

ISSN 2227-1864

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

# **ВІСНИК**

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
імені В. Н. КАРАЗІНА**

*Серія «ФІЛОЛОГІЯ»*

**ВИПУСК 76**

**Заснована 1965 р.**

**Харків-2017**

У віснику розглядаються актуальні проблеми сучасного мовознавства та літературознавства на широкому матеріалі української, російської та інших мов і літератур.

Для науковців, студентів та всіх, хто цікавиться проблемами філології.

Затверджено до друку рішенням Вченої ради  
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна  
(протокол № 6 від 24.04.2017 р.)

**Редакційна колегія:**

*Безхутрий Ю. М.*, д. філол. наук, проф., відп. ред. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Шеховцова Т. А.*, д. філол. наук, проф., відп. секр. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Борзенко О. І.*, д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Калашиник В. С.*, д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Коваленко О. Г.*, д. філол. наук, проф. (Російський університет дружби народів, Москва);  
*Кравчук І. С.*, к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Кузьменко В. І.*, д. філол. наук, проф. (Київський національний лінгвістичний університет);  
*Лагунов О. І.*, д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Мережинська Г. Ю.*, д. філол. наук, проф. (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);  
*Михайлин І. Л.*, д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Московкіна І. І.*, д. філол. наук, проф. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Педченко Л. В.*, к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Слівицька О. В.*, д. філол. наук, проф. (Санкт-Петербурзький державний університет культури та мистецтв);  
*Турган О. Д.*, д. філол. наук, проф. (Запорізький державний медичний університет);  
*Філон М. І.*, к. філол. наук, доц. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна);  
*Химик В. В.*, д. філол. наук, проф. (Санкт-Петербурзький державний університет);  
*Полякова Є. О.*, техн. ред. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна).

**Адреса редакційної колегії:** 61022, Харків, майдан Свободи, 4,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,  
філологічний факультет, кімн. П-36, тел. 707-53-54.  
E-mail: rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua

Статті друкуються в авторській редакції.  
Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 21559-11459Р від 20.08.2015

## ЗМІСТ

### Класична спадщина античності і неоміфологізм сучасної літератури

<b>Гальчук О. В.</b>	
Антична топіка в сучасній українській поезії .....	7
<b>Гармаш Л. В.</b>	
Неоміфологізм ранньої прози Андрея Белого .....	13
<b>Жужгина-Аллахвердян Т. Н.</b>	
Ангелізація і демонізація жертви і героя в західній літературі XIX століття: від Джона Мільтона до Артюра Рембо .....	17
<b>Дмитрієва В. В.</b>	
Міфопоетика образів казки Шарля Перро у творчості англійської письменниці Анджели Картер .....	20
<b>Криницька Н. І.</b>	
Міфологія фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва .....	23
<b>Кураш Н.-М. І.</b>	
Особливості міфологічного світогляду у циклі романів Й. Колфера про Артеміса Фаулу .....	29
<b>Нев'ярович Н. Ю.</b>	
Епістемологічні функції античних антропонімів у сучасному постмодерністському романі .....	32
<b>Смольницька О. О.</b>	
Віддзеркалення Еросу і Танатосу в поезії англійських метафізиків: компаративний аналіз вибраної лірики Джона Данна (1572–1631) і Ендрю Марвелла (1612–1678) .....	35
<b>Соколова А. В.</b>	
Сучасна рецепція давньоукраїнської міфології у прозі Олександра Денисенка .....	40
<b>Червинская О. В.</b>	
У истоков фэнтэзи: превращение апулеевского сюжета о золотом осле в ремейке К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» .....	45

### Проблема вивчення художнього твору крізь призму взаємодії тексту і контексту

<b>Давиденко І. О.</b>	
Функціональність історико-культурного контексту в розкритті проблемно-тематичної основи роману «Овідій Назон – поет» Яцека Бохенського .....	50
<b>Іваненко В. А.</b>	
«Скрутне становище» шотландського письменника: націоналізм і сучасна шотландська література .....	55
<b>Капустян І. І.</b>	
Проблеми сучасної інтерпретації літературної спадщини Г. К. Андерсена .....	60
<b>Мацапура В. І.</b>	
Роман Г. К. Андерсена «Всього лиш скрипач»: поезика і контекст .....	63
<b>Никитская Е. И.</b>	
Поэма «Сон Адама» в контексте творчества Н. С. Гумилева .....	67
<b>Ніколайчук І. А.</b>	
Реалізація мотиву жіночої дружби в британському та українському модернізмі (на матеріалі творів Вірджинії Вулф та Лесі Українки) .....	72
<b>Ніколенко О. М.</b>	
Літературна спадщина В.О. Гоголя-Яновського в контексті культури доби .....	77
<b>Онопрієнко А. Д.</b>	
Мотив «ennui de vivre» у поезії П. Верлена та І. Анненського: компаративний аспект .....	84
<b>Орлов А. П.</b>	
Циклізація пізньої прози І. Бунина: авторские изменения и издательские вмешательства .....	89

<b>Раковская Н. М.</b>	Читатель как связующее звено между авторским миром и текстом .....	92
<b>Сластьон С. Е.</b>	Про один приклад гендерного діалогу в британській поезії кінця XVI – 20-х років XVII ст. ....	95
<b>Статкевич Л. П.</b>	Теоретико-методологічні форманти сучасної екокритики.....	100
<b>Фокина С. А.</b>	Зеркальность как фактор експлікації інтимного в лирике Полины Барсковой .....	104
<b>Цуркан І. М.</b>	Малярські імпресії у творчості Олександра Олеся та європейських символістів .....	107
<b>Чернокова Е. С.</b>	Барбара Пим: апологія одиночства .....	112
<b>Ялинь Ли</b>	Творчество Н. С. Гумилёва в рецепции Г. В. Адамовича на страницах парижского «Звена».....	117

### **Жанрові трансформації і розширення дискурсивних властивостей художнього тексту**

<b>Антонова В. Ф., Нешико С. И.</b>	Трансформация жанрового канона в произведениях В. Скотта и поэтов-«лейкистов» .....	121
<b>Астапенко І. А.</b>	Верлібри Емми Андіївської в контексті еволюції жанру .....	125
<b>Вещикова О. С.</b>	Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі .....	129
<b>Жаданов Ю. А., Жаданова Т. В.</b>	Феминистская утопическая литература: истоки жанра.....	133
<b>Зубань В. І.</b>	«Болотьяна Лукроза» В. Петрова-Домонтовича: особливості метатексту .....	137
<b>Иванова В. М.</b>	Поиск новых структурно-смысловых способов организации жанровой формы сонета для выражения трагического мироощущения.....	141
<b>Куницька І. В.</b>	Жанрова своєрідність імпресіоністського роману (В. Вулф «На маяк») .....	145
<b>Семейкина Н. Н.</b>	Театрализация прозы Алана Беннетта .....	148
<b>Синявська Л. І.</b>	Претекст: поняття та особливості функціонування в комунікативному акті.....	152
<b>Стовба А. С.</b>	Чудесный мир кайдана в произведении Ёко Тавады «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов» .....	155
<b>Таран З. М.</b>	«Пані Жервезе» Е. і Ж. Гонкурів як «містичний роман» .....	160
<b>Цікавий С. А.</b>	Вигадане місто в сучасній фантастичній романістиці: особливості топосу Нью-Кробюзона в романах Чайни М'євіля .....	166

### **Літературна антропологія як дослідження діалектичної єдності культурних, аксіологічних, психологічних і тілесних сфер «художнього буття» персонажу**

<b>Абабина Н. В.</b>	Персонажи А. И. Куприна в ситуации «порядка из хаоса» .....	172
<b>Башикірова О. М.</b>	Жіноча рецепція чоловічої картини світу в сучасній українській романістиці (на матеріалі твору М. Грімич «Ерміст»).....	176
<b>Горішна Г. М.</b>	Стильові особливості поезії Революції Гідності .....	182
<b>Глотов О. Л.</b>	Література в дискурсі гуманітаристики .....	186

<b>Гура Н. П., Іваніків Л. І.</b>	
Гра зі «смертю» в романі І. Мак'юена «Амстердам» .....	190
<b>Гурдуз К. О., Пінігіна Ю. Г.</b>	
Засоби творення характерів у романі Люко Дашвар «На запах м'яса» .....	194
<b>Жилін М. В.</b>	
Ідеологія та архітектура телемської пустині Франсуа Рабле .....	198
<b>Рева І. А.</b>	
Романтична іронія у драмі «Дон Жуан» .....	203
<b>Савина В. В.</b>	
Природа и человек в ранней малой прозе Дорис Лессинг .....	209

## **Художня проза у дзеркалі наративних стратегій**

<b>Боговін О. В.</b>	
Куртуазний код в аспекті теорії інтертексту як засіб інтерпретації художнього твору .....	214
<b>Бусел А. П.</b>	
Авто/біографічний дискурс роману «Мертвець в Дептфорде» Ентони Берджесса .....	217
<b>Дроздовський Д. І.</b>	
Типологія британського роману кін. ХХ – поч. ХХІ ст.: сцієнтистський поворот пост-постмодернізму .....	221
<b>Кириченко Ю. С.</b>	
Читач у структурі російської прози Г. Квітки-Основ'яненка .....	224
<b>Кушнірова Т. В.</b>	
Роман «Спокута» Ієна Мак'юена як зразок постмодерністської прози .....	230
<b>Мацевко-Бекерська Л. В.</b>	
Наратив спокутування у прозі Юстейна Ґордера .....	235
<b>Конєва Т. М.</b>	
Національна своєрідність повісті Я. Кавабата «Країна снігу» .....	241
<b>Кохан Р. А.</b>	
«Автор – герой – читач»: емоційні максими двох світів у повісті Анни Ґавальди «35 кіло надії» .....	246
<b>Матійчак А. А.</b>	
Рецептивні зсуви та ненадійний оповідач в романі Сари Уотерс «Маленький незнайомиць» .....	250
<b>Муравецька Я. С.</b>	
Елементи «театральності» у повісті І. Нечуй-Левицького «Навіжена» .....	255
<b>Костенюк Я. В., Шеховцова Т. А.</b>	
Специфіка бестиарного нарратива в повісті М. А. Булгакова «Собачье сердце» .....	259
<b>Овдійчук Л. М.</b>	
Види, форми та функції інтертекстуальності у сучасній фантастичній та казковій прозі для дітей .....	265
<b>Олійник С. М.</b>	
Інтермедіальні зв'язки українського фентезі .....	271
<b>Пшенична М. С.</b>	
Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо» .....	276
<b>Фірман О. Я.</b>	
Інтертекстуальна парадигма новелістики Наталени Королевої .....	281

## **Аналіз художнього тексту і цілісність художнього твору**

<b>Бессараб О. В.</b>	
Особливості архітектоніки роману Юсуфа Зейдана «Азазель» .....	286
<b>Галкина Я. В.</b>	
Автопародійна рефлексія в поезії Ігоря Северянина (стихотворення «Июльский полдень» и «Коляска») .....	290
<b>Гноєва Н. І.</b>	
Мотивна структура новелістики Григора Тютюнника (до 85-річчя від дня народження) .....	293
<b>Голубнича К. О.</b>	
Полікультурність та полікультурний підхід у компаративних дослідженнях балади .....	297
<b>Жиленко І. Р.</b>	
«Божою милістю талант» Аркадія Аверченка .....	300

<b>Казарин В. П., Новикова М. А.</b>	
«... Грозная анафема гудит» (загадки одного ахматовского восьмистишия).....	303
<b>Капустян М. Г.</b>	
Рецепція традицій романтизму у літературній спадщині Карен Бліксен.....	312
<b>Коноваленко Т. В.</b>	
Химерні риси триптиху Валерія Шевчука «Три листки за вікном».....	316
<b>Костенко Г. М.</b>	
Новий вимір категорії «Свій-Чужий» у романі Дж. Конрада «Таємний агент».....	320
<b>Мурадова И. Р.</b>	
Аудиальний код в романе Ги де Мопассана «Сильна как смерть».....	325
<b>Ніколенко К. С.</b>	
Мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» Г. Гейне.....	329
<b>Сальникова Е. Г.</b>	
Бинарные оппозиции как способ концептуализации художественной картины мира в романе С. Ахерн «Там, где ты».....	335
<b>Тищенко З. Р.</b>	
Стан і перспективи дослідження поетичної мови Тараса Мельничука.....	337
<b>Хайруліна Н. Ф.</b>	
Семіотична модель як інтертекстуальна інтерпретація «знаковості» художнього твору.....	341
<b>Хильская Б. А.</b>	
Миф о Цветаевой в эпистолярии Б. Пастернака.....	344
<b>Чёрный И. В.</b>	
Оппозиция свое/чужое в повести Лады Лузиной «Тень Демона».....	348
<b>Шураєва Н. Б.</b>	
Колористична парадигма роману М. Кундери «Вальс на прощання».....	352

## Актуальні проблеми сучасної лінгвістики

<b>Варлыгина М. Ю.</b>	
Интерпретационная модель текста песни «Ушла» Д. Озерского.....	357
<b>Дьолог О. С.</b>	
Роль англіцизмів у сучасній українській економічній лексиці: Щодо проблем термінологічного запозичення.....	361
<b>Жовтобрюх В. Ф.</b>	
Семантичні видозміни речень буття в сучасній українській мові.....	365
<b>Некрьлова Е. Л.</b>	
О принципиальной совместимости когнитивно-эволюционного и POSSIBILITY-подходов при изучении тенденций утраты и обретения переходности русскими глаголами.....	368
<b>Сердега Р. Л.</b>	
Про зв'язок лінгвофольклористики з різними науковими дисциплінами.....	374
<b>Філон М. І., Бутко С. Г.</b>	
Інтенційність українськомовних проповідей Маркіяна Шашкевича.....	377
<b>Черемська О. С., Масло О. В.</b>	
Національно-культурний компонент онімного простору української народної казки.....	383

## Рецензії

<b>Силантьєва В. И.</b>	
Поэтические «мелочи» Чехова, найденные в Харькове [Рец. на кн]: Т. А. Шеховцова. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. – Харьков: ХНУ, 2015.....	388
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</b> .....	390

# Класична спадщина античності і неоміфологізм сучасної літератури

УДК 82.091:[8182“652:94(477)”]

**О. В. Гальчук**

*Інститут філології Київського університету імені Бориса Грінченка*

## Антична топика в сучасній українській поезії

**Гальчук О. В. Антична топика в сучасній українській поезії.** Аналіз сучасної української поезії з погляду рецепції і функціонування в ній античної топика дає підстави для припущення, що для цього етапу української античності характерна тенденція симбіозу традицій доби високого модернізму (зокрема таких інтерпретаційних моделей, як неокласична, символістська, неоромантична) з постмодерним прочитанням класичної спадщини. У такий спосіб формується новітня модель, у якій виражені всі модуси оприявлення міфу в художній творчості – міфологізація, реміфологізація, деміфологізація і власне авторський міф.

**Ключові слова:** Маріанна Кіяновська, Володимир Базилевський, античність, міф, міфологізація, реміфологізація, деміфологізація, авторський міф.

**Гальчук О. В. Античная топика в современной украинской поэзии.** Анализ современной украинской поэзии с точки зрения рецепции и функционирования в ней античной топика дает основания для предположения, что для этого этапа украинской античности характерна тенденция симбиоза традиций эпохи высокого модернизма (в частности таких интерпретационных моделей, как неоклассическая, символистская, неоромантическая) с постмодернистским прочтением классического наследия. Таким образом формируется новая модель, в которой выражены все модусы олицетворения мифа в художественном творчестве – мифологизация, ремифологизация, демифологизация и собственно авторский миф.

**Ключевые слова:** Марианна Кияновская, Владимир Базилевский, античность, миф, мифологизация, ремифологизация, демифологизация, авторский миф.

