Mr…, хоча самі чоловіки до своїх дружин – практично ніколи. Таке явище свідчить про зневажливе ставлення чоловіків до жінок, проте останні в романі не ображаються. У творі діти також звертаються до батька і дядька офіційно – *sir*, що є підтвердженням вищого становища чоловіків у тодішній Англії.

Для синтаксису жінок-персонажів характерним є вживання речень із складносурядним зв'язком (73% уживань), тоді як для чоловіків – складнопідрядним (69% уживань). Вживання складнопідрядних речень у репліках персонажів-чоловіків свідчить про їх прагнення до домінантності, де один співрозмовник є лідером, а інший – «залежним» від лідера. Жінки, навпаки, намагаються створити рівноправні відносини і атмосферу співробітництва [6].

Таким чином, гендерна стереотипізація торкається багатьох аспектів життя персонажів. Інтерпретація фрагментів і мікротекстів роману вказує на те, що британські жінки кін. XVIII - поч. XIX ст. були обмеженими в професійній сфері, у суспільстві їм відводилась другорядна роль. Натомість чоловіки займали домінантне становище. Вони мали можливість отримати освіту, освоїти професію, обрати дружину, розпоряджатись її власністю і спадком після вступу у шлюб. Вплив гендерного чинника проявляється також у мовленнєвій поведінці персонажів. Типовими рисами мовлення персонажів-жінок у романі є прагнення до створення доброзичливої атмосфери, уникання засобів, що можуть образити співрозмовника, уважне ставлення до мовця, переважання загальної позитивної оцінки, використання стилістично забарвленої лексики, вживання синтаксичних конструкцій, що підвищують емоційність мовлення тощо. Для мовленнєвої поведінки персонажів-чоловіків властивими є такі ознаки: прагнення досягти лідерства і демонструвати високий рівень ерудиції, зосередження на власних проблемах, небажання враховувати інтереси співрозмовника, загальна нейтральна або негативна оцінка, стриманість тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рябова Т.Б. Стереотипы и стереотипизация как проблема гендерных исследований / Т.Б.Рябова // Личность. Культура. Общество.– Иваново, 2003. – Вып.1-2 (15-16). – Т. 5. – С. 120-139.
2. Lakoff R. Language and Women's Place. – New York: Harper and Row, 1975. – 83 p.
3. Кон И.С. К проблеме национального характера /И.С. Кон // История и психология / Под ред. Б.Ф. Поршнева, Л.И.Анцыферовой. – М.: Наука, 1971. – С. 122-158.
4. Шамина Н.В. Женская проблематика в викторианском романе 1840-1870-х годов (Джейн Остин, Шарлотта и Эмили Бронте, Джордж Элиот) / Н.В.Шамина // Автореферат дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – "Литература народов стран зарубежья (английская литература)." – Казань, 2006. – 19 с.
5. Austen Jane. Pride and Prejudice. [Электронный ресурс]. Режим доступа: // *http://www.pemberley.com/janeinfo/pridprej.html*
6. Лавриненко В.Н. Гендерные различия в коммуникации / В.Н.Лавриненко // Университетские чтения 2006. – М., 2006. – Симпозиум 1. Сек. № 1-20: Актуальные проблемы языкознания и литературоведения. – С. 120-145.

УДК 821. 161. 2 Ф – 1. 08

СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ АХРОМАТИЧНИХ КОЛЬОРІВ У ЛІРО-ЕПОСІ І. ФРАНКА

Горбач Н.В., к. філол. н., доцент, Ніколаєнко В.М., к. філол. н., доцент

Запорізький національний університет

У статті йдеться про значення кольористичного письма як одного з засобів реалізації мистецьких ідей у доробку І. Франка. Автори розглядають складність зображення відтінків на мовному рівні і специфіку сприйняття кольорів читачем, подається аналіз усієї семантичної палітри ахроматичних кольорів у творах І. Франка з урахуванням фольклорних трактувань білого, сірого та чорного. У роботі досліджуються особливості ахроматичного зображення як результат взаємозв'язку між сприйняттям кольору та його художньою інтерпретацією.

Ключові слова: колір, білий, сірий, чорний, семантика.

