своїх обов'язків. Ключовим є те, що дитина досліджує та усвідомлює цей світ через призму поглядів своїх батьків. В освітньому процесі все змінюється і на зміну певному кругозору приходять нові незнайомі елементи. В цьому контексті необхідно створити певний симбіоз між шкільним навчанням та методиками, які застосовують у ньому зі звичним життям дитини вдома. Це можна зробити з допомогою активного залучення батьків до освітнього процесу, що є надзвичайно важливим саме в початковій школі. Такий комфортний простір для розвитку особистості дозволяє сформувати в дитини необхідний світогляд, здатність до критичного мислення та натхнення до пізнання світу. Одним із ключових питань сьогодення для української освіти є формування в дітей відповідних громадянських компетентностей. Оцінюючи наявні виклики в суспільстві, сама ця риса є життєво необхідною для нового покоління українців. Залучення батьків до формування громадянських компетентностей дитини є ключем до успішного формування справжньої особистості, патріота своєї країни.

В законі України «Про освіту» висвітлені основні засади та принципи педагогіки партнерства. Також у цьому нормативно-правовому акті визначені права та обов'язки батьків, що підсилюють їхню відповідальність за навчання дітей та значно розширюють

можливості участі в освітньому процесі. Зокрема в статті 55 цього закону задокументовані права батьків. З них можна виділити право на обрання закладу освіти, можливість залучення до громадського життя, зокрема обирати і бути обраними до органів громадського самоврядування закладу освіти, брати участь у розробленні індивідуальної програми розвитку дитини та/або індивідуального навчального плану та інші права [5]. Ідеться про те, що батьки безпосередньо відповідають за сталий розвиток своєї дитини, зокрема і за формування громадянських компетентностей.

Важливим документом у регулюванні громадянської освіти є Концепція розвитку громадянської освіти в Україні [10]. В ній визначено, що «вагомим елементом громадянської освіти має стати формування у громадян оборонної свідомості, забезпечення безпеки та усвідомлення єдиних інтересів людини та держави, формування навичок, необхідних для активної участі в демократичному житті, вільному суспільстві, з метою заохочення та захисту демократії та верховенства права, а також розвиток національної ідентичності, що передбачає закріплення функціонування державної мови в усіх сферах суспільного життя, а також повагу та розвиток мов національних меншин та корінних народів, які проживають на території України» [10]. В наведеному нормативно-правовому акті акцентують увагу на необхідності формувати громадянські компетентності на всіх етапах становлення людини. Це говорить про те, що початкова школа є одним із фундаментальних важелів впливу на формування громадянських компетентностей, на яких буде будуватися ієрархія подальшого розвитку дитини.

Становлення партнерських відносин між учителями та батьками в контексті формування громадянських компетентностей дитини. Цей аспект залучення батьків до освітнього процесу є надважливим. Постійна комунікація між представником освітньої галузі та батьками дитини дозволяє створити атмосферу довіри, що впливає на мікроклімат у колективі. Індивідуальний підхід до створення необхідних умов для розвитку окремо взятої дитини є ключем до формування необхідних знань та навичок. Саме такий підхід можна створити через плідну комунікацію класного керівника з батьками.

Педагогіка партнерства – чітко визначена система взаємовідносин всіх учасників освітнього процесу (здобувачів освіти, батьків, надавачів освіти) [11]. Зокрема можна виділити основні принципи, на чому ґрунтується вищезгадана педагогіка:

- принцип спільних інтересів та добровільності;
- ґрунтується на рівноправності та повазі до всіх учасників освітнього процесу;
- передбачає включення всіх учасників у активну освітню діяльність.

Впровадження педагогіки партнерства збільшує можливі шляхи залучення батьків до формування громадянських компетенцій дитини. Одним із методів може бути проведення спільних екскурсій містом. Протягом такої екскурсії повинна бути висвітлена історія рідного краю, можливе залучення професійних фахівців, відвідування музеїв тощо.

Наявність батьків поруч із дитиною створює атмосферу захищеності, тому школяр зможе краще сприймати подану інформацію.