**Halchuk O. Antique topics in modern Ukrainian poetry.** The analysis of modern Ukrainian poetry in terms of reception and functioning of antique themes in it gives reason to believe that this stage of Ukrainian antiquity has a tendency for symbiosis of high modernism traditions (including such interpretational models as neoclassical, symbolist, neo-romantic) and postmodern reading of classic heritage. Thus, a new model formed, in which all modes of impersonation of the myth in art are expressed – mythologization, remythologization, demythologization and author's myth.

**Keywords:** Marianna Kiyanovska, Volodymyr Bazylevskyy, antiquity, myth, mythologization, remythologization, demythologization, author's myth.

Українська античність як національний варіант науково-критичної, перекладацької і художньої рецепції та трансформації греко-римської спадщини має тривалу історію, на кожному етапі якої означились певні тенденції, пріоритетні способи і форми запозичення та «вживлення» античності в українській ґрунт. У ХХ ст. розпочався новітній період української античності, що, своєю чергою, засвідчив тяглість традиції, закладеної в ранньому модернізмі, і він, вважаємо, триває й досі.

Запропонована стаття – продовження дослідження специфіки побутування античного тексту в українському поетичному просторі [див. : 2], зокрема моделей, сформованих у 1920-1930-х роках, як-от: неокласична, неоромантична і символістська як результат т. зв. позитивної рецепції, авангардистсько-футуристична модель – критичної, соцреалістична – негативної. Надалі, після розстріляного Відродження, модерністська тенденція (щоправда, з різною інтенсивністю, діапазоном реципіюваних образів тощо) тривала, по-перше, через потребу «завершити» естетичну

програму насильницьки перерваного етапу високого модернізму; по-друге, через тяжіння до культурного діалогу як іманентної властивості національної традиції загалом.

Мета цієї студії – означити особливості рецепції античного тексту в сучасній поезії, зокрема й із погляду наступництва художнього досвіду високого модернізму. Об'єктами дослідження є твори з поетичних книг Володимира Базилевського кінця 1990-х – початку ХХІ ст. «Вертеп» (1992), «Вокзальна площа» (1994), «Віварій» (2004), «Кінець навігації» (2004), «Тумани Ітаки» (1997 – 2001), «Читання попелу» (2001 – 2002) та вірші Маріанни Кіяновської зі збірок «Міфотворення» (2000) і «373» (2014). Вибір зумовлений можливістю зіставити два варіанти прочитання античного тексту поетами різних генерацій та роллю античності у їхньому доробку.

Поезія В. Базилевського і М. Кіяновської – це тип філософської лірики з виразною культурологічною парадигмою, де включення у тканину твору інонаціонального досвіду й античного зокрема – і стилістичний прийом, і

свідома авторська стратегія на інтеграцію українського тексту у світовий художній контекст. У своєму дослідженні виходимо з таких положень:

- греко-римський текст як варіант інтертексту світової літератури зберігає свій потенціал і привабливість для творців сучасного поетичного простору і, незалежно від стилєвих доміант у творчості реципієнта, виконує художньо-естетичну, структурно-семантичну і світоглядну функції;

- спільною тенденцією в рецепції античності В. Базилевським і М. Кіяновською є стратифікація різних її рівнів – жанрового, сюжетно-фабульного, мотивного, асоціативно-ремінісцентного, образного – для перетворення «свого» тексту на позначений інтертекстуальністю, тобто потенційний, інтертекст, змістові, ідейні, композиційні, жанрово-стильові, інтонаційні особливості якого увиразнені завдяки «чужому» (античному);

- особливість індивідуально-авторської рецепції В. Базилевського полягає в синтезі елементів, характерних для неокласичної і неоромантичної (з експресіоністичним акцентом) інтерпретаційних моделей;

- специфіка рецепційної стратегії М. Кіяновської – в інтерпретації античного тексту як матеріалу для комбінуння з іншою, насамперед біблійною, міфосистемою та задля власної міфотворчості, типологічно подібної до фемінного варіанта символістської моделі інтерпретації античності.

Продуктивність аналізу поезії В. Базилевського і М. Кіяновської увиразнюють такі оприявлені через античний текст комплекси мотивів, як космологічний, екзистенційний та естетичний (естетикологічний).

Серед сучасних поетів В. Базилевський чи не найчастіше звертається до потенціалу античності, який матеріалізується у його ліриці на рівні назв збірок, циклів і заголовків віршів («Тумани Ітаки», «Труди і дні», «Нюба», «В пахучому Коринфі, де Медея...», «Лотофаги», «Скринька Пандори», «Марціал», «Ріка Геракліта» та ін.); міжтекстовими посередниками є й античні цитати (цикл «Aeternum vale!», де назва – рядок з Овідія «Прощай навіки!»), що посилюють філософічність і вступають у діалог із текстом, розширюючи його семантичне поле, особливо, коли водночас обігрується античний мотив чи ремінісценція (як у циклі «Варіації на теми міфів Еллади»: «Тантал», «Орфей», «Нить Аріадни»); архітекстуальність поєднується з украленням образів-символів (Орфей, Сізіф, Атлантида, Геракл), крилатих висловів на кшталт ахіллесової п'яти (у поета – «гандж Ахіллеса»), авгієвих стаєнь та ін. Античний інтертекст представлений у В. Базилевського і «текстом у тексті» (цикл «Листування Гая Валерія Катулла Веронського» та ін.).

Античність як метафорична метамова найбільш актуальна для творів В. Базилевського екзистенційної проблематики. Тоді як з усього

розмаїтого комплексу космологічних мотивів поет зазвичай розробляє есхатологічні міфологеми, символічно відтворюючи процес знищення світової гармонії. Це так звана деградаційна цивілізаційна модель, що, на відміну від прогресуючої як руху від далекому минулому до золотого, зображує ідеальне в міфологема Атлантиди), а сучасне, навіть таке, що постало на руїнах доби Сатурна, залишається залізним віком. Особливість космології В. Базилевського – в акценті не на природньому космосі, а суспільному, який протиставляється природному за принципом «гармонійне – дисгармонійне». Так, у творі «Впишуся я в твої реєстри...» античні декорації відтворюють ідилічну картину рідної природи: «Впишуся я в твої реєстри, гай / в беріз твоїх античну колонаду <...> шумітиму на всю твою Елладу» [1:333]. А розробляючи мотив туги за минулим, поет порівнює патріархальне село з Атлантидою («Гуркоче млин, і мелеться мука. / Але пішов під воду материк, / мов Атлантида – не порятувати» [1:298]) і в такий спосіб транслює за допомогою античного топосу як синоніма ідеальної держави думку про втрачений світ-рай. Тоді як недавнє тоталітарне минуле сталінських часів В. Базилевський не раз називає часом Сатурна: «Ні, милий, минуле – не урна! / Тиран в ненаситі смертей – / Хіба не подоба Сатурна, / який пожирає дітей?» [1:259]. Знаково, що в ліриці високого модернізму на парафрастичний вислів сучасної епохи як доби Сатурна натрапляємо в ліриці футуриста М. Семенка та неоромантика Є. Плужника. Останній в особливій пошані у В. Базилевського: у циклі-поемі «Тінь Мазепи», ведучи мову про Україну після поразки гетьмана, він цитує Є. Плужника («Припасайте, припасайте бром!» [1:447]), а у вірші з промовистою назвою «Кров безневинна» розстріляний поет є символом усіх жертв сталінської диктатури: «кров Плужника в льодах доби горить» [1:251]. Символічний діалог В. Базилевського (до речі, лауреата літературної премії імені Є. Плужника) з репресованим поетом особливо виразний на рівні екзистенційного мотивного комплексу.

Традиційними для нього, на нашу думку, є мотиви Фатуму, едіпівські мотиви пізнання, вибору, Ероса й Танатоса, типологія культурного героя (прометеїзм, антеїзм, одиссея та ін.) та антигероя (трикстер та ін.). Власне ті, що є матрицею для роздумів про Людину, сенс буття, закони людського співіснування тощо. Як свого часу і Є. Плужник, «у якого пропорція античного змістилася більше в бік сугестивного, не оприявнившись експліцитно в текстах, але “спрацювавши” в кінчному, діогенівському модусі його життя. Життя митця, який у добу новітнього Нерона знаходить опертя в тезі стоїка Сенеки “Людина – джерело всього в собі”» [3:347], В. Базилевський є виразником стоїчної філософії. Символічно, що одна з рецензій О. Клименка на



його збірку має назву «Стоїчний опір часові та матерії» [див. : 8].

Ліричний герой В. Базилевського в роздумах про сенс буття не раз звертається до тієї ж метафори, що і А. Камю, – до міфічного Сізіфа. Так, у вірші «Екзистенція» існування мислячої людини він означає як шлях Сізіфа: «І слухаючи вічну німоту, / ридав і прагнув скинути вериги. / й знов брили запитань котив під гору, / мов камінь свій Сізіф: куди, Чому? / Коли? Навіщо? Звідки це? Для чого?» [1:394]. З аналогічним значенням цей вислів і в поезії «2000»: «Сізіфова воза перти вгору / серед руїн загального розору» [1:482]. Трагічне світо- і самовідчуття, дезорієнтація в сучасному світі увиразнені і міфомотивом про Мінотавра. Життя в розумінні поета – жадливий лабіринт Міноса, у якому герой відчуває себе приреченим на смерть афінянином: «І ковзають пальці по стінах / слизьких тупиків». Образи ночі й обірваної нитки Аріадни («Урвалася нить Аріадни, / нас ніч перейма. / Наосліп тече безпорадна / в мішки Мінотавра юрма» [1:292]) перетворюють текст на характеристику антигуманного суспільства. Екзистенцію ліричного героя підсилює і самоідентифікація з гладіатором у вірші «Я старий гладіатор», де поет протистоїть і сучасному імператорові з сенатом, і плебсу.

У філософській ліриці – домінантній у доробку В. Базилевського – античний текст оприявлюється і на рівні ідейного перегуку, і на рівні залучення імен античних філософів, діалог із якими – це розмова про життя і смерть, про сучасний світ і людину. У циклі «Записи – 1» сформульоване гасло усієї поезії В. Базилевського щодо античної спадщини як художньої форми рятівного ескапізму в часи випробовувань: «У вертепну епоху / читай Епікура» [1:271]. Так, роздумуючи про умовну межу життя і смерті, автор поєднує ім'я Епікура з символом національної трагедії – Чорнобильської катастрофи: «Ох, не знав Епікур: розіграє нечистий чорнобильську карту» [1:271]. Ім'я Анаксимандра і його вчення застосовує в полеміці з теорією еволюції Дарвіна («Вірю Анаксимандрові, мілетському грекові: людина походить від риби» [1:271]) («До питання еволюції»). Апелюючи до Платона, розмірковує над фатумом: «Гримаси корч на півлиця: / ти тільки іграшка творця, / мав рацію Платон» [1:404] («Кап-кап...»). Не раз зринає ім'я Діогена, звертаючись до якого («Гей, Діогене, де ж твоя бочка?» [1:250] або «Розсохлася бочка твоя, Діогене, / ліхтар твій погас, і тебе вже нема / <...> І каже сучасник: Шукаю людину!» [1:290]), поет закликає шукати людське в людині.

На відміну від космологічного, екзистенційний комплекс зазнає впливу соціального досвіду епохи-реципієнта. Його зв'язок із космологічним не лише не втрачається, а й доповнюється завдяки своєрідному збагаченню мотивів новими значеннями. Так, у збірці «Вертеп» (1992), пройнятій антитоталітарним пафосом, антична топика сприяє проведенню історичних паралелей.

Поряд з образами біблійного, фольклорного та історичного походження («влада гевала», «рябий ідол», «Йосип Кривавий», «грядущий Святополк», «безумний косар», «Савонарола», «кат-поводир», «коронний кат»), В. Базилевський використовує і античний – ім'я сумнозвісного Нерона: «нема виправдання тобі й оборони, / диявола виплід, новітній Нероне» [1:252]. Наділений, як і неокласики, «комплексом Кассандри» (за Ю. Шерехом), В. Базилевський говорить і про початок XXI століття, що «дивиться з-під лоба немов Нерон, що завтра спалить Рим» [1: 519]. В іншій поезії, «Нудьга історії, повтори», образ «новітнього Фукидіда» – це натяк на маніпуляції історичними фактами («Як ширмою, прикрившись текстом, мовчить новітній Фукидід» [1:278]). До характеристики доби як часу беззаконня поет вводить античне ім'я, деміфологізуючи його: «Ітима нащадок по сліду / клястиме продажну Феміду» [1:268] («А ваше тяжке безголів'я...») або «Ні ладу, ні Феміди / в палатах княжих смерди / В епоху Леонідів / не дай мені померти» [1:521]. Остання цитата наводить на думку про авторське міфотворення на основі античного, де «епоха Леонідів» в українській історії – від Брежнєва, Кучми, Кравчука і навіть Черновецького – пародія на героїчну епоху спартанських Леонідів. У такому підході вбачаємо типове для неокласичної моделі (особливо у «празькому» варіанті історіософії Є. Маланюка) сприйняття античності універсальною міфологемою, в якій упізнаються факти минулого, тенденції сучасності й перспективи майбутнього. А відтак маємо, як за Т. С. Еліотом, спробу упорядкувати за допомогою античної міфології хаос сучасності [9]. Пафосом повторення історії як трагіфарсу пронизаний вірш «Все, що на березі Тібра колись відшуміло / Ждало повтору півтори тисячі літ...» (зб. «Кінець навігації», 2004) і особливо вірш «Ще Брут не втік...» (зб. «Читання попелу», 2007) з блискучими історичними пасажами на тему сучасної політики.

Античний філософ як опонент у розмові про світ – типовий прийом В. Базилевського. У «Рефлексії» (зб. «Вокзальна площа», 1994) поет дискутує зі вченням Геракліта, відстоюючи позицію небайдужого як єдино можливу для повноцінного людського буття, не погоджується, що все зникає, бо для нього є те («зі мною степ і Київ... княжа Русь»), що «лиш міниться й кружляє» [1:364]. Продовження цього діалогу – у триптиху «Ріка Геракліта» (зб. «Кінець навігації», 2004). На нашу думку, тут можна спостерегти характерне для неокласиків поєднання екзистенційної проблематики з естетикологічною. У В. Базилевського, як, скажімо, і в М. Зерова, формується образ поета-понад-часом, який живе за власними законами: «Та нічого – блаженний – не відав і не чув про ріку Геракліта» [1:415], і водночас тенденція пошуку в античності персоналій-культуртрегерів, які складають знаковий ряд духовних надбань епохи. Геракліт для

В. Базилевського – це і той, хто «царської зрікся порфіри / стати міг, та не став базилевсом» [1:416]. Серед персоналій античності він виокремлює Гомера і Горація (вірш «Тінь Мазеппи»), ознайомлення з творами яких – знак культури; про відхід літературних генерацій, а разом і про самотність як тему творчості розмірковує у вірші «Ще темний ліс...»: «Нема про це в Петронія і Плавта. / В Софокла є. / І в Евріпіда є» [1:502]; споглядаючи море, згадує про Овідія: «кляв твій норів цезарський Овідій, / але й він твоїм розсолом плакав» [1:405].