Горбач Н.В., Николаенко В.Н. СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ АХРОМАТИЧЕСКИХ ЦВЕТОВ В ЛИРО-ЭПОСЕ И. ФРАНКО / Запорожский национальный университет, Украина

В статье идет речь о значении цветового письма как одного из способов реализации идей искусства в творчестве И. Франко. Авторы рассматривают сложность изображения оттенков на языковом уровне и специфику восприятия цветовой палитры читателем, дается анализ всей семантической палитры ахроматических цветов в произведениях И. Франко с учетом фольклорных трактовок белого, серого и черного. В работе исследуются особенности ахроматического изображения как результат взаимосвязи между восприятием цвета и его художественной интерпретацией.
Ключевые слова: цвет, белый, серый, черный, семантика.

Horbach N. V, Nikolajenko V. N. THE SEMANTIC FIELD OF ACHROMATIC COLORS IN LIRICO-EPIC PIECES OF IVAN FRANKO / Zaporizhzhya national university, Ukraine
The article deals with the specificity of artistic description in the lyrico-epic pieces of Ivan Franko. The authors analyse the semantic palette of achromatic colors in the works of Ukrainian poet, including references to the Ukrainian folk and antique treatings of white, black and grey colors. The article presents the full observation of the achromatic description as the result of the correlation between the perception of the color and its artistic interpretation.
Key words: colour, white, grey, black, semantic.

Семантика кольору як предмет дослідження цікавила науковий світ віддавна. Ще в античні часи Сократ і Платон заклали підвалини сучасного розуміння про колір і навколишнє середовище, тим самим давши поштовх для розвитку кольорознавства, якому присвячено чимало досліджень. Проте, незважаючи на їх чисельність, слов'янська культура в цьому аспекті потребує серйозних наукових студій, особливо в такій сфері, як література, оскільки колір «глибоко пов'язаний з культурними традиціями та біологічно-психологічним кодом кожного» [1, 9].

Творчість І. Франка є однією із наукових лакун у цій сфері, оскільки ґрунтовне вивчення франкознавчих досліджень засвідчує переважну концентрацію наукових інтересів на епічних і ліричних родах художньої літератури в усьому їх жанровому розмаїтті (праці Л. Бондар, Р. Гром'яка, З. Гузара, Т. Гундарової, І. Денисюка, В. Корнійчука, М. Легкого, Т. Пастуха, Л. Сеника, М. Ткачука та ін.), тоді як студії ліро-епосу митця стосуються переважно окремих творів (роботи Р. Горака, М. Зубрицької, М. Легкого, А. Семерякової, А. Стебельської та ін.). Винятком є хіба що монографії А. Каспрука й А. Скоця, які, на жаль, залишили на маргінесах наукових інтересів питання колористичної палітри.

Незважаючи на певний кольоровий аскетизм, митець принагідно звертався до осмислення цієї проблеми й зазначав, що «поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього є, тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші замисли, викликає в душі образи різнорідних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілісність» [2, 101].

Мистецтво слова розраховує на підготовленого читача, здатного захоплюватись, переживати створене митцем. Художнє слово, на відміну від живопису, обмежене тим, що без певного життєвого досвіду та потрібного почуттєвого настрою, без розвиненої творчої уяви, естетичних знань, розвинутої емоційної та інтелектуальної сфери читач не зможе сприйняти колір так, як замислив його письменник, саме через символізм та емоційну наснаженість кольористики.

Специфіка мистецтва слова полягає у впливі на читача. Отже, література певним чином «розраховує» на реципієнта, здатного сприймати художній текст на емоційному, інтелектуальному й естетичному рівнях, що, з урахуванням певного життєвого досвіду й почуттєвого настрою, сприятиме осмисленню кольору в руслі авторського задуму.

Вплив кольору на людину, безперечно, має емоційний (збудлива чи заспокійлива дія) або асоціативний характер. Проте ці типи впливу корегуються соціальним статусом й психофізичними властивостями конкретного індивіда, що й засвідчує всю складність і суперечливість питання.