Головною проблемою залучення батьків до формування громадянських компетентностей дитини є пріоритети, яким вони надають перевагу. За даними Державного інституту проблем сім'ї та молоді, наявне таке розподілення пріоритетів:

- 36% відсотків батьків вважають найголовнішим успіхи в навчанні;
- 19% віддають перевагу вмінню своєї дитини спілкування з іншими людьми;
- переймаються здоров'ям дітей 59% респондентів;
- і лише 8% надано успіхам у громадській діяльності [1].

На нашу думку, потрібне кардинальне переорієнтування від стереотипу про важливість про успіхи в навчанні до формування відповідних компетентностей дитини. І передусім це мають зрозуміти самі батьки. Як вже було сказано раніше, ключовим у цьому питанні є розуміння батьків принципів Нової української школи, яка зможе переорієнтувати мислення самих батьків і донести їм важливість формування громадянських компетенцій людини.

Зокрема підвищити відсотковий показник зацікавленості батьків у розвитку громадянських компетенцій своєї дитини можна за рахунок психологічно-педагогічного потенціалу самих закладів середньої освіти. В процесі надання допомоги батькам у вихованні дитини, зокрема у формуванні сприятливого внутрішньосімейного клімату, встановленні адекватних відносин між дорослими та дітьми, треба також проводити бесіди з самими батьками щодо важливості формування громадянських компетентностей дітей змалечку. Проблема того, що батьки приділяють замало часу саме цій компетентності своєї дитини, криється в їхній необізнаності щодо важливості цієї тематики. Самі тренінги можна проводити в позаурочний час, наприклад, приділяти цьому частину часу на батьківських зборах, на спільних заходах або за бажанням із кожною сім'єю індивідуально.

Дуже важливим аспектом навчання в початковій школі є індивідуальний підхід до кожної дитини. Реформа освіти дала поштовх для багатьох нововведень у процес навчання, зокрема було впроваджено особистісно орієнтоване навчання. Особистісно орієнтоване навчання – це навчання, центром якого є особистість дитини, її самобутність, самостійність [3]. Для сприяння цьому необхідно використовувати вищезгадану педагогіку партнерства. Ніхто не знає дитину краще, ніж її батьки. Для якомога швидшого і ефективного розкриття потенціалу дитини необхідно консультиватися з батьками щодо її захоплень, сильних та слабких сторін, прагнень та мрій. Реалізувати цю моделі на практиці можна за рахунок організації діяльності органів самоврядування, ділових ігор, проєктної діяльності, психолого-педагогічних практикумів, тренінгів тощо [8]. Головною умовою проведення цих заходів є активне залучення батьків у формування дитини на основі її побажань та фізичного залучення перших у ігровий або інші процеси.

Треба зазначити, що в сучасному світі існує багато внутрішньосімейних деструктивних чинників, які негативно впливають на можливість батьків бути залученими до освітнього процесу і на емоційний клімат у сім'ї. Саме його хороший стан напруму впливає на повноцінне життя та соціалізацію дитини. Позитивні емоційні відносини всередині сім'ї позначаються на житті особистості вкрай позитивно, а дисгармонія чи нестійка емоційна прихильність і клімат – навпаки. Такі чинники, як втомленість батьків після роботи, небажання брати участь у житті своєї дитини, призводять до погіршення відносин у сім'ї, а отже мають негативний вплив на дитину, зокрема і в контексті формування в неї громадянських компетентностей. В даному контексті сприяння вирішенню цієї проблеми може і навчальний заклад, зокрема класні керівники. Кожен фахівець цієї галузі має мати базові знання з соціальної роботи і включати її елементи в роботу з батьками. Це можна робити як на групових зустрічах, так і в індивідуальному порядку. Без впливу ззовні цю проблему буде вирішити доволі складно, тому своєчасне реагування на виникнення такої ситуації в сім'ї є вкрай необхідним для подальшого гармонійного розвитку дитини.