Перетікання екзистенційного в естетикологічне – тенденція і для неокласиків, і для символістів доби високого модернізму. Як і екзистенційний, естетикологічний комплекс змінний та водночас похідний і від базового космологічного, і екзистенційного комплексів, позаяк, починаючи з ХХ ст., для митця все, що пов'язане з творчістю, перетворилося на єдино прийнятну форму буття в сучасному світі. Окрім введення традиційних міфем (муза, ліра, і особливо Орфей), у поезії В. Базилевського спостерігаємо, по-перше, їх націоналізацію («Ще постачає село поетів, / ще українська селянка-муза / склика до гурту анахоретів / і для тріумфу, і для конфузу» [1:328]; по-друге, перетворення власної назви в узагальнено-символічну («Полиняли домашні пророки, / жebraкують голодні орфеї ...» [1:392]); по-третє, осучаснення («Співа пеан ошукана юрба / А елліни непевної епохи / пересварившись, давлється плачем. / І згадують поета Архілоха – / ото був муж! / Він володів мечем...» [1:497], «гасне, блідий, ніби смертник Орфей, / флейту благально здіймаючи вгору» [1:518], «Ліру розбив Орфей: / він цей, мов злбний гицель, / Знов зі щитом плебей / Знов на щиті патрицій [1:460]); по-четверте, перехід міфологеми в парафраз: «Все ти, все ти, / зацькована, ледача, / продавсь твій Соломон, здурів Орфей. / Над попелищем днів сміється й плаче / Катулл твій широсердний – соловей» [1:530]. Можливо, у такому зверненні до Батьківщини з інтонаціями, характерними для інвектив Є. Маланюка, Орфей – П. Тичина, а Катулл – В. Сосюра чи М. Рильський. Долю сучасного поета В. Базилевський озвучує у творі «І що ж лишається?», поєднавши біблійне («Він Авель, що його вбиває час-Каїн за талант і норів») з античним («Сізіф з отих, які слова, як брили, вергають під гору» [1:536]) для підсилення сем «жертва» і «важка праця».

Молодша сучасниця В. Базилевського М. Кіяновська обирає таку ж магістральну стратегію в інтерпретації античного тексту: долі міфічних персонажів осмислюються й трактуються нею як дослідження істотних явищ у духовній еволюції людської цивілізації загалом і особистості зокрема. Переосмислюючи античні сюжети, В. Базилевський і М. Кіяновська переважно зберігають їхні формальні міфологічні характеристики, але акцент зміщують на дослідження поведінки героїв із

погляду моралі своєї епохи або ж змінюють просторово-часові рамки. Така рецепція є одним зі шляхів пізнання людини взагалі та пошуком людського ідеалу. У цьому сенсі погоджуємось із М. Ігнатенком, що найбільшою сучасністю завжди є створювана відповідною епохою концепція людини – «те, як епоха через свою людину дивиться на саму себе і всю іншу дійсність. Тобто кожна епоха має свій міф-концепцію про саму себе в образі своєї конкретно-історичної людини. У своєму “міфі” про дійсність, про власну сучасність, людина “одійснюється”, “осучаснюється”, а в своєму “міфі” про людину дійсність “олюднюється”. Який “міф” про дійсність, така і людина; яка людина, такий і “міф” про дійсність» [4:17].

Хоча основу художнього світу М. Кіяновської складає християнська образність, елементи авторської трансформації античності також формують поетику її текстів. Збірку «Міфотворення» (2000) вважаємо прикладом послідовного опрацювання поетесою космологічного мотивного комплексу, античний інтертекст якої репрезентують топоси Медеї, Андромахи, Цезаря, Нерона, Рима, мотив лабіринту, Фатуму поряд із широким біблійним контекстом. Стихії, які творять космос М. Кіяновської – це вода, вогонь (світло), повітря, земля (пісок), доповнені п'ятим елементом, кохання, – перебувають у вирі нескінченних метаморфоз. У цьому, вважаємо, особливість усієї творчості поетеси, тема кохання якої органічно входить і до космологічного, і до екзистенційного простору лірики та розкривається в орфічних координатах – як жагуча пристрасть, що може і зруйнувати, і пересотворити світ. Кохання – це рай і пекло, Елізіум і Тартар водночас. Таким чином, орфічна традиція, що розроблялась поетами-символістами, відлунує в М. Кіяновської і в символістському «прочитанні» античності. Водночас любовна проблематика є і частиною екзистенційної лірики поетеси. Наприклад, через античний номінатив Медея («О жінка підступна, о хижоволоса Медее...») і образ-символ повнити буття (амфора) висловлюється думка про те, що «той, хто втратив кохання – втратив себе»: «Як амфора мертва, коханням твоїм розбита» [6].

Економне вкраплення античних топосів характерне і для збірки М. Кіяновської «373» (2014), художній простір якої щільно заповнений біблійними образами та мотивами (на експліцитному рівні – це концепти Бог, Голуб-Дух, Адам і Єва, Страшний Суд, Апокаліпсис, Вавилон, ангели, райський сад, сад Гетсиманський, пророк, чаша Грааля, Мойсей, пророк Єремія, неопалима купина, наріжний камінь та ін., на імпліцитному – мотиви збирання каміння, спокути, чудес Христових, виходу євреїв, пустелі, солі землі, стилізація молитви, сакральний потенціал чисел три, сім, сорок тощо. Античні та біблійні образи зазвичай співіснують в межах одного тексту

(наприклад, «Бо ангелам не вільно залишати / Своїх слідів» з алюзією мотиву Сізіфа – «Планету-крихту вергає мурашка» [7:42] в «Жалобній пісні ангелів»), частіше – це підпорядковуючий зв'язок античного біблійному, насамперед у філософській ліриці (як у вірші «Бог питає про мить...»).

У своїй художній філософії часу М. Кіяновська поєднує дві різноспрямовані концепції – лінійну, як у християнській міфології, і циклічну, як в античній, тож поряд з укоріненими в біблійний інтертекст мотивами «останнього світу» («Довкола останнього світу йдучи по дорозі» [7:13] («Я знаю, що знати не можна»)), втраченого раю («Того раю було на ковток» [7:22] («Не відпущено, ні»)), Апокаліпсису та Страшного Суду («А в Суд Страшний відкриються гроби» [7:50] («Є – храм, і є – вівтар»)) потужними є мотиви повернення і постійних метаморфоз. Власне, на цьому побудоване відчуття плинності часу всієї збірки «373», починаючи від символіки назви (373 як особливе число, і температура за Кельвіном, при якій вода перетворюється на пару, тобто змінює свою форму), пафосу незнищенності кохання і подолання смерті та численних варіацій мотиву метаморфоз («Світ щоразу не те, що здається цієї миті» [7:24] («Світ щоразу не те, що здається цієї миті»)), «Фіксована втома – ми з нею ще жити не звикли – немовби в собі перетворень повторені цикли» [7:27] («В гулку промінні останнього золота грудня»). Перетворення для ліричної героїні – це і один із законів буття, і найбільш оптимальний спосіб власного існування, з якого виростає таке необхідне відчуття свободи: «Я вільна тільки в час метаморфози» [7:89] («Я вільна тільки в час метаморфози»). У вірші «Я вистраждав Ікарове крило» мотив найвищої плати за здобуту свободу, увиразнений образом міфічного Ікара. Метаморфози трактуються і як невід'ємна умова людського буття: «Наше вміння мінятися – більше, ніж здатність рости» [7:234] («Наша мова – трава»), «Смерть метафор – майже повсякденна. / Достеменність – в нас – метаморфоз» [7:200] («Думаю про тебе»). Цікаво, що в ліриці М. Кіяновської ніби на двох полюсах – Гераклітова формула, за якою «не можна двічі увійти в одну й ту ж річку» («У пам'ять, як в ріку, не вступив вдруге» [7:97] («Тарасові Чубасєві»), «А в мене не можна вступити. / Як в ріку Геракліта, удруге. / Бо я назавжди» [7:155] («Чаювання нічне»)) і водночас парадоксальна можливість такого повтору: «Вступила в тишу лісу, як в ріку – / У самосокровенне Геракліта...» [7:96] («Вступила в тишу лісу, як в ріку»). Прискіпливою увагою до постаті Геракліта поетеса створює перегук із аналогічними мотивами поезії В. Базилевського. При цьому для ліричної героїні плин життя – не лише річка, а і вогненний шал. У діапазоні цих антиномій зі спільною семою «рух» вона відчує повноту життя: «крила вогненні / Підтримують мене...» [7:216]. Авторське міфоторення виявляє себе, коли на основі відомого вислову «In vino

veritas» М. Кіяновська виформовує своє – «Істина в вогні» («Зникаю, знаю: істина в вогні. / У миті переродження тривання» [7:233]).

Тема подолання смерті в М. Кіяновській часом теж має античний антураж: «Стало тілом і ввійшло в число / Кратностей Сократового мозку. / Дякувати Богу, смерть – не зло, / Тільки світло, виліплене з воску» [7:155]. При цьому згадка про Сократа, який прийняв вирок про смерть як спосіб довести власні переконання, надає мотиву смерті «вітаїстичної» інтонації.

Античною атрибутикою позначена розробка типової для екзистенційної проблематики теми вибору. Так, у міркування про життєвий успіх «вмонтовується» відомий античний афоризм «Зі щитом чи на щиті»: «Ким я буду в житті – переможцем / чи тим, що програє: / Наче мічений щит, ходить сонце за мною багряне. / Зі щитом, на щиті чи на крилах мене понесуть?» [7:206]. А трагічний чи навіть фатальний вибір – мотив поезії «Дочасно сиві коси матерів...» з виразним синтезом біблійного та античного, де пафос спокути гріхів, укорінений у християнське уявлення про відплату, оприявнився в образах персонажів троянського і фіванського героїчних епосів – грека Ахілла й дружини вбитого ним троянського царевича Андромахи, неназваних діти царя Едіпа, алюзивно означених через топоси міста (Фіви) та попелу, що символізує похоронний обряд, здійснений Антігоною цінною власного життя і праху – синоніму смерті (Полінік, що пішов проти рідного міста): «Дочасно сиві коси матерів / Спокутують Ахілла й Андромаху. / Під білу тріумфальну арку Фів / Підсипано і попелу, і праху» [7:51].

Така домінанта усієї творчості М. Кіяновської, як постулювання характерної для символізму ідеї Вічної Жіночності, зумовлює і особливе поєднання проблематики інтимної лірики з екзистенційним і естетикологічним мотивними комплексами, вираженим через античні топоси. Так, в алюзії античного міфу про народження Афродіти осмислення ліричною героїнею себе як Людини – творіння Господа – доповнюється осмисленням себе як Жінки: «тих, що майже народжені з піни. / Узбережжя було – уві сні – золоте-золоте» [7:14]. Через образи античної міфології чуттєва сфера оприявлюється в саморепрезентації ліричної героїні то як жриці в храмі кохання («Ти мій, як покличеш, – і шати до ніг / Примарі зеленого пана і фавна / Солодка як мед жриця мудра і вправна» [7:148]), то як творіння мужчини-Пігмаліона з дивовижною здатністю до перевтілень, серед яких і міфічна призвідниця до Троянської війни – символ спокуси і пристрасті («Галатея, не Галатея – За цілунку тобі вздам / Я навчилася у Протея / Існувати і тут, і там. / Там – у путах шовків Єлена, / Ніби чаша з вином без дна» [7:151]). Натомість любовна колізія міфічних Медеї та Ясона розглядається в іншому аспекті – самотність як кара жінці за відмову від спільного, хай навіть і драматичного, минулого:

«Медес мідна, що тобі Ясон, / Невже тобі за втраченим не шкода?» [7:215].

Буття ліричної героїні М. Кіяновської неможливе без Слова, що є сакральним за своєю суттю і призначенням створити окремий усесвіт, тож тема митця і поезії корелює з особистісною і філософською проблематикою. Важливо, що антична топіка особливо виразна в поезіях-присвятах, наприклад, «Скибі-Уліссу» («Опріч Одиссея, у душу впустивши Феба» [7:72]), «Тарасові Чубасві» («У пам'ять, як в ріку, не вступиш вдруге» [7:97]), «Шоті Іаташвілі» («Твердне піг і насіння – як сіль неживе, непроросле, / У прокрустовім ложі, в якому любили були» [7:101]), «Юркові Бедрику» («Ти Овідій, в якого усе навпаки...»). Зокрема, в останньому через заперечні порівняння реконструюються знакові факти знаки Овідія Назона: життя в столиці, вигнання («опала», «Томи»), назва твору і тема творчості («Наука кохання»), риси поетики («вірші... філігранні і сталі» [7:73]). Припускаємо, що естетикологічна проблематика в ліриці М. Кіяновської «інтимізується» і навпаки – інтимна зазнає естетизації, що властиво позиції неокласиків. Так, у вірші «Скибі-Уліссу» лаконізм і змістовність характеристики поета і мандрівника уможливають міфема Феб і Одиссей. А в присвяті «Олені Галеті», де антична символіка (а це образи «диких бджіл», що відсилають до парафраза поезії в давньогрецькій ліриці – «мед аттицьких бджіл», і «крилатих коней» – алюзія Пегаса) в поєднанні з християнською (виноградні грона, що, за Біблійною енциклопедією, є уособленням гріха [2:121], Афон), вказують на конфлікт між служінням Богу і служінням мистецтву: «Тож на Афоні диких бджіл – / Хоч лиш крилаті на Афоні коні» [7:53]. Пафос конфлікту посилює не лише співіснування мотивів різних міфосистем, а навіть їхня кількість: свого часу В. Иванов зауважував щодо співвідношення кількості основних мотивів або ліричних тем з аполлонівським чи діонісійським елементами. На думку вченого, у ліричних творах із трьома темами переважає елемент аполлонівський. І навпаки: «твори, які поєднують лише дві теми <...>, прагнуть відобразити переживання діади, – розколу, протиріччя і розриву, – і збудивши в душі читача тривожний або бунтівний рух, надають йому самому можливість знайти в останньому лад... Такі вірші тяжіють <...> до діонісійського полюсу лірики» [5:307–308].

І ще одне спостереження: на відміну від лірики В. Базилевського, що більше тяжіє до неокласичної

моделі інтерпретації античного тексту, у М. Кіяновської практично немає віршів «просвітницького» типу репрезентації античності, де в центрі твору – персоналія античної історії чи культури, події або літературні сюжети. Поезія («з альтанки – пейзаж» – це радше виняток, де картинка за вікном («колонади, маслини і море») народжує у свідомості ліричної героїні низку асоціативних образів – «мов гекзаметром, лавром увінчані...», «Гесіод... постарів», алюзія «Теогонії» – «Родоводи богів – як малюнок верхів'їв ріки» та поеми «Роботи і дні» («Ці “Роботи і дні” – в руслі дому, солодкого дому»), підсилених експериментом у царині гекзаметру і спрямованих на акцентуацію такої, за висловом авторки, «всеохопної історії світу», як історія жінки, що чекає чоловіка з війни, що, своєю чергою, є ремінісценцією на Гомерову «Одіссею»: «Сокровенна провина – і жінка, залишена дома / На початку війни, хоч давно закінчилась війна» [7:74].

Таким чином, як і в символістській традиції, античний інтертекст у ліриці М. Кіяновської – чинник орфічного культивування духовного як частини космічного (божественного), вираження інтересу до теорії метемпсихозу і до художнього осмислення діалектичних мотивів так званої «генетичної моделі», за якою, завдяки кохання, відбувається первинна єдність, поділ і возз'єднання поділеного, тобто хаос пересотворюється в частину гармонійного космосу. Твори В. Базилевського і М. Кіяновської з античною інтертекстуальністю ілюструють тенденцію сучасного етапу української античності – перетворення власних творів на тексти, позначені широким спектром імпліцитних і експліцитних міжтекстових зв'язків, прокреслених інтертекстуальними знаками, які правлять за ключ прочитання творів як об'єктів розкодування. Античність стає своєрідною формою інакомовлення в текстах актуальної тематики (наприклад, викриття тоталітаризму як однієї з домінантних тем лірики В. Базилевського) і водночас завдяки архетипній природі – авторською варіацією тем, що поза часом. У поєднанні античного з (переважно) біблійним у творчості обох митців утворилась складна система художнього сприйняття світу як кризового. Його подолання – у Слові, а в М. Кіяновської ще і в Коханні та випробуваннях Душі.