У природі людини глибоко закладене прагнення до ясності, радості, краси. Звідси й любов людини до яскравих барв, гармонічних сполучень. Естетика кольору органічна всьому творчому процесу й випливає з тонкого осмислення людьми навколишньої дійсності, у першу чергу природи, що є джерелом колірних сполучень. Можливо, через емоційний вплив кольору людина наділила його певним символічним значенням.

У процесі аналізу ліро-епосу І. Франка на себе звертає увагу превалювання в колористичній палітрі автора ахроматичних кольорів.

Білий уже в давнину був відзначений і виділений як особливий колір. Разом із червоним і чорним він входив у тріаду основних кольорів. Це своє значення він зберіг і дотепер, хоча з фізичної точки зору він таким не є. Найдавніші символічні значення білого в основному позитивні: білий означає всіляке благо, радість, чистоту, здоров'я, збільшення потомства, мир, згоду.

Безперечно, у творчості І. Франка білий колір представлений і у своєму реальному значенні, зокрема коли йдеться про білі полотна [3, 225], білу сорочку [4, 34]. Але в другому випадку білий колір водночас несе й певне асоціативне навантаження, оскільки білизна сорочки виступає символом подружньої

вірності: «Доки будеш ти для нього вірна // Доти буде та сорочка *біла*» [4, 34]. Моральна чистота Олександрової дружини передається і за допомогою колористичного відтінку: «Та не так її чарує врода, // Як той блиск невинності *сніжної*, // Що ним постать вся її ясніє» [4, 38].

Загалом у мові нюанси білого позначаються такими словами, як сніжний, блідо-білий, світлий, ясний, перловий. І. Франко на позначення білого кольору найчастіше вживає прикметники «сніжний», «сніжно-білий», «сніжистобілий», що підкреслюють предметне походження цього відтінку: «Посеред зали стіл довжезний сяє // Від срібла, скла й точеного кришталю, // І довгий ряд букетів розділяє, // Мов скиба зі смарагдів і коралю, // Вподовж його *сніжистобіле* поле» [5, 55]. Або: «Мов п'яний зір блукає: тут головку // Чудову схопить, там лице марсове, // Там *сніжно-білу* шийку» [5, 55]. Зрідка для передачі тонких, можливо, відчутних і зрозумілих лише авторові, нюансів відтінку, І. Франко використовує менш поширені кольоративи: «Боронитиму вступу до вас // Спижевими шпичками, // І скрашатиму всі пустирі // *Молочними* квітками» [6, 225].

Ф. Буслаєв зазначав, що «значення слова білий таке ж, як і «красний», тобто прекрасний, світлий і обмеження того й іншого слова назвами певного кольору пізніше» [цит. за: 7, 113]. І хоча з історичної точки зору важко пояснити причину пойменування всього злого чорним, а доброго білим, певною мірою воно властиве більшості народів. У нас же, на доказ цього, вся земна поверхня, що освітлюється сонцем, зветься білим світом. Зустрічаємо такі естетично і етично наголошені словосполучення і в поемах І.Франка: «Лиш десь-колись крізь вітру шум // Щось, мов комарик, забриніло – Се голос дзвонів. *Світе білий*! // Там десь святкують» [8, 63]. Цей риторичний оклик, маючи підкреслено емоційний характер, привертає увагу читача до надзвичайності, неприродності зображуваного, коли в Різдво пан примусив людей працювати в лісі.

Те ж, що всю навколишність наші пращури назвали світом, є свідченням ототожнення краси і світла, яке спирається як на глибоку традицію в дохристиянській вітчизняній культурі, так і, через посередництво візантійської культури, на античні, давньоасирійські, давньоєгипетські традиції, побудовані на обожненні світла, небесних світил. Світло сонця було для людини не лише джерелом живодайної енергії, але й розширювало перед нею просторові кордони навколишнього середовища, визначало розуміння людиною світопорядку.

Таке надзвичайне ставлення до світла зумовило традицію пов'язувати з ним усе те, що є емоційно дорогим, важливим у житті людини. У ліро-епосі І. Франка прикметник «світлий» часто вживається на означення чого-небудь прекрасного, величного, піднесеного, як-от: «Спаси мене, від нього [Вісвамітри], *світлий* боже» – благає вищі сили згорьований Гарісчандра [9, 318].