Залучення батьків до освітнього процесу має переваги для всіх учасників освітнього процесу: для педагогів, учнів, закладу освіти та для самих батьків. Щодо педагогів можна виділити такі переваги:

- допомога в організації освітнього середовища;
- удосконалення освітньої програми;
- проведення занять за участі батьків;
- спільні позашкільні заходи (організація екскурсій, проєктів, спільних походів тощо).

Для учнів залучення батьків сприяє розумовому, моральному та духовному розвитку, формує почуття власної значущості як у сім'ї, так і в суспільстві та почуття захищеності в новому колективі.

Для закладу освіти співпраця з батьками дає можливість підвищити ефективність роботи школи, зміцнити зв'язки з родинами учнів. Також можлива підтримка школи з боку громади і батьків.

Щодо самих батьків, то їх активне залучення до освітнього процесу дає можливість підвищити якість освіти, встановити розумне спілкування в родині та більш глибоке розуміння роботи педагогів [9].

Висновки та перспективи дослідження. Проаналізувавши шляхи залучення батьків до навчального процесу, зокрема до формування в дитини громадянських компетентностей, можемо стверджувати, що батьки відіграють ключову роль у формуванні світогляду дитини. Комплексний підхід до розвитку дитини, педагогіка партнерства та здоровий клімат як у сім'ї, так і в закладі освіти, дозволяє сформувати необхідні знання та навички дитини, зокрема і активну громадянську позицію. Шляхи залучення батьків до освітнього

процесу є багатовекторним процесом і включають співпрацю між самими батьками, їхніми дітьми, закладом освіти та педагогами. Самі механізми залучення різняться за своїми підходами, але покликані створити сприятливий мікроклімат для особистісного розвитку дитини. Перед реформуванням шкільної освіти стоїть досить багато викликів, зокрема в контексті патріотичного виховання майбутнього покоління, що робить порушену тематику актуальною для майбутніх досліджень.

Література

1. Булавенко С. Співпраця батьків та школи для формування соціальної активності учнів. 2019. URL:<http://mir.dspu.edu.ua/article/view/187322/186631> (дата звернення: 07.12.2023)
2. Гринджук Н.О. Взаємодія школи та сім'ї як важлива складова формування особистості. 2017. URL:<https://cusu.edu.ua/ua/konferentsii-2016-2017-n-r/vseukrainska-naukovo-praktychna-internet-konferentsiia-psykholohichni-umovy-standovlennia-osobystosti-u-suchasnomu-suspilstvi/prohrama/6225-vzayemodiya-shkoly-i-simyi-yak-vazhlyva-skladova-formuvannya-osobystosti> (дата звернення: 18.12.2023)
3. Губар О.М. Особистісно орієнтований підхід як один з принципів створення сприятливих умов для забезпечення прав та можливостей осіб з особливими освітніми потребами в освітньому середовищі, Житомир. 2019. URL:<http://surf.li/ojsep> (дата звернення: 18.12.2023)
4. Єсьман І.В. Педагогічна освіта батьків молодших школярів в умовах нової української школи. Педагогічний альманах. 2021. URL: <https://pedalmanac.site/index.php/main/article/view/243/208> (дата звернення: 18.12.2023)
5. Закон України Про освіту. 2017. URL:<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 21.12.2023)
6. Здір Д. Взаємозв'язок школи та сім'ї у вихованні та формуванні особистості молодого школяра, Черкаси. URL:https://eprints.cdu.edu.ua/3575/1/rodzinka_2019%20-292-294.pdf (дата звернення: 18.12.2023)
7. Ішук Л.М. Підходи щодо реалізації ідей педагогіки партнерства на рівні школа – батьки. 2019. URL:<https://conf.zippo.net.ua/?p=270> (дата звернення: 18.12.2023)
8. Кириченко В.І. Організація партнерської взаємодії навчального закладу і батьків учнів. Київ. URL:https://lib.iitta.gov.ua/3336/1/Kirichenko_Orhanizastiy_partnerskoi_vzayemodii.pdf (дата звернення: 18.12.2023)
9. Коновальчук І.М. Педагогіка партнерства з родиною в умовах сучасної початкової школи, Житомир. 2021. URL:<http://eprints.zu.edu.ua/32820/1/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%8F%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB.PDF> (дата звернення: 21.12.2023)