## Література

1. Базилевський В. Вертеп : вибрані твори / В. Базилевський. – К. : Криниця, 2004. – 608 с.
2. Библиейская энциклопедия. – Репринтное издание. – М. : ТЕРРА, 1990. – 902 с.
3. Гальчук О. «Не минає міт!..» : античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років / Оксана Гальчук. – Чернівці : Книга-XXI, 2013. – 551 с.
4. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення / М. А. Ігнатенко. – К. : Наук. думка, 1986. – 286 с.
5. Иванов В. Дионис и прадионисийство / В. В. Иванов. – СПб. : Алетейя, 2000. – 343 с.
6. Кіяновська М. Міфотворення [Електронний ресурс] / Маріанна Кіяновська. – Режим доступу: :

poetry.uazone.net/kijanovska/

7. Кіянівська М. 373 / Маріанна Кіянівська. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. – 262 с.
8. Клименко О. Стоїчний опір часу та матерії / О. Клименко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litgazeta.com.ua/articles/stoyichnyj-opir-chasovi-ta-materiyi/>
9. Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф / Элиот Т. С. // Иностранная литература. – 1988. – №12.

УДК 821.161.1

**Л. В. Гармаш**

*Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды*

### **«Античный код» в симфониях Андрея Белого**

**Гармаш Л. В. «Античный код» у симфониях Андрея Белого.** Стаття присвячена проблемі рецепції античної міфології. Антимонія аполлонічного і діонісійського філософських концептів визначена в якості організуючого принципу неоміфологічної системи ранньої прози Андрея Белого. На початку ХХ століття у творчості Белого провідним був діонісійський концепт, що було обумовлено романтичним пафосом руйнування, який в цілому був притаманний «епосі двох воєн і трьох революцій». Автор прийшов до висновку, що в творчості Андрея Белого античний міф підпорядкований євангельській міфології і включений у більш широку парадигму міфопоетичних уявлень письменника про боротьбу космосу і хаосу за Душу світу.

**Ключові слова:** неоміфологічний, аполлонічний, діонісійський, античний міф.

**Гармаш Л. В. «Античный код» в симфониях Андрея Белого.** Статья посвящена проблеме рецепции античной мифологии. Антимония аполлонического и донисийского философских концептов определена в качестве организующего принципа неомифологической системы ранней прозы Андрея Белого. В начале ХХ века в творчестве Белого ведущим являлось донисийское начало, что было обусловлено романтическим пафосом разрушения, который в целом был присущ «эпохе двух войн и трех революций». Автор пришел к выводу, что в творчестве Андрея Белого античный миф подчинен евангельской мифологии и включен в более широкую парадигму мифопоэтических представлений писателя о борьбе космоса и хаоса за Душу мира.

**Ключевые слова:** неомифологический, аполлонический, донисийский, античный миф.

**Garmash L. V. "Antique code" in Andrei Bely's symphonies.** The article deals with the reception of ancient mythology. The principle of antimony the Apollonian and Dionysian philosophical concepts identified as the organizing base of neo-mythological system of Andrei Bely's early prose. The Dionysian concept was leading in Bely's works in the early XX century, which was due to the romantic pathos of destruction generally associated with the "era of two wars and three revolutions". The author came to the conclusion that the ancient myth is subordinate to Evangelical mythology and included in the wider paradigm of mythopoetic views of the writer: the struggle of cosmos and chaos for the World Soul.

**Keywords:** neomifological, Apollonian, Dionysian, ancient myth.

«Неомифологізм» символістів – незвичайно цікаве і плідне явище в російській літературі Срібного віка. Будучи переконаними в здатності мистецтва перетворити космічну дійсність в «сладку легенду» (Ф.Сологуб), представники символізму розглядали своє творчість як найбільш ефективний спосіб отримання «ключей тайн», т.е. пізнання істинної сутності світобудови. В свою чергу міф, являючись середочком первісних, дологічних представлень людини про світ і людину, «спосіб концептуалізації світу» [11:24], отримує у символістів особливий статус «як найбільш глибокий спосіб світопізнання і перетворення життя» [13].

К розгляду проблеми рецепції символістами образів і сюжетів античної, скандинавської, буддистської, біблійської міфології зверталися багато дослідників – А. В. Лавров, Е. М. Мелетинський, З. Г. Минц, Н. В. Пискунов, Г. Пустыгина, Т. Хмельницька і др. Ученими було встановлено, що в

виробленні Андрея Белого здійснено творчий синтез різних, на перший погляд конкуруючих взаємовиключаючих, міфопоетичних систем, свідуючий про полігенетичні осередки міфологізму письменника. Включені в неоміфологічну парадигму ранньої прози Белого, образи античної міфології інтегровані в «умовно-фантастичний, казковий світ, проєциований в цілому на західноєвропейське «готичське» середньовіччя» [8:18–19].

Уже в «Северній симфонії (1-й, героїчній)» чітко проступають риси античної пасторалі. Діяння розгортається на фоні природи, в лісі, де «кволоподібний пастух, Павлуша, сторожив лісний стадо» [3:56]. Во вступленні описується зустріч розповідача з веліканом, підпороючим, подібно Атланту, плечима небо. Велікан вступає в боротьбу з грозовими тучами і під їх тягаром гине. Його образ пов'язаний з «музичною» темою «туманного безвременья» і мотивом сновидінь, які стосуються, по думці Ніцше, з аполлоністичним початком в культурі. Символом протилежного початку в симфонії виступає безумний кентавр Буцентавр. Використане по

отношению к данному персонажу определение «безумный» указывает на то, что он принадлежит к свите Диониса – бога опьянения, иступления и экстаза. Образ кентавра связан в симфонии с ведущей в творчестве Белого начала XX века темой зари: «Глубоким лирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел розовое небо... 47. ...Что оттуда виден рассвет...» [3:36]. Таким образом, во вступлении обозначен основной конфликт произведения: борьба хаоса и космоса или старого, отжившего, «туманного безвременья» и новой, созданной посредством теургического искусства (т.е. искусства, творящего, как писал в 1916 году Н. А. Бердяев, «иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» [4]), гармонизированной вселенной, воплощенной в образе зари. В 1928 году, через четверть столетия после написания симфоний, Белый в статье «Почему я стал символистом...» объяснял: «понятно, почему я вперен в анализ антиномий ("Я" и "мы", наука и религия, Ницше и Соловьев, богоборчество и "Апокалипсис", гибель культуры, преображение жизни, представление и воля, **Аполлон и Дионис** (выделено нами. – Л. Г.), пространство и время, зодчество и музыка, сознательное и бессознательное, витализм и механицизм, Декарт и Ньютон, теория эфира и теория тяготения и т. д.); в поисках пересечения я старательно, так сказать, сплетаю из противоречий венки; <...>; выход <...> – в гармонизации; <...>; синтез не в этом соположении, а в конкретном пересечении, не в "сюнтитэми" (сополагаю), в "сьюмбалло" (соединяю)» [2:432].

Основным организующим принципом не только собственно мифопоэтического «слоя» симфоний, но также их образной системы, композиции сюжета и хронотопа является антиномия аполлонического и дионисийского начал, почерпнутая Белым из знаменитого трактата Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Размышляя об истории возникновения древнегреческой трагедии как наиболее совершенной формы искусства, немецкий философ приходит к выводу о лежащей в ее основе дихотомии двух противоборствующих сил, для обозначения которых он использует имена двух античных богов – Аполлона и Диониса. Несмотря на все теоретические декларации символистов, в первую очередь Белого, об их стремлении к синтезу, в начале XX века, в период двух войн и трех революций, ими владел, в большей или меньшей степени, пафос романтического разрушения ясных, определенных, соразмерных, застывших в своей спокойной уравновешенности и неподвижности форм аполлинизма. Не в последнюю очередь это объясняется тем обстоятельством, что на тот период времени их апокалипсические и эсхатологические переживания подкреплялись ощущением того, что, говоря словами Ницше, «при всей жизненности этой

действительности снов у нас всё же остаётся ещё мерцающее ощущение её *иллюзорности*» [14:60].

Менее всего символисты могли смириться с тем, что сновидения Аполлона скрывают от познающего сознания истинную сущность мира. Указывая на иллюзорность реальности, дионисизм дает человеку возможность преодоления аполлонического «принципа индивидуации», дарит ему чувство воссоединения с природой и другими людьми, как сказал Ницше, «в пении и пляске являет себя человек сочленом высокой общины» [14:62].

Однако населяющие художественный мир первой симфонии кентавры и фавны, «волковые», «свиноподобные», «овцеобразные» люди – это пример механического соединения («сюнтитэми») природного (т.е. животного, в данном случае, лошади, козла и т.п.) и человеческого начала в одном существе. Сквозь дионисическую маску в них проступают демонические черты: козлоногие фавны – свита Диониса – в третьей части оказываются служителями сатаны, собирающимися под покровом ночи в лесу на шабаш и пляшущими танец «козловак» во время «гнусной мессы над козлиною кровью» [3:67]. Таким образом, уже в «Северной симфонии» намечается тенденция к ироническому переосмыслению символистских идей, сочетанию «патетического с гротескным, приподнятого с великолепными нелепостями, с образами угловато-преувеличенными и чуть карикатурными» [15:111], в полной мере реализованная в «Симфонии (2-й, драматической)». Её главная героиня «была жена доброго морского кентавра, получившего права гражданства со времен Бёклина. 6. Прежде он фыркал и нырял среди волн, но затем вознамерился обменять морской образ жизни на сухопутный. 7. Четыре копыта на две ноги; потом он облекся во фрак и стал человеком», а сама она в восприятии главного героя превращается в «сказку и морскую нимфу» [3:98–99].

В третьей симфонии «Возврат» кентавры, отличающиеся, согласно сложившимся в античной мифологии представлениям, буйством и неукротимым нравом, превращаются в заурядных профессоров, описание которых насыщено тропами с семантикой увядания, распада и смерти: «Темные университетские коридоры походили на подземные ходы. Тут столкнулись два седых профессора, маститых до последних пределов.

Они походили на старинных кентавров, и оба держали по увесистому кирпичу.

Поздоровались профессора. Обменялись кирпичами. Пожелали друг другу всяких благ. И расстались.

На одном кирпиче, красном, озаглавленном «Мухоморы», рукой автора была сделана надпись: «Глубокоуважаемому Николаю Саввичу Грибоедову от автора».

На другом, цвета засохших листьев, озаглавленном «Гражданственность всех веков и народов», кто-то, старый, нацарапал: «Праху Петровичу Трупову в знак приязни».

Уже извозчики везли маститых ученых – одного в Охотный ряд, а другого к Успенью на Могильцах» [3:229].

Ироническому снижению подвергается во второй симфонии и сам автор «Рождения трагедии...»: «На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. 4. Это был как бы второй Ницше» [3:92]. Как видим, немецкий философ превращается в кучера, а козлоногие фавны античного мифа – в козлы. На анаграмматическое сходство фамилии героя "Возврата" и имени философа (Хандриков – Фридрих) указал А.В.Лавров [8:91]. Заметим также, что безумие героя имеет реальную подоплеку. Доктор Орлов ставит Хандрикову такой же диагноз, какой был поставлен Ницше – *paralysus progressiva* (прогрессивный паралич).

Ряд полулюдей-полуживотных продолжает также Минотавр, упоминаемый в четвертой симфонии «Кубок метелей»: «Улицы сплетались в один таинственный лабиринт, и протяжные вопли далеких фабрик (глухое стенанье Минотавра) смущали сердце вещим предчувствием» [3:263]. В представлении Белого современный город и есть такое чудовище, разросшееся до грандиозных масштабов и требующее все больше и больше человеческих жертв. В контексте античного мифа главные герои симфонии Светлова и Адам Петрович ассоциируются с Ариадной и Тесеем, которые представляются блуждающими по городу-лабиринту в поисках выхода из него. Функции Минотавра в симфонии выполняет также один из персонажей – полковник Светозаров. В последней части «Кубка метелей» главным героям предстоит смертельная встреча с Минотавром-полковником, в которой они, по аналогии с древнегреческим мифом, одерживают победу над чудовищем.

Отношения между Светловой и Адамом Петровичем, сначала напоминающие античную идиллию, пробуждают в героях бурные дионисийские восторги, соединенные с жестокими страданиями. Так, во время свидания Светлова внезапно из «белой игуменьи» превращается в сладострастную вакханку, а затем в обезумевшую фурию, а любовная сцена завершается яростным сопротивлением героини притязаниям Адама Петровича: «Когда он стал пьяным и подходил тихо к постели, она закрылась малиновым одеялом, испуганно следила за движениями его пытливо, жестоко.

Когда он сорвал с нее одеяло, она вскочила на постели, поднимая к груди колени свои, но он опрокинул ее, повалил в подушки, и она закрыла лицо руками».

Когда лег рядом с ней, обхватив, она вырвалась, царапала его, отвернулась со злобой, оттолкнула ногой, а другую ногу спустила на пол и

стояла, нагая, с закинутой головой, закрывая лицо руками, плача и не желая испытать любви» [3:369].

Наиболее последовательно дионисийские мотивы выражены в центральном образе четвертой симфонии – теме метелей, в метафизическом смысле символизирующей первозданный хаос, созидательную и одновременно разрушительную силу, символ смерти и возрождения. Так, в предпоследней главке «Только снег, только ветер!» о главных героях сообщается, что они «вознеслись пургой» [3:416]. Подобным же образом Белый поступает в романе «Петербург», где он с целью воплощения категорий хаоса – космоса использует, по мнению Е. М. Мелетинского, античные мифологические ассоциации [12:119].

В третьей симфонии «Возврат» упоминаются мифический герой Геркулес и титан Сатурн. Один из персонажей симфонии, Старик из Эдема, в образе которого легко прочитываются намеки на творящего космические миры Бога-Отца, отдает приказания вселенной: «Созвездие Геркулеса обрекаю на пожар, а Сатурн замораживаю...» [3:200]. Пожар связывает Геркулеса с солнечным богом Аполлоном, а образ героя древнегреческих мифов – одного из участников похода аргонавтов – становится одним из способов включения симфонии в корпус текстов, в которых разворачивается один из наиболее значимых неомифологических сюжетов Белого – миф об аргонавтах. (Этой теме посвящена статья А. В. Лаврова ««Мифотворчество» аргонавтов» [9]).

Сатурн – хтоническое божество, которому в греческой мифологии соответствует Кронос. Пытаясь предотвратить предсказание, согласно которому бога должен был свергнуть один из его детей, Кронос проглатывал их всех сразу после рождения. В первой симфонии с образом античного титана соотносится главный герой произведения, в душе которого борются силы хаоса и космоса: «Оцепеневший рыцарь с восторгом внимал этой песне, песне сверкающих созвездий и огнистого Сатурнова кольца» [3:55]. Лейтмотив (повторяющийся мотив) кольца Сатурна репрезентует в симфонии музыкальную тему «вечного возвращения» – один из ключевых ницшевских концептов, художественному воплощению которого целиком будет посвящена третья симфония Белого «Возврат». В дальнейшем в романе «Петербург» писатель снова обращается «к мифу о Кроне и Зевсе (Крониде)», актуализируя еще один семантический слой древнего мифа – смертельное противостояние отца и сына Аблеуховых [7:575]. В мифопоэтической системе романа Сатурном – древнеримским божеством, символизирующим время, разум и рациональное начало в человеке – соотносится образ Аполлона Аполлоновича, вобравший в себя характерные черты ницшевского аполлинизма, которому всегда присуще «чувство меры, соразмерности, упорядоченности, мудрого самоограничения» [10].

В одном из ключевых эпизодов романа – сне ужасного содержания» с уже запущенным часовым механизмом – Кронос-Сатурн отождествляется с восточной угрозой, исходящей из Турана (это географическое название использовалось для обозначения места проживания тюркских народов). Николай Аполлонович – потомок монгольского рода Аб-Лая, «старая туранская бомба», взрыв которой должен остановить «быстротекущее время» [1:293]. Связь между Сатурном и туранцем-Аблеуховым писатель подчеркивает с помощью игры слов и созвучий: Сатурн – на французском «*Sa tougne*» (это вертится) – туранец. Покушаясь на жизнь отца, Николай Аполлонович ощущает себя взорвавшейся бомбой и во сне переживает взрыв: «с того места, где только что возникало из кресла подобие Николая Аполлоновича и где теперь виделась какая-то дрянная разбитая скорлупа (в роде яичной), бросился молниеносный зигзаг, ниспадая в черные, эонные волны...» [1:294].