В античному світі білий – колір шляхетності, знатності, величі. Він поряд із червоним і пурпурним був привілейованим. Античні філософи піднесли значення й достоїнство білого кольору на максимально можливу висоту: він став першим з божественних кольорів, тому що представляв світло – це божество Платона, Парменіда, Прокла, Філона Олександрійського, яке передувало Єдиному Богові і сказало про себе: «Я світло миру...». Християнська релігія цілком сприйняла символіку білого зі Старого завіту. Білий означав світлоносність, споріднення з божественним світлом. Білий колір запозичив свої символічні значення від світла, а світло в християнстві – це й Бог, і слово, і розум, і всіляке благо. У наш час білий колір прийнятий як символ божественного в усіх релігіях і культурах світу. Подібні семантико-асоціативні характеристики може нести і білий колір у творах І. Франка. Так, описуючи смерть пияка в сатирично-гумористичному плані, автор вдається до порівняння, у яке включений колористичний епітет «Мов пташина сонна, *біла*, // Дух стрепнувсь і пурхнув з тіла» [10, 296].

Звичайно ж, у культурі не були непомічені й негативні значення білого. У природі білий – не завжди добрий колір. Він властивий деяким стихіям, далеким або ворожим людині: сніг, лід, недоступні гірські вершини. Тому в культурі Європи Нового часу семантика білого зрушується убік негативних значень (холод, мовчання, самітність, смерть, ненависть, жорстокість і т.д.).

Білим кольором в І. Франка відзначені невпевненість, страх. Так, панотець у поемі «Панські жарти», діючи всупереч волі пана, «глядів тривожно та несміло; // Обличчя зблідло, *побіліло*, // Мов весь уйшов аж в п'яти дух» [8, 38]. А от непритомність, виснаження сил, смерть найчастіше передаються за допомогою семантико-асоціативних характеристик **різночастиномовних слів на позначення блідості. Так, перенісши покарання буками за напад на комісара, пан виглядав «мов пришиблений, немов // Той труп *блідий*»** [8, 102]; подібним чином за допомогою прикметника «блідий» передається розпач Лемеха після заподіяного вбивства: «мов труп стояв // *Блідий*, недвижний, лук і стріли впали // На землю» [11, 292]; страх і розгубленість панських слуг, коли за попа вступилися селяни, виражені через дієслово «збліднути»: «*Збліднули*, поніміли // Сіпаки, наче помертвілі» [11, 71]. Ця **асоціативна колірна ознака актуалізується і в такому смисловому комплексі: «Бачу, пан *пополотнів* весь. // «Що холера?» – прошептав»** [12, 247], де дієслово з кольороознакою означає «став білим, як полотно».

Від важких переживань, віку волосся людини біліє, сивина пов'язується з наближенням смерті, а отже, і в цьому контексті білий колір набуває негативного емоційно-виражального значення. Ця колористична

деталь неодноразово використовується І. Франком у портретних характеристиках Мойсея, де вона є водночас символом мудрості й передвіщенням скорої смерті героя: «волосся все *біле*, як сніг» [6, 220], «Скільки зморшків на твоїм чолі! // І зв'ялене все тіло! // І волосся, що гладила я, // Наче сніг, *побіліло*» [6, 250].

У білому кольорі полягає певна містична невизначеність, повна можливостей, яким не призначено здійснитися. Мабуть, у зв'язку з цим він стає улюбленим кольором у поезії початку століття. У творчості І. Франка зустрічаємо, хоч і поодиноке, використання білого кольору на позначення непритомного, позасвідомого стану героя, зокрема в поемі «Похорон»: «Дармо зиркаю в їх лиця; щось знайоме є у всіх // Та якийсь серпанок *білий* заслоняє риси їх» [5, 83].

Як бачимо, в окремих фрагментах творів І. Франка на перший план виступають негативні або напівнегативні значення білого кольору.