10. Концепція розвитку громадянської освіти в Україні. 2018. URL:<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/710-2018-%D1%80#Text> (дата звернення: 23.12.2023)

11. Пригодій Т.М., Лисенко І.В., Іваницька Н.А. Формування ключових компетентностей здобувачів освіти на основі впровадження педагогіки партнерства, Чернівці. 2023. URL:<https://znayshov.com/FR/18588/769.pdf> (дата звернення: 07.12.2023)

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

Бугера Катерина Богданівна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Гогоц Дарина Вікторівна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Початкова освіта” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Дротяк Василина Василівна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Дрюк Анастасія Олександрівна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Іванчук Ганна Любомирівна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Кінчак Ірина Юрївна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Кульковець Анастасія Миколаївна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Лапавчук Ганна Василівна, здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності “Культурологія” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Мельник Ольга Іванівна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Початкова освіта” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Неумита Марія Володимирівна, здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня ОП “Українська мова та література” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Петрова Мирослава Євгенівна, здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності “Культурологія” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Петрова Олеся Євгенівна, здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності “Культурологія” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Садовський Олександр Петрович, здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Солтис Марія Петрівна, здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня ОП “Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Фісянчук Анна Миколаївна, здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності “Філософія” Навчально-наукового інституту соціально-гуманітарного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

ЗМІСТ

Бугера Катерина Богданівна

СЕМАНТИКА САНАТОРІЙНОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗИ
20-30-Х РР. ХХ СТ. 4

Дротяк Василина Василівна

«ДИКИЙ ЗАХІД СХІДНОЇ ЄВРОПИ» П. КАЗАРІНА: ПРОБЛЕМИ ВТРАТИ
І ПОШУКІВ ДОМУ В УМОВАХ ТИМЧАСОВОЇ ОКУПАЦІЇ КРИМУ 10

Дрюк Анастасія Олександрівна

ІДІОСТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ
КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ПОЛІТИЧНИХ ЛІДЕРІВ СВІТУ 16

Іванчук Ганна Любомирівна

ЕКОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ 22

Кінчак Ірина Юрївна

ОБРАЗ РАДІО В ДРАМАТУРГІЇ УЛАСА САМЧУКА 28

Кульковець Анастасія Миколаївна

РОЛЬ УЯВНОГО В СЮЖЕТОТВОРЕННІ РОМАНУ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ
«АМАДОКА» 35

Неумита Марія Володимирівна

ЖАНРОВІ ПАРАМЕТРИ ФАНТАСТИЧНОЇ ДРАМИ “ОСІННЯ КАЗКА” ЛЕСІ
УКРАЇНКИ 42

Садовський Олександр Петрович

ОБРАЗ «НОВОЇ ЛЮДИНИ» У ВЕЛИКІЙ САТИРИЧНІЙ ПРОЗИ МИКОЛИ
ХВИЛЬОВОГО ТА ЛЕОНІДА СКРИПНИКА 51

Солтис Марія Петрівна

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТОПОСІВ БОЙОВИХ ДІЙ
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 58

Лапавчук Ганна Василівна

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕЖОВИХ ІСТОТ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ
ЧАРІВНІЙ КАЗЦІ 66

Петрова Мирослава Євгенівна

ПАРТІЯ ВЕДЕ КОХАННЯ ТЕЖ 74

Петрова Олеса Євгенівна

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В КІНО: АНАЛІЗ НА ГЕНДЕРНУ УПЕРЕДЖЕНІСТЬ 84

Фісянчук Анна Миколаївна

ПОЛОН ЯК ОДИН ІЗ СУЧАСНИХ ПРОЯВІВ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ 91

Гогоц Дарина Вікторівна

МЕТОДИ Й ЗАСОБИ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ
НА УРОКАХ ДИСЦИПЛІН МОВНО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ 98

Мельник Ольга Іванівна

ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ БАТЬКІВ ДО ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКИХ
КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ 106

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

113