Рассмотрев античный слой мифопоэтической системы симфоний в этой и предыдущих работах [5; 6], мы пришли к выводу о его подчиненной функции по отношению к евангельскому тексту, прежде всего, по отношению к Откровению Иоанна Богослова. Непосредственно из наших наблюдений,

Николая Аполлоновича над «сардинницей» изложенных в данной работе, следует, что образы симфоний тяготеют к двум полюсам – аполлоническому и дионисийскому, но четкую границу между ними зачастую провести невозможно. Лучше всего этот творческий принцип выразил сам Андрей Белый в статье «Эмблематика смысла», раскрывая символическое содержание своих произведений следующим образом: «религиозный Символ Сына отображается в эстетическом творчестве в образе то Аполлона (форма образа), то Диониса (содержание образа); образ же Софии-Премудрости отражается в виде Музы; отношение Музы к Аполлону в эстетике есть отношение женственной стихии теургического творчества (Софии) к мужскому (Лику Логоса)» [2:65–66]. Мысль о противоборстве двух начал как в виде обособленных образов, так и внутри одного и того же образа (персонажа), дает нам основания предположить, что конфликт аполлинизма и дионисизма – это одно из проявлений борьбы противоположностей, результатом которой должен стать их синтез – Царство Третьего Завета, по Д. С. Мережковскому, или, говоря словами самого Белого, «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена» [3:133].

#### Литература

1. Белый А. Петербург : Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / Андрей Белый ; [отв. ред. Д. Лихачев ; сост., стат., примеч., Л. К. Долгополова ; примеч. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова]. – СПб. : Наука, 2004. – 599 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
3. Белый А. Симфонии / Андрей Белый ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова]. – Л. : Худож. лит., 1991. – 526 с.
4. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев // Режим доступа : [http://krotov.info/library/02\\_b/berdyayev/1914\\_sense.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1914_sense.html).
5. Гармаш Л. В. Образ Софии в ранней прозе Андрея Белого / Л. В. Гармаш // Русская филология. Укр. вестник. – Харьков, 2002. – № 1–2(21). – С. 29–31.
6. Гармаш Л. В. Образ Христа в симфониях А. Белого / Л. В. Гармаш // Русская филология. Укр. вестник. – Харьков, 2001. – №4 (20). – С. 87–91.
7. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман “Петербург” / Л. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.
8. Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») / А. В. Лавров // Белый А. Симфонии. – Л. : Худож. лит., 1991. – 526 с. Режим доступа : [http://rvb.ru/belyi/symph\\_intro.htm](http://rvb.ru/belyi/symph_intro.htm).
9. Лавров А. В. Мифотворчество аргонатов / А. В. Лавров // Миф – Фольклор – Литература. – Л. : Наука, 1978. – С. 137–170.
10. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 959 с. Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt003.htm#8>
11. Мелетинский Е. М. Мифологическое мышление. Категории мифов / Е. М. Мелетинский // Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. – М. : РГГУ, 2000. – С. 24–31.
12. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с.
13. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Минц З. Г. Блок и русский символизм : Избранные труды : в 3 кн. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – Кн. 3 : Поэтика русского символизма. – С. 59–96. Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>
14. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше ; [сост., ред., вступ. стат. и прим. К. А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1996. – Т. 1. – 829 с.
15. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 103–130.



УДК 821.133.1-1

**Т. Н. Жужгіна - Аллахвердян**

*ГВНЗ «Національний гірничий університет»*

**Ангелизация и демонизация жертвы и героя в западной литературе XIX века:  
от Джона Мильтона до Артюра Рембо**

**Жужгіна-Аллахвердян Т. М.** Ангелізація і демонізація жертви та героя в західній літературі XIX століття: від Джона Мілтона до Артюра Рембо. У статті досліджується міфопоетичні зв'язки та біблійні архетипи в поемах Мілтона, Метьюріна, Байрона, Вінї, Бодлера, А. Рембо. В аналітичній традиції розглянуті окремі символічні, морально-етичні та психологічні аспекти та мотиви ангелізації і демонізації жертви та героя, проблеми трансформації і модифікації старозавітних ідей і сюжетів, особливості актуалізації у романтичних символах людських почуттів і протиріч земного існування.

**Ключові слова:** романтизм, міфопоетика, архетип, поема, ангелізація і демонізація, жертва, герой, Мілтон, Метьюрін, Байрон, Вінї, Бодлер, А. Рембо.

**Жужгіна-Аллахвердян Т. Н.** Ангелизация и демонизация жертвы и героя в западной литературе XIX века: от Джона Мильтона до Артюра Рембо. В статье исследуется мифопоэтические связи и архетипы в поэмах Мильтона, Метьюрина, Байрона, Виньи, Бодлера, А. Рембо, имеющих библейский источник. В аналитической традиции рассмотрены отдельные символические, морально-этические, психологические аспекты и мотивы ангелизации и демонизации жертвы и героя, проблемы трансформации и модификации ветхозаветных идей и сюжетов, особенности актуализации в романтических символах человеческих чувств и противоречий земного существования.

**Ключевые слова:** мифопоэтика, архетип, поэма, символы, романтизм, ангелизация и демонизация, жертва, герой, Милтон, Метьюрин, Байрон, Виньи, Бодлер, А. Рембо.

**Juuguina-Allahverdian T. N.** Angelization and demonization of the victim and the hero in Western literature of the nineteenth century: from John Milton to Arthur Rimbaud. The main subjects of the research are the biblical archetypes and its functioning in the poetry of Milton, Maturin, Byron, Vigny, Baudelaire, A. Rimbaud. This article provides an analysis of the mythopoetical, ethical and several psychological aspects and motives of angelization and demonization of the victim and the hero, the transformation and modification of the old Testament themes, the actualization of the biblical symbols of human feelings and contradictions of earthly existence in romanticism.

**Key words:** mythopoetics, archetype, poem, symbol, romanticism, angelization and demonization, victim, hero, Milton, Maturin, Byron, Vigny, Baudelaire, A. Rimbaud.

Мотивы ангелизации и демонизации жертвы и героя получают развитие в европейской литературе со времен Джона Мильтона, продолжившего актуальную в средневековых мифах, сказках, эпосе, рыцарском и плутовском романах тему активного противостояния героя потустороннему миру [9: 51]. Если Данте и Тассо представляли дьявола «в самом неприглядном виде», то Милтон «убрал жало, копыта и рога» и «возвратил обществу» величественного, прекрасного и грозного духа [15: 402].

В эпоху террора, жесточайших разочарований, обманутых надежд и буржуазофобии, как заметил Е. Мелетинский, были окончательно разбиты представления о «контрастной разведенности понятий добра и зла», возникли условия для признания их амбивалентности, была взломана привычная схема архетипа, «серьезного культурного героя» и его «демонически-комический негативный вариант» (Ормазд и Ахриман, Бог и дьявол) [9: 51]. Милтон сделал открытия, которые новый мир воспринял по-своему и в литературу «хлынули воды демонизма» [9: 51]. Влияние «Потерянного рая» на мировой литературный процесс, на творчество писателей последующих поколений велико и неоднозначно.

Отто Манн, исследуя проблему демонизации героя, обратил внимание на религиозную и

социально-психологическую природу противостояния добра и зла в героях байронического типа в эпоху углубления и усиления заблуждений человека, отошедшего от Бога. Отход от Бога может быть осознанным и тогда он становится бунтом, как в жизни Байрона, на который человека толкает мятежный Люцифер, и человек, как Фауст у Гете, стоящий между Богом и Мефистофелем, находится перед выбором: служить Господу или сатане. О. Манн утверждает, что европейский романтизм эстетизировал демоническое зло, которое в человеческом сознании ассоциировалось со смертью [8]. Но уже Шелли считал ошибочными подобные мнения, утверждая, что Сатана не может быть «общедоступной иллюстрацией воплощенного зла» [15: 426].

Романтики переносят всю ответственность за мировое зло на мятущегося человека. Таков байроновский Каин («Каин», 1821) – мятежный, сомневающийся, насмешливый и негодующий. У него раздраженный, критический ум. Он ищет истину, задает вопросы и недоумевает:

Что ж, змий не лгал! Дало же древо знанье,  
Другое – жизнь дало бы, Жизнь есть благо  
И знание есть благо. Как же может  
Быть злом добро? [3: 387].

«Повелитель духов», в котором Ада распознает того, кто «разъединяет сердца людей», искушает Каина, поучая и подготавливая его

к тяжкой ноше, взваливает на него вину за содеянное преступление. Трагизм в том, считает Т.Н. Потницева, что «Каин осознает справедливость слов своего нового поводыря» [11: 155]. «Добро и зло – две сущности, даятель / Не создает их» – этот посыл станет ключевым в романтических интерпретациях образа демона и истории метафизического бунта [13: 157].

В этом смысле и поэма А. де Виньи «Элоа», содержащая реминисценции из Мильтона, Томаса Мора, Байрона, не является исключением. В этой поэме светлый ангел, явившийся миру в прекрасном женском воплощении, чтобы спасти темного ангела, гибнет сам, будучи жертвой Сатаны [6; 7; 17]. Само имя ангела-девы становится своеобразным сентиментально-романтическим литературным штампом: французский романтик заимствовал имя для своей героини у немецкого сентименталиста Клопштока, которого Рене де Шатобриан цитировал в «Духе христианства». Демон у Виньи, как и байроновский Люцифер, убеждает Элоа в благости тьмы с помощью жестокой, но неопровержимой логики доводов и игры на чувствах сентиментальной девы. Так Черный Доктор, воздействуя одновременно на ум и чувства поэта, приводя доказательства бездушия власти и играя в чувствительность, будет убеждать Стелло «отделить поэзию от политики».

В сознании Элоа происходит смешение и путаница по сути взаимоисключающих, антагонистических понятий и образов. В результате она утрачивает связь с высоким духовным началом, теряет свою чистоту и совершенство, пополняя ряд inferнальных персонажей. Пушкин и Бальзак, не принявшие «слезливый» стиль Виньи, тем не менее были увлечены демонической темой, хотя воплотили ее иначе – жестко, сатирически, без болезненного надрыва.

Интертекстуальная парадигма поэмы «Элоа» не полна без Метьюрина и его Мельмота. М. П. Алексеев высказал предположение о влиянии на поэму Виньи «Мельмота-Скитальца» [2: 36], в частности на Люцифера-Сатану. «Для него, писал Метьюрин о Мельмоте, на свете не могло быть большего чуда, чем его собственная жизнь, а та легкость, с которой он переносился с одного конца земли на другой, смешиваясь с населявшими ее людьми и вместе с тем ощущая свою отделенность от них, подобно усталому и равнодушному к представлению зрителю, который бродит вдоль рядов огромного партера, где он никого не знает, исключала для него всякую возможность удивляться, даже если бы он встретил Исидору где-нибудь на вершине Анд» [10: 375]. Что же до Исидоры, «то легко можно понять, почему она оказалась столь беспечной и не проявила в этом отношении ни малейшего любопытства. Прежняя ее жизнь была настолько сказочной и фантастичной, что все невероятное сделалось для нее обычным, а необычное, напротив, вероятным. Чудеса были ее стихией» [10: 375]. Мотив

«попирания цветов» в романе Метьюрина, один из самых печальных в поэзии, использован в значении близком к демоническому: «– Прости меня, таково уж мое призвание, – проговорил Мельмот, растянувшись на смятых цветах и устремив на Исидору мрачный взгляд, в котором сквозила жестокая насмешка. – Мне поручено попираť ногами и мять все цветы...» [10: 361]. Речь идет даже не о природной склонности к соблазнению девственной красоты, а о некоей миссии и призвании к уничтожению и разрушению прекрасного, подчинению его силам зла с помощью лжи, хитрых уловок и игры в любовь.

Но Виньи, развивая мотив «попирания цветов», находит другое решение сюжета ангелизации: его Элоа с нескрываемым любопытством слушает рассказы о падшем ангеле и настойчиво ищет ответы на мучительные вопросы. Обратившись к сестрам за помощью и столкнувшись с их боязливым молчанием, она самостоятельно и отважно начинает поиск таинственного незнакомца, являвшегося ей во сне. При этом французский романтик, смешивая античную и христианскую проблематику демонизации духа, переносит ее, подобно Метьюрину, в современную плоскость. Люцифер А. де Виньи, сохраняя черты Мельмота, напоминает скучающего денди, байронического отщепенца. Автору «Элоа» важно показать, что идеал, совершенство и красота, абсолютизированные христианским Средневековьем в женщине, в ее светлом образе, в культе заступницы и охранительницы, отвергнутом просветителями, был окончательно нивелирован современниками. И у Виньи, в его концепции Светлого Духа ангелическое и демоническое поляризуются, сходятся, расходятся и, наконец, соединяются, демонстрируя несовершенство материально-телесного мира.

Романтик Виньи, отдалившись от готической эстетики, сконцентрировался на внутренних противоречиях падшего духа. Люцифер, наделенный возвышенной и одновременно мрачной красотой, величием и мощью, совмещает в себе зло и неотразимую привлекательность: он окружен таинственным ореолом и обладает подкупающим обаянием, которые дева-ангел принимает за доброту. Он страдает и искренне опечален тем, что порождает разрушения. Мотивы искушения и падения в «Элоа» переосмыслены, переакцентированы, восполнены осознанием трагической обреченности на страдание и невольной творимое зло. Отныне вина за содеянные грехи разделена между победителем и побежденным, между деятелем и жертвой, а ответственность за преступление, противоречивое поведение и неразумные поступки, приведшие к утрате душевной чистоты и девственности, перенесена на Элоа.

Шарль Бодлер героизирует Сатану и обнаруживает трагическую двойственность в «своем обнаженном сердце», утверждая, что «в

каждом человеке всечасно присутствуют сразу два устремления – одно к богу, другое к сатане» [13]. В «Цветах зла», по словам В. Брюсова, внимание поэта привлекало «не зло само по себе, но Красота зла и Бесконечность зла» [4: 3]. В «Литаниях Сатане» Бодлер называет демона борцом за обездоленное человечество, «мудрейшим, славным гением», «владыкой изгнанным, безвинно осужденным», «целителем душ больных от горести великой», мстителем и «любовником Смерти».