Хоча сірий колір, краса якого була оцінена ще в добу Відродження, і в XIX – XX століттях був кольором добірності, елегантності, шляхетності, проте в літературі за ним здебільшого закріпилося інше значення. Воно коригується середньовічними уявленнями про сірий колір як колір бідності, нудьги, туги, посередності, нещастя. У фольклорі й давній літературі сірий і сизий – епітети хижих тварин або птахів («сірий вовк», «сизий орел»), на ці кольори ніби переходить антипатія, яку відчувають люди до цих тварин.

В аналізованих творах І. Франка сірий колір лише в окремих випадках несе нейтральну кольористичну інформацію, як, наприклад, в описі жовнірського загону, що ввійшов у село: «*Сіріють* свити, // До сонця ґудзики блищать, // І вістря понад головами» [8, 100]. У тих випадках, коли сірий означає лише забарвлення, не несучи символічного навантаження, він може деталізуватися, уточнюватися іншими означеннями: «*безбарвна, сіра* хмара // Закрила небо, вітер стих» 8, 76]. У решті випадків сірий колір – це колір символічний. У його ореолі постає життя бідняків, знедолених (так, Сурка в однойменній поемі означає з його допомогою сільські хати [див.: 13, 219]), усе те, що позбавлене краси, кольору (у поемі «Смерть Каїна» автор так забарвлює пейзаж: «Наче *сіре* море, // Тяглась пустиня в безконечну даль» [11, 219]), зрозумілості, ясності («Трупи… кров… ну, слава – все // Виглядає *сіро*, буро», – переконаний герой «Похорону» в мить прозріння [5, 69]).

У значенні неясності, затьмареності вживається й синонімічний кольоратив – сивий, якщо він стосується явищ, станів природи: «Туман піску, мов велетень, здіймесь // *Сивавим* стовпом аж під саме небо» [59, 272], «учорашній вид чудовий // Скривала *сива* мгла» [11, 275].

Позбавлений негативного забарвлення й наділений виключно позитивною семантикою у творах І. Франка срібний колір. Картини, у яких він присутній, позначені винятковою експресією й здатністю викликати в уяві мальовничі, пластичні, загадкові образи: «А з верха побачили в долині // Черемош, як *срібную* гадюку» [5, 282], «Оця *срібная* стрічка – Йордан» [6, 254], «Вулиця безлюдна, довга, мов набитий *сріблом* шлях» [5, 282].

Метафоричне протиставлення світла й пітьми, відоме з давньої літератури, зумовило й символічне ставлення до білого та чорного кольорів. Дослідники літератури Давньої Русі пов'язували цю паралель із християнством, наводячи одночасно й уснопоетичні аналогії. Проте символічне протиставлення світла й тьми добре знайоме й народам, що не зазнали впливу іудаїзму або християнства. Воно, очевидно, споконвічне й виникло на найбільш ранніх стадіях існування мистецтва й релігій. Християнство й іудаїзм, що ґрунтувалися на цій найдавнішій метафорі, сприйняли, а не сконструювали її.

Семантика чорного кольору в більшості народів в основному негативна. У ритуалах і міфах чорний колір, як символ зла, протистоїть білому, як кольору добра. Це можна пояснити причинами фізіологічними. Чорне небо, темрява, печери, ущелини – усе це викликає в людини інстинктивний страх і відразу. У середньовічній Європі чорний уважали кольором смерті, скорботи, гріха. Чорний колір у ліро-епосі І. Франка може виконувати подібні функції, зокрема символізувати вмертвіння плоті як у переносному («В тій скалі з долини видно // Штирогранну *чорну* пляму, // мов печатку величезну, // в половині висоти. // Се є вхід в живу могилу, // у печеру пустельницьку» [15, 58]), так і в прямому значенні («Батько й мати серед хати, // Вже *зчорнілии*» [12, 248]. Цей колір виступає незмінним атрибутом пекла і пекельних сил: «Троє діточок маленьких // Ледве лазять і пищать, // Мов три ангели, зіпхнуті // У вонючий, *чорний* ад» [12, 248]; «Бачилось, і бог у небі // вмер, один лиш *чорний* демон // тепер паном у вселенній // і гуляє, і реве» [15, 59].