У Артюра Рембо демоническая тема смыкается с образами античности и хтонического мира. Возрожденный в архаических сюжетах, образ демона импрессионистически окрашен. Ясновидческий опыт обуславливает фрагментарность и обрывочность изображения, знакомые персонажи мелькают в стремительно исчезающих и вновь появляющихся картинках, едва уловимых, скользких мотивах, в разбросанных повсюду намеках, полубредовых, смутных, неясных видениях, напоминающих чувствительных персонажей А. Шенье. В цикле «Одно лето в аду» Рембо идет дальше Виньи в изображении падшести женщины, совращенной дьяволом. Исповедь «рабыни inferнального Супруга, того, кто обрекает на гибель неразумную деву», плененную таинственной демонической утонченностью и позабывшей о своем долге, содержит признание вины за свое падение и раскаяние в невольном содеянном зле [12: 162]. В «Озарениях» Рембо, живописует, визуализирует, создает ощущение присутствия таинственного миста. «Антика» – своеобразно возрожденная в особой, неповторимой форме поэтическая мистификация: «Изящный сын Пана! Твоя голова, увенчанная цветами и ягодами, вращает шарами из драгоценного камня – глазами. В бурных пятнах вина твои щеки. Сверкают клыки. Грудь похожа на цитру, и звон пробегает по рукам твоим светлым. В лоне бьется сердце твое, где спит твой девственный секс. Шевельнув тихонько бедром, вторым бедром и левой ногою, выходи по ночам на прогулку» («Антика») [12: 426]. Здесь и ирония, и гротеск, и упоение красотой несовершенного, и очевидные ассоциации, намек на Силена,

безобразного, «вечно пьяного» «сына Пана». Это воплощенное в образах впечатление от картины на античную тему, зарисовка по памяти, в которой прекрасное выступает как дисгармоничное, а безобразное возведено в высокую эстетическую категорию. Перед нами реконструированный миф, но приемы реконструкции иные, чем у романтиков, особенно эпохи Шеллинга, рубежа веков и «Системы трансцендентального идеализма» (1800), от йенских лекций по философии искусства (1802) до берлинского курса по мифологии (1841– 1842). Здесь уже неактуальна и теория контрастов в традиции Гюго, поскольку, не смотря на то, что все стихотворение еще построено на контрастах, границы их уже едва заметны, размыты и уродливое, беспрепятственно преодолевая границы прекрасного, соприкасается с ним и растворяется в нем. «Озарения» уже содержат точку зрения человека хорошо знакомого с современным научным мировоззрением, с фундаментальными исследованиями античной старины, самые значительные из которых «Опыт о погребальной символике древних» (1859) и «Материнское право» (1861) И.Я Бахофена, содержавшие не только научное знание античных текстов и иных древностей, но и «глубочайшее душевное волнение», которое побуждало исследователя «самозабвенно входить в забытый мир хтонических образов и обрядов, мир земли и ночи, колыбели и могилы, сыновнего благоговения перед традицией как повелительным голосом матери, мир «женский» в противоположность «мужескому миру» [1: 20]. Если Бодлер по-романтически абсолютизировал «демонического» героя и представил его символом вечного метафизического бунта, то Артюр Рембо заметно тяготеет к готической эстетике, высвобождавшей бессознательное через телесный и сексуальный образ [5: 55]. Явление загадочной хтонической сущности, в которой сплавлены прекрасный демон-принц и чудовище, завершает циклический процесс мистических метаморфоз и замысловатых превращений, проторив дорогу эстетству О. Уайльда.

## Литература

1. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 3–40.
2. Алексеев М. П. Ч. П. Метьюрин и его «Мельмот-Скиталец» / М. П. Алексеев // Метьюрин Ч. П. Мельмот-Скиталец. – М.: Наука, 1983. – С. 531–638.
3. Байрон Дж. Каин: Мистерия (пер. И. Бунина) / Дж. Байрон // Байрон Дж. Соч.: В 3-х т. – Т. 2. – М.: Худ. лит., 1974. – С. 412–413.
4. Бодлер Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. – М.: Водолей, 2012. – 220 с.
5. Гладков С. А. «Готическое» тело как форма постмодернистской самоидентификации: «Адские машины желаний доктора Хоффмана» А. Картер и «Бедные-несчастные» А. Грея / С. А. Гладков // Литература в диалоге культур-5. – Ростов-на-Дону: Логос, 2007. – С.55–58.
6. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. «Элоа, или Сестра ангелов» А. де Виньи и «Демон» М. Ю. Лермонтова: влияния, архетипы, интертекстуальные взаимодействия / Т. Н. Жужгина-Аллахвердян // Мировая литература на перекрестке культур. Мировая литература на перекрестке культур. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – С. 60–70.

7. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. Альфред де Виньи. Элоа, или Сестра ангелов. Мистерия. Вступит. статья и перевод / Т. Н. Жужгина-Аллахвердян // Художественный перевод и сравнительное литературоведение: сб. науч. трудов. Вып. 4 / отв. ред. Д. Н. Жаткин. – М.: Флинта, Наука, 2015. – С. 624–647.
8. Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни / О. Манн // История западного мышления / пер. Т. А. Азаркович. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 448 с.
9. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Сер.: Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 3. – М., 1994. – 136 с.
10. Метьюрин Ч. П. Мельмот-Скиталец / Ч. П. Метьюрин. – М.: Наука, 1983.
11. Потницева Т. Н. Романтический миф о Каине (Мистерия Байрона «Каин») / Т. Н. Потницева // Біблія і культура. – Вип. 1. – Черновцы: Рута, 2000. – С. 152–156.
12. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. Сер.: Литературные памятники / А. Рембо. – М.: Наука, 1982. – 496 с.
13. Щитова-Романчук Л. Метаморфозы образа сатаны / Л. Щитова-Романчук // Біблія і культура. – Вип. 1. – Черновцы: Рута, 2000. – С. 156–161.
14. Тарнас Р. Романтизм и его судьба. Две культуры / Р. Тарнас // История западного мышления / пер. Т. А. Азаркович. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 448 с.
15. Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты / П. Б. Шелли. – М.: Наука, 1972. – 534 с.
16. Tieghem Ph. van. Les influences étrangères sur la littérature française (1550–1880) / Ph. van Tieghem. – P.: Presses Universitaires de France, 1961. – P. 126–220.
17. Vigny A. de. Eloa, ou La soeur des Anges // Vigny A. de. Oeuvres complètes / A. de Vigny / préface, présentation et notes par P. Viallaneix. – P., 1964. – P. 40–48.

УДК [821.111+821.133.1+ 398] – 34.09

## В. В. Дмитрієва

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

### Специфіка аналізу фольклорної та літературної казок про «Синю Бороду»

**Дмитрієва В. В. Специфіка аналізу фольклорної та літературної казок про «Синю Бороду».** Казка Шарля Перро, є першою авторською казкою, яка засвоїла мотиви «зайвої цікавості» і «чоловіка-злодія». Тому вона тільки злегка відходить від фольклорного сюжету.

Розмежування показників фольклорної та літературної казок необхідне в тому випадку, якщо ми хочемо зрозуміти закономірності розвитку і переосмислення первинних сюжетів. Беручи той науково-обґрунтований факт, що фольклорна казка спиралася на стійкі національні міфологеми, ми тим самим висуваємо гіпотезу, що саме порівняння національних фольклорних варіантів виявить специфіку особливості розвитку сюжету про Синю Бороду у різних народів.

Аналіз же авторської, або літературної казки передбачає спілкування з індивідуальною, а не з традиційно-колективною творчістю.

Огляд наукових точок зору на проблему аналізу фольклорної та літературної казок засвідчив неоднозначність прочитання творчості Шарля Перро в контексті даної проблеми.

**Ключові слова:** фольклор, література, казка, мотив, сюжет, міф.

**Дмитрієва В. В. Специфика анализа фольклорных и литературных сказок о «Синей Бороде».**

Статья освещает исторические и этнографические предпосылки формирования сюжета сказки Шарля Перро «Синяя Борода».

Сказка Шарля Перро, является первой авторской сказкой, которая усвоила мотивы «излишнего любопытства» и «мужа-вора». Поэтому она только слегка отходит от фольклорного сюжета.

Разграничение показателей фольклорной и литературной сказок необходимо в том случае, если мы хотим понять закономерности развития и переосмысления первичных сюжетов. Принимая тот научно-обоснованный факт, что фольклорная сказка опиралась на устойчивые национальные мифологеми, мы тем самым выдвигаем гипотезу, что само сравнение национальных фольклорных вариантов обнаружит специфику особенности развития сюжета о Синей Бороде у разных народов.

Анализ же авторской, или литературной сказок предполагает общение с индивидом, а не с традиционно коллективным творчеством.

Обзор научных точек зрения на проблему анализа фольклорной и литературной сказок засвидетельствовал неоднозначность прочтения творчества Шарля Перро в контексте данной проблемы.

**Ключевые слова:** фольклор, литература, сказка, мотив, сюжет, миф.

**Dmytriieva V. Analysing folk and literary "Bluebeard" fairy-tales.** Charles Perrault's tale is the first literary fairytale, which makes use of "curiosity" and "man-killer" motives. Therefore, it can hardly be distinguished from the folk plot.

It is necessary to differentiate between folk and literary tales if we analyze the patterns of evolution and reinterpretation of the primary subjects.

Folk tale, being based on sustainable national myths, is intended as an explanation of the difference, brought about by the exclusiveness of national character.

Literary fairy-tale analysis touches upon the individual rather than the traditional collective creativity. Thus, the article distinguishes between the notions of folk and literary fairy-tale. Still, the ambiguous perception of Charles Perrault's piece of art reflects the significance of the scientific problem.

The article covers historical and ethnographic preconditions of Charles Perrault "Bluebeard" fairy-tale plot formation. An overview of scholarly perspectives on the problem of folk-tale and literary tale analysis is offered below. Thus the article distinguishes between the notions of folk and literary fairy-tale.

**Keywords:** folk literature, literature, fairy-tale, motive, plot, myth.

Твердження про те, що інтерпретація будь-якого жанру літератури можлива тільки завдяки виявленню культурних та історичних передумов її виникнення, обумовила **актуальність** нашої статті. При цьому нагадаємо, що, на думку О. М. Веселовського, одним з основних завдань літературознавства є завдання простежити, як у «новому змісті життя» залишають по собі пам'ять образи, в яких видно «попередній розвиток» [3:18].

З цього твердження випливає **мета роботи**: розмежувати специфіку літературної та фольклорної казок, виявивши передумови та джерела, що сприяли оформленню спочатку народної, а вже потім і літературної казки про Синю Бороду у варіанті казки Шарля Перро.

Щоб встановити первісні джерела образу головного героя казки французького романтика, насамперед розглянемо шлях, який пройшла літературна казка, перш ніж сформуватися як оригінальний жанр. Для цього маємо визначитися у специфічних особливостях народної та літературної казки.

За думкою В. М. Лесіна, фольклорна казка, маючи на своєму озброєнні колективність творення, анонімність, імпровізаційність і багатоваріантність, з плином часу «збагачується новими мотивами, темами, образами та жанровими ознаками» [6:237].

Звісна річ, літературна казка, відстоюючи своє право на домислювання і авторську інтерпретацію вже існуючого сюжету, була вимушена спиратися на вже оформлену модель казкової оповіді. За В. Я. Проппом, це: а) фантазійний вимисел, б) категорія чарівного, в) сталі функції дієвих осіб, як основний елемент казки [9].

Фольклорні мотиви ми знаходимо ще в міфах. Як стверджує Є. М. Мелетинський, міф несе в собі усі ті підсвідомі колективні уявлення, які потім знаходять втілення у чарівних казках, легендах, епосі та існують як в усній, так і в письмовій формах оповіді [8]. Тобто міф – первинна цеглинка загальної картини світу і всіх майбутніх художніх сюжетів [9:24].

Важливою є проблема різноспрямованого використання міфу. Дослідник П. А. Грінцер у статті «Естетизація міфу в санскритному романі» (робота опублікована у збірці «Від міфу до літератури», присвяченій пам'яті

Є. М. Мелетинського) зазначає, що міфологічна підоснова тексту завжди поєднувалася з іншого роду смисловими нашаруваннями і функціями [8:215].

Безумовно, у традиційному сюжеті про Синю Бороду є своя міфологічна складова. За твердженням деяких вчених, це є міф про Пандору. Нагадаємо загальний зміст стародавньої легенди.

Коли Прометей подарував людям вогонь і зробив їх щасливими, розгніваний Зевс звелів богам створити таку жінку, яка б мала приносити з собою нещастя. Боги це зробили, і відправили Пандору як людське випробування на землю. Перше, що зробила Пандора, – вона зачарувала своєю вродою Епіметея (брата Прометея), і він узяв її собі за дружину. У будинку Епіметея стояла велика скриня, щільно закрита кришкою. Зайве допитлива Пандора потай зняла з посудини кришку, і розлетілись по всій землі ті біди, які були колись у ній зачинені. Кришка лягла на своє місце, і тільки Надія лишилася на дні [5:94-96].

А от літературна казка, відстоюючи своє право на домислювання і авторську інтерпретацію вже існуючого сюжету, була вимушена спиратися на вже оформлену модель казкової оповіді.

Втім зауважимо, що літературна казка ХХ ст. категорично змінює функції дієвих осіб, перетворюючи сюжет казки у сюжет-перевертень. Казка ж Шарля Перро, є першою авторською казкою, яка засвоїла мотиви «зайвої цікавості» та «чоловіка-зłodія». Тому вона тільки злегка відходить від фольклорного сюжету.

Опиняючись у просторі літератури, казка існує там за правилами літературних форм. Вже тому твердження дослідниці Л. В. Овчиннікової про те, що вислів «літературна казка – нонсенс» є логічним. Казка є породженням фольклору, тому її поетика кардинально відрізняється від літературної поетики [11].

Все ж зауважимо, що визначальною рисою літературно казки є те, що ми маємо справу з індивідуальною, а не традиційно-колективною творчістю, тобто «на зміну казкарю приходять письменник» [12:245]. Якщо виходити з цього, то індивідуальність авторського прочитання вже відомого сюжету стає домінуючою рисою нового літературного твору.

Щодо «Синьої Бороди» як оповіді дуже поширеної та існуючої у багатьох національних варіантах, то вона («Синя Борода») у відтворенні Шарля Перро має свої специфічні ознаки.

Вважають, що так званий фольклорний персонаж Синя Борода сформувався під впливом розповідей про життя і вчинки реально існуючого у XV ст. полководця Жилія де Ре. Зауважимо, що серед можливих прототипів цього образу називають ще й Кономора Жахливого, але, домінуючою залишається думка, що саме життя Жилія де Ре лягло в основу народних сказань про страшного чоловіка, якого називали Синя Борода. Втім підкреслимо – жоден історичний персонаж не є точною моделлю образу казкового персонажу. Так було завжди, це відноситься і до образу Синьої Бороди. Можна вважати, що казковий вбивця є результатом колективного вимислу [17:5].

Життєпис цього васала короля Карла VII, найбільшого землевласника Бретані і пізніше маршала Франції, обговорюється досить часто. До цієї особи і до цього художнього образу звертається чимало вчених-істориків, етнографів та літературознавців. У першу чергу, під сумнівом стоять численні злочини, що приписуються Жилію де Ре, багато розмірковують і над проблемою існуючих/не існуючих зв'язків між ним і головним персонажем казки Шарля Перро.

У вересні 1440 р. Жиль де Лаваль, барон де Ре був звинувачений в чаклунстві, вбивствах малолітніх хлопчиків та у содомії. Після судового процесу під тягарем тортур Жиль де Ре зізнався у скоєному і був спалений живцем [14]. Біографія, як бачимо, жахлива, але чи дає нам викладена інформація право на ствердження: Жиль де Ре є прототипом образу Синьої Бороди? З погляду жителів Бретані так, бо абат Боссар з вуст своєї пастви неодноразово чув підтвердження цієї версії. Всі його співрозмовники наполягали на повній ідентичності реально існуючого Жилія де Ре і Синьої Бороди [16: 309-312].

У світлі проблеми історичних прототипів, як показує літературознавча практика, слід розглянути і життя короля Бретані Кономора (Комора). З його ім'ям, у першу чергу, пов'язаний мотив вбивства вагітних жінок.

За легендою, яка існувала не тільки в усному варіанті, а й була записана у двох джерелах і представлена двома різними версіями, Кономор, перебуваючи у шлюбі, вбивав своїх жінок, як тільки дізнавався, що вони вагітні. Нарешті він вирішив одружитися на св. Тріфінії. Як тільки дружина завагітніла, Кономор мечем відрубав жінці голову. І тоді батько знову звернувся до св. Гільдаса за допомогою. Він оживляє Тріфінію. Вона народжує хлопчика і йде в монастир. Пізніше Кономор був покараний [14].

Безумовно, другий варіант сюжету цікавий останньою сценою. Говоримо про той момент, коли жінка кидається на коліна і просить про пощаду, але страшна кара здається неминучою. Саме ця

сцена пізніше увійде у загальновідомий літературний сюжет «Синьої Бороди».

Узагальнюючи вищесказане, зазначимо, що якщо літературна казка Шарля Перро безумовно увібрала в себе історичні прототипи, то фольклорний її варіант спирався вже на стійкі міфологеми.

У результаті вивчення джерел, на які, як здається, науковці не звернули належної уваги, ми дійшли висновку, що допитливість і зайва жіноча цікавість у варіанті Шарля Перро могли стати додатковим сюжетним мотивом його казки. Тим мотивом, який засуджується людьми і провокує на покарання. Нагадаємо, що сприйняття жіночої цікавості в європейській культурі є бінарним і коментується за гендерним принципом. Так, аж до XX ст. вважалося, що підвищена жіноча цікавість приносить тільки нещастя, а от чоловіча допитливість такою не вважається, навпаки, вона приносить людям позитивні плоди. Підтверджується цей висновок цілою низкою прикладів, найвідомішими з яких є такі: якщо жага пізнання і суто жіноча підвищена цікавість Пандори та Єви принесли людству злидні, то чоловіча допитливість подарувала людям вогонь, відокремили людей від тварин і сприяли розвитку цивілізації [17: 3]. Отже, у сюжеті «Синьої Бороди» Шарля Перро якщо не мав, то міг відбитися ще й такий мотив. Тобто жінки цього потворного вбивці розплачувалися ще й за гріхи Пандори та Єви.

До коментування казки Шарля Перро у сучасному літературознавстві залучається декілька загальнозначущих джерел, серед яких превалюють історико-біографічні та міфологічні. Між тим нагадаємо, що казка Перро є чи не першою літературною казкою, яка обробила фольклорний сюжет. Аналізуючи фольклорні варіанти цього сюжету, ми відзначаємо в ній наявність мотиву «зайвої цікавості» та кари, яку жінка несе за неї. Але що ж трапляється з літературною казкою, в нашому випадку – казкою Шарля Перро?

Важлива особливість літературного твору, яку виділив колись І. Ген, це зв'язок автора з середовищем, що фактично є проявом національної свідомості та несвідомої логіки [4:72-94].

Середовище проживання, включаючи в себе географічне положення держави, ціннісні орієнтири її народу, побут та форму політичного устрою, обумовила унікальність формування національної ідентичності громадян, а отже, вплинула на особливості процесу формування їх світоглядної позиції. Все це відобразилося на літературному процесі [4].

Крім того зазначимо, ще К. Д. Кавелін неодноразово зазначив, що автор запозичує те, що органічно необхідне для його культурного розвитку [1:158]. Виходить, що запозичення сюжету має бути історично та національно обґрунтоване. Тільки маючи певні національні передумови для функціонування в культурі народу, сюжет чи образ міг бути взятий на озброєння та перероблений.

Вищесказане примушує нас стверджувати, що в образі Синьої Бороди у казці Перро не тільки оброблені міфологічні і фольклорні передумови, але цей літературний персонаж несе на собі відбиток соціальних проблем Франції XVII ст. Це і пояснює припущення багатьох дослідників про те, що образ Синьої Бороди був списаний з історії вбивці Жила де Ре.

Розмежування показників фольклорної та літературної казок необхідне в тому разі, якщо ми прагнемо зрозуміти закономірності розвитку та переосмислення первинних сюжетів. Приймаючи той науково-обґрунтований факт, що фольклорна казка спиралась на сталі національні міфологеми, ми тим самим дійшли висновку, що саме

порівняння національних фольклорних варіантів виявить специфіку особливості розвитку сюжету про Синю Бороду в різних народів.

Аналіз же авторської, або літературної казок припускає спілкування з індивідом, а не з традиційно-колективною творчістю. Враховуючи безпосередній зв'язок автора з середовищем, підкреслений І. Теном, ми з легкістю усвідомлюємо наявність в літературному тексті історичних прототипів. Саме тому їх поява у тексті завжди історично і національно обумовлена. Так, розуміння особливостей історичного розвитку держави дозволяє досліднику простежити можливі шляхи трансформації переосмислення первинної фабули.

### Література

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики. Том 2 / М. К. Азадовский. – М. : Просвещение, 1963. – 267 с.
2. Бахтина В. А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего двадцатилетия // Фольклор народов РСФСР : Межвузовский научный сборник. – Уфа : Изд-во Башкирского гос. ун-та, 1979. – 168 с.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
4. Косиков Г. К. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. : Трактаты, статьи, эссе / Георгий Константинович Косиков. – М. : МГУ, 1987. – 512 с.
5. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции / Н. А. Кун. – СПб. : Изд. дом «Азбука–классика», 2008. – 300 с.
6. Лесин В. М. Літературознавчі терміни / В. М. Лесин. Довідник. – К. : Радянська школа, 1985. – 251 с.
7. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки: На материале русской лит. 1920–1980 г. / М. Н. Липовецкий. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1992. – 183 с.
8. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский – М. : Наука, 1976. – 278 с.
9. Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / Мелик-Гайказян И. В., Осаченко Ю. С., Петрова Г. И. и др. / Под ред. И. В. Мелик-Гайказян. – М. : Научный мир, 2005. – 255 с.
10. Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского / С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик – М. : Изд-во «Российский университет», 1993. – 352 с.
11. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика) : дис. докт. філ. наук: 10.01.01 / Овчинникова Любовь Владимировна – Москва, 2001. – 324 с.
12. Померанцева Э. В. К вопросу о современных судьбах русской традиционной сказки / Э. В. Померанцева // Писатели и сказочники / Э. В. Померанцева. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 245–255.
13. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп – М.: Лабиринт, 2010. – 382 с.
14. Тогоева О. И. Истинная правда. Языки средневекового правосудия [Электронный ресурс] / О. И. Тогоева. – М. : Наука, 2006. – 334 с. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/430003/>
15. Benedict V. M. Curiosity / V. M. Benedict // A Cultural History of Early Modern Inquiry: University Of Chicago Press, 2002. – 296 p.
16. Bossard E. Gilles de Rais – Maréchal de France dit Barbe-Bleue 1404-1440 / E. Bossard – Grenoble : Jérôme Millon, 1992. – 201 p.
17. Tatar M. Secrets beyond the door. The Story of Bluebeard and His Wives / M. Tatar : Princeton University Press, 2004. – 255 p.

УДК 821.111-311.9-343(73) : [82+791] "712"

### Н. І. Криницька

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*  
**Міфологія фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці  
на прикладі літератури та кіномистецтва**

**Криницька Н. І. Міфологія фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва.** Статтю присвячено вивченню ролі міфології фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва. Запропоновано огляд формування міфології фронтиру в США; визначено основні риси міфу фронтиру; розглянуто генезу, ознаки та розвиток космічної опери як жанру літератури та кіномистецтва, що продовжує традицію американського фронтірного минулого; зроблено стилістичний порівняльний аналіз сучасних науково-фантастичних фільмів та творів, які успадковують та/або переосмислюють цю фронтірну традицію.

**Ключові слова:** фронтір, міфологія, наукова фантастика, космічна опера, література, кіномистецтво.

**Креницкая Н. И. Мифология фронта в современной американской научной фантастике на примере литературы и киноискусства.** Статья посвящена изучению роли мифологии фронта в современной американской научной фантастике на примере литературы и киноискусства. Предложен обзор формирования мифологии фронта в США; определены основные черты мифа фронта; рассмотрены генезис, признаки и развитие космической оперы как жанра литературы и киноискусства, который продолжает традицию американского фронтального прошлого; сделан краткий сравнительный анализ современных научно-фантастических фильмов и произведений, которые наследуют и/или переосмысливают эту фронтальную традицию.

**Ключевые слова:** фронт, мифология, научная фантастика, космическая опера, литература, киноискусство.

**Krynytska N. I. The Frontier Mythology in the Contemporary U.S. SF at the Core of Literature and Movies.** The paper is about studying the role of the frontier mythology in contemporary American science fiction at the core of literature and cinema. The forming of the frontier mythology in the United States is reviewed; the main features of the frontier myth are defined; the genesis, characteristics and development of the space opera as the genre of literature and cinema, which continues the tradition of the American frontier past, are considered; a brief comparative analysis of modern SF works that inherit and/or rethink the frontier tradition is made.

**Keywords:** frontier, mythology, science fiction, space opera, literature, cinema.

---

Останнім часом, у зв'язку із цивілізаційними змінами в масштабах усього людства, коли все частіше відбувається безпосередній конфлікт чи, навпаки, асиміляція та глобалізація культур, релігій, рас, націй, світоглядів та ін., розуміння поняття й ідеології фронтиру (англ. frontier), або прикордоння, рубежу, краю тощо, – набуває актуального та болючого значення. Із середини XIII ст. простір сучасної України, яка імпліцитно носить поняття фронтиру вже на рівні своєї назви, був пограниччям відразу трьох цивілізацій – католицької, ортодоксальної (православної) та ісламської. Крім того, споконвіку тут проходив рубіж землеробської культури та кочових скотарських племен, які населяли степову зону – так зване Дике поле. Увага вітчизняних дослідників, передусім істориків, філософів, політологів, – до проблеми фронтиру спостерігається з початку дев'яностих років [2; 4], але особливо запеклі дискусії щодо того, чим є та чим може стати українська земля – фронтиром, рубежем-щитом, рубежем-плацдармом тощо – відбуваються з початком бойових дій на Сході нашої країни та пропагандистської війни, які кинули виклик зокрема й вітчизняним гуманітаріям, змусивши їх в екстремальних умовах шукати підґрунтя для оновленої ідеології – заради розуміння та формування геополітичної ролі нашої Батьківщини [1; 3; 4; 5].

У цьому контексті велике значення для сучасної України має знання про роль фронтиру в історії людства та формування певних якостей, потрібних мешканцям такої території, заради виживання та прогресу. Для американської нації, яка у XVIII–XIX ст. розвивалася в постійному русі зі Сходу на Захід, відвойовуючи землі в індіанців та борючись із дикою природою, поняття фронтиру, що в історії США означає зону відкриття й освоєння нових земель Дикого Заходу, стало одним із базових. Роль цього фронтиру у формуванні національної американської мифології глибоко досліджена [7; 10; 11], але в першій половині XX століття, коли

майже вся територія США була освоєна та колонізована, мифологія фронтиру отримала друге життя завдяки інтенсивному розвитку наукової фантастики, яка відповідала духовним пошукам американського суспільства, перемістивши кордон між цивілізованим та нецивілізованим світом у космічний простір. Ця проблема отримала всебічне висвітлення у 2000 р. у збірнику критичних праць за редакцією Гері Вестфала «Космос та за його межами: тема фронтиру в науковій фантастиці» (Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction) [12]. Утім, із моменту публікації збірника минуло 16 років, протягом яких і світ, і наукова фантастика зокрема, зазнали кардинальних змін, і тому нагальним є більш сучасний погляд на проблему мифології фронтиру як засади націєтворення у США та на роль наукової фантастики в цьому процесі.

Отже, метою цієї статті є вивчення ролі мифології фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва. Для досягнення цієї мети слід вирішити такі завдання: здійснити огляд формування мифології фронтиру в США та визначити основні риси міфу фронтиру; розглянути генезу, ознаки та розвиток космічної опери як жанру літератури та кіномистецтва, який продовжує традицію американського фронтального минулого; зробити стислий порівняльний аналіз успішних сучасних науково-фантастичних фільмів та творів, які успадковують та/або переосмислюють цю фронтальну традицію.

Почнемо з основних етапів формування американської мифології фронтиру. Її творцем у 1893 році став історик Фредерик Джексон Тернер, автор доповіді «Значення фронтиру в історії США» (The Significance of Frontier in American History), опублікованої в 1900 році: «Фронтір – це лінія найінтенсивнішої і найактивнішої американізації. Колоніста сформувало дикунство». «Фронтири, – згодом писав Ф. Дж. Тернер, – це ті віддалені регіони, які на



різних стадіях розвитку країни були заселені слабо й становили плавильний ґрунт між дикуномством і цивілізацією» [13:31–33]. За Тернером, саме відкритий простір та суворі умови фронтиру сформували підґрунтя для відданості американців демократичним цінностям, духу незалежності та надії на власні сили. «Основний дискурс фронтиру – це прагнення до абсолютної свободи. Основна форма інституцій – самоорганізація поселенців за функціональною ознакою... Тут нікого не цікавить твоє громадянство, минуле і моральні установки попереднього життя. Кожна людина заточена під виконання функцій фронтиру – виживання і освоєння», – наголошує Святослав Швецов [5].

28-й президент США Вудро Вільсон так охарактеризував вітальну силу, яка рухала розвиток його нації: «Великий натиск людей, які завжди йдуть до нових фронтів, у пошуку нових земель, та повна свобода незайманого світу визначила наш курс та сформувала політику, ставши нашою долею» [15].

Отже, саме Ф. Дж. Тернер здійснив великий внесок у розвиток національної міфології, як зазначає Річард Слоткін, автор книги «Озброєна нація: міф фронтиру в Америці ХХ століття». Цей міф простежується і в різних жанрах американської літератури, «від дешевого бульварного роману... мелодрами на сцені, шоу про Дикій Захід, кіно, сучасної книги в м'якій обкладинці до телевізійних міні-серіалів», і він оформив та пронизав «майже кожен пригодницький жанр у лексиконі продукції маскультури, особливо наукову фантастику та детективи» [10:25].

Цікаво, що навіть термін *frontier* має дещо різні значення в британській та американській англійській: для британців це – лінійний кордон, а для американців – прикордонна зона. Зауважимо також, що етимологія слова *frontier* пов'язана зі словом *front*, тобто передова.

У його міфологічному значенні фронтір, безумовно, є продовженням пуританської традиції на американському континенті. У цьому міфологізованому просторі відбувається становлення «американського героя» – сильного духом одинака.

Р. Слоткін виділяє чотири основні аспекти міфу фронтиру: регресія, конфлікт, прогрес, нещадна війна. Під регресією він розуміє необхідність жити у важких, нецивілізованих умовах [10:10–11]. На основі численних досліджень [1; 2; 3; 4; 5; 7; 10; 11; 12; 13] спробуємо виділити основні риси міфу фронтиру: 1) наявність умовної зони між цивілізованим та нецивілізованим, між організованим та неорганізованим, між відомими та невідомим світами, де відбувається зустріч з «Іншим»; 2) постійний рух, експансія цивілізованого в напрямку нецивілізованого як засіб виживання; 3) наявність жорсткого конфлікту між

представниками різних світів; 4) брак ресурсів з боку цивілізованого світу, неможливість протистояти нецивілізованому світу без підтримки центру експансії (наприклад, держави); 5) культ сильної незалежної особистості, рух до свободи, гідності, рівності, індивідуалізму, взаємна підтримка та самопоміч, самоорганізація, можливість соціального ліфту; 6) здатність представників фронтиру на самопожертву заради прогресу.

У 1940–1950-х рр. кінець доби американського фронтиру став очевидним: електрифікація сільських районів, розвиток авіаперевезень, поширення радіо та телебачення майже не залишили «білих плям» на карті США, а боротьба народів світу за незалежність і деколонізацію дещо зупиняла пасіонарних американців від відвертої експансії в інших країнах.

Вдалих запуск радянського та американського штучних супутників Землі в 1957 та 1958 рр. сприяв відкриттю нових горизонтів для прогресивної частини людства. У 1961 р. 35-й президент США Джон Ф. Кеннеді проголосив космос «новим фронтіром», відкривши нову еру в розвитку національної ідеології та міфології.

Саме в середині ХХ століття отримує розвиток космічна опера (*space opera*) – жанр пригодницької наукової фантастики, дія творів якого відбувається в космічному просторі та/або на інших планетах в умовному (зазвичай екзотичному) антуражі. Для космоопери характерний опис масштабних героїв та подій (як правило, війн). Ці події виступають або основою сюжету, або тлом сюжетної лінії. Космічна опера виникає і розвивається як ностальгічний аналог ковбойської опери, або вестерна (*horse opera*): «Обидві виказують риси класичного епосу. Обидві породжені дешевими журналами, цими друкованими нащадками співочого гомерівського барда. Головні герої масштабні, часто зображені цілком у чорно-білих тонах і наділені надзвичайною зброєю або здібностями. Місце дії дуже величне, часто це – новий фронтір. Ставки високі – на кону знаходження чи збереження нової нації... Космічна опера... – це американський винахід, природний спадок нашого фронтірного минулого» [12:49–50], – пише Джек Вільямсон, один із засновників та найкращих представників раннього етапу розвитку жанру космічної опери, поряд з Едвардом Елмером «Доком» Смітом та Едмондом Гамільтоном.