Семантика цього образу визначається здатністю чорного кольору поглинати енергію людини й робити несприйнятливим її зір, що саме по собі загрожує небезпеками. Крім того, чорний символізує гординю, заздрість, злість. Часто на позначення негативних рис характеру персонажів поем І. Франко використовує порівняння, в основі якого лежить епітет «чорна хмара». За його допомогою автор передає страх селян перед свавіллям пана: «Мовчали всі, мов *чорна* хмара, // І поспускали очі вниз» [8, 93]; жорстокість пана в картині покарання комісара: «А пан стоїть, як хмара *чорна*, // У псарні клекотить, мов

жорна // Каміння мелють» [8, 93]. Образ чорної хмари виступає й у метафоричній картині наростання соціального гніту:

І як не раз літньої днини,
Коли західний неба край
Вже вкрила груба, *чорна* туча
І звільна, грізно суне, знай,
Глухими громами кипуча,
А тут ще сонечко жарить,
Немов натужує всі сили, –
Отак пани людей гнітили
Найдужче в тій остатній хвили,
Коли вже дзвонарі спішили
На благовіст новий дзвонить [8, 16].

В українській мові чорний колір має найчастіше негативний зміст, утім, він може виступати й у нейтральній функції, у буквальному значенні слова, що й демонструють твори письменника: «Та день минув і *чорна* ніч минула» [11, 279].

Чорний колір має також і позитивні значення. Зокрема, біблійні тексти не залишають ніяких сумнівів в аксіології чорного (як, втім, і інших кольорів): те, що створено Богом, не може піддаватися людському осуду. Так, у І. Франка чорний є уособленням краси в контрастному (реальному чи можливому) зіставленні з білим: «Вітрець волосся *чорне* розвіває» [11, 291]; «очка ті *чорні* // Звернуло прямо на мене» [13, 219]; «А в брамі пан стояв - високий, // Плечистий, в польських чоботах, // У футрі й шапці, *чорноокий* // І *чорновусий*» [8, 63].

Крім назв, що позначають конкретну колірну ознаку, у поемах І. Франка є назви, що характеризують забарвлення предмета, не вказуючи на конкретний характер кольору: ясний, світлий, блідий, тьмяний, темний тощо. Найактивніше автор послуговується прикметником «темний», який демонструє контекстуальну полісемію. Темний – це і позбавлені світла праліси [див.: 11, 271] чи тюремна келія [див.: 9, 111]; і все, що пов'язане з гріхом, як, наприклад демон пустелі Азазель [див.: 6, 246]; і неосвічений, затурканий люд, що «у біді затверд, окріп» [8, 241]. Під тьмою розуміємо і всю сукупність суспільних вад, знищення яких у поемі «Панські жарти» провіщається панотцем: «Прощайте, діти! І простіть // Йому, лишіте кару богу! // Коріться *тьмі*, допоки *тьму* // Бог на погибелі дорогу // Не виведе!» [8, 76].

Отже, існування прямої залежності між фізіологічними відчуттями краси кольору й словесною художньою продукцією вплинуло на те, що література постає перед нами хроматичною. Сприйняття колоративів у ліро-епосі І.Франка не обмежується їхнім лексичним значенням, актуальними стають також асоціації, філолофсько-релігійні, естетичні й інші уявлення, які не входять у семантичну структуру слова як елемента лексичної системи. Особливістю кольоровживань І.Франка є й те, що колір у нього не є чимось сталим, незмінним. Ми спостерігаємо переходи, переливання барв, зумовлені чи зміною освітлення, чи пори року тощо. Динаміка, рух часто досягаються дієсловами з колірною семантикою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Драгунский В. Цветовой личности тест: практ. пособ. / В. Драгунский – Минск: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 448 с.
2. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 31. – Літературно-критичні праці (1897–1899) / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – 596 с.
3. Франко І. Я. У цадика // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 2. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 224 – 227.
4. Франко І. Я. Поема про білу сорочку // Зібр. тв.: У 50 т. – Т.5. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 31 – 53.
5. Франко І. Я. Похорон // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 5. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 54 – 89.
6. Франко І. Я. Мойсей // Зібр. тв.: У 50 т. – Т.5. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 201 – 264.
7. Кузьмичев И. Лада, или повесть о том, как родилась идея прекрасного и откуда Русская красота стала есть (Эстетика Киевской Руси) / И.Кузьмичев. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 303 с.
8. Франко І. Я. Панські жарти // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 2. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 7 – 116.
9. Франко І. Я. Цар і аскет // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 2. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 303-339.

10. Франко І. Я. П’яниця // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 2. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 295 – 302.

11. Франко І. Я. Смерть Каїна // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 2. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 270 – 294.

12. Франко І. Я. По-людськи // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 2. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 240 – 269.

13. Франко І. Я. Сурка // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 2. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 215 – 223.

14. Франко І. Я. Терен у нозі // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 5. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 265 – 286.

15. Франко І. Я. Іван Вишенський // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 3. / І. Франко – К.: Наукова думка, 1976. – С. 50 – 84.

УДК 821.161.2 ЗАБУЖКО – 34.09

ЗА ФЕМІНІСТИЧНИМ КАНОНОМ („КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ” О. ЗАБУЖКО)

Гук О. В., аспірант

Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського

У роботі досліджується „ Казка про калинову сопілку ” О. Забужко, як авторський міф біблійної історії про перше братовбивство. Автор здійснює чергову спробу перегляду загальнолюдських проблем добра і зла в світлі жіночої екзистенції.

Ключові слова: жіноче письмо, жіноча проза, фемінізм, біблійний міф.

Гук О.В. ЗА ФЕМИНИСТИЧЕСКИМ КАНОНОМ. („СКАЗКА О КАЛИНОВОЙ ДУДКЕ” О. ЗАБУЖКО)/ Южноукраинский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, Украина

В работе исследуется „Сказка о калиновой дудке” О. Забужко, как авторский миф библейской истории о первом братоубийстве. Автор осуществляет еще одну попытку пересмотра общечеловеческих проблем добра и зла в свете женской экзистенции.

Ключевые слова: женское письмо, женская проза, феминизм, библейский миф.

Guk O.V. IN ACCORDANCE WITH FEMINISTIC CANONS. („ TALE ABOUT SNOWBALL PIPE” BY O. ZABUZHKO) / South-Ukrainian Teacher Training University by K. D. Ushynskyy, Ukraine.

In this thesis the „ Tale about snowball pipe” bu O. Zabuzhko is researched as a myth about the first fratricide. The author again researches the universal problem of good and evil with a view to a female existence.

Key words: women’s writing, women’s prose, feminism, the Bible myth.

Так склалося, що жіноче письмо переважно досліджувалося в західноєвропейському літературознавстві. З подачі В. Вулф, Сімони де Бовуар, Б. Фрідан, К. Мілет, М. Елман, С. Гілберт, С. Губар, Г. Сіксу жіноче письмо перетворилося на серйозну галузь науково-дослідницької роботи й для вітчизняних літературознавців - В. Агеєвої, Т. Гундорової, І. Жеребкіної, Н. Зборовської, Г. Кошарської, С. Павличко, Г. Улюри та ін.

Пильний інтерес до розробки жіночого письма був викликаний, у першу чергу, різноманітними феміністичними концепціями, які просочилися й в українську літературу. Можна навіть з упевненістю констатувати той факт, що з кінця ХХ - початку ХХІ сторіччя в нашій літературі з’являється „ мода „ на фемінізм. Треба сказати, що цей вплив став результативним, адже саме в даний період часу спостерігається підйом жіночої літературної творчості, який знаменується появою низки цікавих творів О.Забужко, Г.Пагутяк, Є. Кононенко, Н. Зборовської, С. Пиркало, М. Матіос, Н. Бічуї, О. Луцишиної, Т. Зарівної та ін. Але першу скрипку в цьому „оркестрі” зіграв роман О. Забужко „ Польові дослідження з українського сексу „ , ставши новою точкою відліку в сучасній національній жіночій прозі. Саме цьому творові судилося найактивніше інспірувати численні дискусії про жіноче письмо й жіночу сексуальність, про підстави табуйованості жіночого тілесного, сексуального досвіду в патріархальній культурі [1, 291].

Твори вищезгаданих письменниць дають можливість зрозуміти, що креативна практика сучасного жіночого письма заслуговує на детальне вивчення й важливе місце в загальнонаціональному літературному процесі.