Передвісником космічної опери вважають марсіанський цикл Едгара Райса Берроуза, опублікований у 1912–1940 рр. Крім того, певною мірою космоопера є нащадком жанру морських пригод, які втратили свою привабливість і таємничість у середині ХХ століття у зв'язку з успішним дослідженням людством Світового океану. До характеристики жанру,

запропонованої Вільямсоном, додамо поєднання футуристичних і архаїчних елементів антуражу – наприклад, космічні кораблі і поєдинки на мечах, ядерні технології і феодална соціальна структура тощо.

Протягом наступних десятиліть космоопера переживає злет і падіння, змішуючись з антиутопією, біо-, еко- і пси-фантастикою, детективом, кіберпанком, навіть містикою і фентезі. У п'ятдесяти-шістдесяті роки значний внесок до перетворення космоопери внесли Лі Бреккет, дружина Едмонда Гамільтона, Альфред Ван-Вогт, Лайон Спрег де Камп, Джеймс Шміц, Мюррей Лейнстер, Джек Венс, Роберт Хайнлайн та передусім Айзек Азімов із його масштабною космічною сагою «Заснування» (1951–1993) і Френк Герберт із романом «Дюна» (1965). Заснований Джином Родденберрі в 1966 році телесеріал «Зоряний шлях» (*Star Trek*) швидко став культурним феноменом, який охоплює й сьогоднішнє та сформував субкультуру так званих трекерів. Девіз героїв серіалу: «Сміливо йти туди, де не ступала нога людини», – а кожен епізод «Зоряного шляху» починався зі слів капітана Кірка: «Космос – це останній фронтір» (*Space – the final frontier*) [12:2].

Оригінальні талановиті представники космоопери кінця шістдесятих – сімдесятих років: Урсула Ле Гуїн, Семюел Ділені, Кордвейнер Сміт, Ларрі Нівен, Джеймс Тіптрі-молодший, Фредерик Пол, Майк Резнік та ін. – роблять можливим якісний стрибок у змісті та жанровому багатстві космоопери. Культова епічна фантастична кіносага «Зоряні війни» (*Star Wars*) Джорджа Лукаса (1977–2016) є сумішшю фентезі та наукової фантастики та, попри відверту слабкість сценарію, викликає черговий шалений сплеск популярності космоопери. Наголосимо, що розвиток цього жанру відбувався за двома основними напрямками: більш науково-фантастичним та більш фентезійним. У першому випадку автори не забувають нагадувати читачам, що космос – вороже для людини середовище, де нам не можливо вижити без скафандрів, ретельної підготовки та складного обладнання. У другому варіанті космос стає лише екзотичним поетичним тлом для пригод героїв.

У дев'яності та двохтисячні роки американська космоопера стає все більш жанрово ускладненою, завдяки творам Дена Сіммонса, Орсона Скотта Карда, Вернора Вінджа, Лоїс Буджолд та ін. Міняється парадигма осмислення проблеми фронтиру в літературі та кіномистецтві, що ми спробуємо показати на прикладі трьох успішних науково-фантастичних фільмів: «Аватар» Джеймса Кемерона (2009), «Інтерстеллар» Крістофера Нолана (2014) та «Марсіанин» Рідлі Скотта (2015).

Романтичний, захоплюючий 3D світ «Аватара» (*Avatar*), сценарій якого написаний режисером, Джеймсом Кемероном, нагадує

любителю наукової фантастики яскравий та приголомшливий калейдоскоп із творів майстрів жанру другої половини ХХ століття. Майже кожен елемент фільму запозичений у когось із них – від Урсули Ле Гуїн із її романом «Слово для світу – ліс» (*The Word for World Is Forest*, 1972) – алегоричною критикою війни у В'єтнамі, де між мешканцями планети Атши та деревами існує ментальний, життєво важливий зв'язок, – до оповідання Пола Андерсона «Звіть мене Джо» («Call Me Joe», 1957), де людина з обмеженими фізичними можливостями отримує нове життя в тілі аватара – Ю-Сфінкса на ім'я Джо. В «Аватарі» на планеті Пандора теж є фронтір між цивілізаціями – землянами, представниками видобувної корпорації, та місцевим племенем людиноподібних розумних істот, на'ві. Аватар – це назва генетично спроектованих тіл, гібридів на'ві і людей, які використовуються земною командою дослідників для вивчення планети та взаємодії з тубільцями Пандори. У фільмі Кемерона Джейк, паралізований колишній морський піхотинець, у тілі свого аватара спочатку виконує розвідувальну місію у племені на'ві, але згодом закохується в цей світ і готовий захищати його від знищення землянами ціною свого життя [6].

Повертаючись до основних рис фронтиру, знаходимо в «Аватарі» і наявність умовної зони між цивілізованим та нецивілізованим, і експансію цивілізованого в напрямку нецивілізованого як засіб виживання, і наявність жорсткого конфлікту між представниками різних світів, і брак ресурсів із боку цивілізованого світу, і зображення сильної незалежної особистості, і рух до свободи, і здатність представників фронтиру на самопожертву заради прогресу. Але в нашу епоху політкоректності, толерантності та екологічного руху героєм фронтиру стає людина, здатна зрадити «своїх» заради «чужих», якщо «чужі» є більш гуманними. Ця кінокартина нагадує фільм «Гой, хто танцює з вовками» (*Dances with Wolves*, 1990) Кевіна Костнера, де білий американець, який після Громадянської війни служить на фронтірі, залишається жити з індіанським племенем сіу. «Аватар» Кемерона – це і запізніле вибачення перед знищеною білими культурою американських індіанців, і заклик побачити в «Іншому» істоту, яка має право на життя і свій вибір, і прохання вберегти нашу планету, її мир та дику природу. Отже, Джеймс Кемерон, – далеко не перший, але один із успішних творців, які сьогодні переглядають американську міфологію фронтиру: межа проходить не між «своїми» та «чужими», а в душі кожного з нас, це фронтір між добром і злом, між гармонією з природою та її руйнацією, що може призвести й до загибелі людства. Опозиція нецивілізованого та цивілізованого світу елімінується, тому що «цивілізований» світ

виявляється більш агресивним та небезпечним для виживання, ніж нецивілізований.

«Інтерстеллар» (*Interstellar*, тобто «Міжзоряний») Крістофера Нолана, який разом із братом Джонатаном став автором сценарію цього фільму, – теж технологічно інноваційна кінокартина, але, на відміну від «Аватара» з його більш фентезійними елементами, є науково-фантастичною драмою, що ґрунтується на складних фізичних теоріях щодо множинності вимірів у Всесвіті й загадки чорних дір. У фільмі Землі майбутнього у зв'язку з погіршенням клімату зароджує смертельна небезпека, і порятунком може стати знаходження іншої придатної для життя планети чи супутника. Колишній пілот NASA Купер (його прізвище нагадує про письменника Дж.Ф. Купера, співауча фронтиру) залишає на Землі доньку та сина, вирушаючи разом з іншими дослідниками в надзвичайно ризиковану подорож крізь простір і час, заради відкриття такого світу. Після дослідження двох планет йому вдається повернутися в минуле та передати доньці-майбутньому вченому потрібну для порятунку землян інформацію – час у фільмі заکیلцьовується, точніше, зникає як категорія. Стає вірогідним, що повернутися в минуле Куперу допомогло людство майбутнього, яке вижило та допомагає собі його руками, але воно вижило саме тому, що Купер цьому допоміг у минулому. Таким чином, фронтір у Нолана зберігає всі свої ознаки, крім наявності жорсткого конфлікту між представниками різних світів: тут людству, яке прагне вижити, протистоїть холодний байдужий космос із його невичерпними загадками [8].

Особливого наголосу в «Інтерстелларі» набуває тема виживання та самопожертви заради прогресу людства – Нолан ніби змушує нас підняти голову до зоряного неба, забути про наші земні негаразди та згадати, що людина завжди має йти вперед, розширюючи горизонти свого світосприйняття. «Інтерстеллар» багато в чому нагадує справжній гімн космосу – культовий науково-фантастичний фільм Стенлі Кубрика «Космічна одісея 2001 року» (*2001: A Space Odyssey*, 1968) за романом Артура Кларка, в якому розвиток людства із самого початку залежав від дій космічного Надрозуму.

Тема виживання стає нагальною і в романі-робінзонаді Енді Вііра «Марсіанин» (*The Martian*, 2011), за яким Рідлі Скотт зняв у 2015 р. однойменний фільм у форматі 3D. Протагоніст роману та кінокартини – астронавт Марк Вотні, якого внаслідок надзвичайних обставин покинули одного на Марсі, думаючи, що він загинув. Пораненому Марку, який залишився без засобів зв'язку, доводиться проявляти силу духа, фантазію і застосовувати всі свої знання, щоб вижити і спробувати повернутися на Землю, що йому нарешті вдається за допомогою екіпажу,

який за ним повертається, за підтримки, у тому числі, китайських учених.

Тут знову, як і в «Інтерстелларі», наявні всі риси фронтиру, але відсутній конфлікт між представниками різних його сторін, і людині, яка покладається на свої сили, протистоїть лише космос із його суворими законами. «Це правда, знаєш. У космосі ніхто не почує, як ти плачеш як дівчишко» (*It's true, you know. In space, no one can hear you scream like a little girl*), – пише в романі Енді Вііра [14:330]. Його герой, чие ім'я Марк (Mark) нагадує назву Червоної планети (Mars), є справжнім першопрохідцем, який ніби зріднився з новим світом: «Це дивне відчуття. Куди б я не пішов, я – перший. Ступив на крок від всюдихода? – Перший, хто тут побував! – Заліз на гірку? – Перший, хто подолав цю гору! – Пнув камінчик? – Так цей камінчик пролежав нерухомо мільйон років! Я – перший, хто за кермом долає великі відстані на Марсі. Перший, хто провів більше тридцяти одного сола на Марсі (сол – назва доби на Червоній планеті. – Н.К.). Перший, хто вирощує врожай на Марсі. Перший, перший, перший! (*It's a strange feeling. Everywhere I go, I'm the first. Step outside the rover? First guy ever to be there! Climb a hill? First guy to climb that hill! Kick a rock? That rock hadn't moved in a million years! I'm the first guy to drive long-distance on Mars. The first guy to spend more than thirty-one sols on Mars. The first guy to grow crops on Mars. First, first, first!*) [14:88–89]. Марк колонізує Червону планету, але мирним шляхом: «Кажуть, якщо ти десь вирощуєш сільськогосподарські рослини, то ти вже офіційно колонізував цю землю. Отже, у цьому значенні, я колонізував Марс. Ти мій свідок, Ніл Армстронг!» (*They say once you grow crops somewhere, you have officially 'colonised' it. So technically, I colonised Mars. In your face, Neil Armstrong!*) (Підкорювач Місяця астронавт Ніл Армстронг усе життя мріяв ступити й на поверхню Марса – його не стало через рік після виходу друком книги Енді Вііра. – Н.К.) [14:130]. Герой фільму вірить у людство та усвідомлює необхідність взаємодопомоги: «Але, дійсно, вони зробили це, тому що кожна людина має основний інстинкт – допомогти іншій. Це інколи так не виглядає, але це – правда» (*But really, they did it because every human being has a basic instinct to help each other out. It might not seem that way sometimes, but it's true.*) [9]. Своє життя, вигране у схватці з космосом, Марк вважає успіхом: «Не все пішло так, як планувалося, але я не помер, тому це – перемога» (*Things didn't go exactly as planned, but I'm not dead, so it's a win.*) [14:150].

Вітальність героя символічно передана наприкінці фільму, коли Марк, який вижив на Марсі завдяки маленькій картопляній фермі, а тепер навчає на Землі майбутніх астронавтів виживанню в екстремальних умовах, бачить паросток картоплі, що пробивається крізь важкий ґрунт. Він каже своїм студентам, як сам навчився

не здаватися: «Ви просто починаєте. Ви розв'язуєте завдання з математики. Ви вирішуєте одну проблему, потім – наступну, потім – ще одну. І якщо ви вирішуєте достатньо проблем, ви зможете повернутися додому» (You just begin. You do the math. You solve one problem and you solve the next one, and then the next. And if you solve enough problems, you get to come home.) [9].

Певним чином фільм «Марсіанин» нагадує у плані зображення самотнього героя фронтиру вестерн «Легенда Г'ю Гласса» (або «Той, хто вижив» – *The Revenant*) режисера Алехандро Іньярриту, знятий того ж 2015 року. Навіть зовні Метт Деймон та Леонардо Ді Капріо – актори, які зіграли головних героїв у цих фільмах, – дуже схожі. Події «Легенди Г'ю Гласса» відбуваються в першій третині XIX століття на північному заході США. Фільм розповідає про колоніста Г'ю Гласса, який ціною надзвичайних зусиль виживає та стає на шлях помсти тим, хто залишив його помирати від ран, отриманих у сутичці з ведмедем. Обом героям притаманна надзвичайна жага до життя, яку давні греки назвали б ентелехією – потужною природною силою, завдяки якій із насіння виростає дерево, але якщо ентелехія Г'ю Гласса, героя фронтиру минулого, спрямована на помсту заради відновлення справедливості, то Марк Вотні, герой фронтиру недалекого майбутнього, долає всі перепони заради свого життя, а не чистієї смерті, і тому, приймаючи виклик суворого космосу, виживає заради прогресу людства в цілому. Згадаємо, що поняття Сили – енергії чи поля, яке пов'язує все живе в Галактиці та дає схожі на магію здібності, є ключовим у Всесвіті «Зоряних воєн» Лукаса. Сила має Світлий і Темний бік: перший – це контроль власних емоцій та використання Сили для захисту миру, другий – слідування лише своїм емоціям, спрямування Сили на досягнення особистої влади.

Безумовно, для більш ґрунтовного дослідження розвитку міфології фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці, що має важливу прогностичну та превентивну функції і намагається дати відповіді на нагальні проблеми сьогодення, потрібна більша кількість творів для аналізу, але навіть загальний огляд трьох популярних фільмів, один із яких знято за мотивами художнього твору, дозволяє зробити певні висновки. Отже, в американській масовій культурі відбувається спроба реміфологізації фронтиру в умовах світу глобалізації та мультикультуралізму, який, однак, стоїть перед загрозою екологічної катастрофи та нестачі

ресурсів. Міф максимально позбавляється елементів насильства, агресії, військової експансії, чорно-білого зображення «чужих» та «своїх», але не втрачає вітальності шляхом збереження більшості традиційних фронтирних елементів: оспівування прогресу людини в пошуках кращого життя, титанічної сили духу першопрохідців, їхнього індивідуалізму й водночас братньої взаємодопомоги та здатності на самопожертву. Фронтир виходить за рамки політичних понять кордонів та територій, стаючи передовою всього людства в боротьбі за виживання проти суворох законів Всесвіту. Цей фронтир навіть більш екзистенціальний, ніж буквальный, тому що тільки подолання власних внутрішніх кордонів уможливило досягнення зовнішньої мети.

Таким чином, за допомогою наукової фантастики ідеологія доби президентства Барака Обами знову нагадує американцям про їхню особливу місію у світі, наголошує на обраності, пасіонарності та вітальній силі, закликаючи населення, що загрузло у споживацтві та егоїстичних інтересах, згадати про своє героїчне та романтичне минуле, переосмислити його помилки й рухатися вперед – передусім не шляхом експансії на чужих територіях, а шляхом пошуку нових смислів та наукових відкриттів, які, ймовірно, покращать життя кожного. Для сучасної України з її трагічним минулим, болісним сьогоденням та невизначеним майбутнім американський приклад може дати основний урок: виживають лише сильні нації, які більше дивляться вперед, а не назад, які покладаються виключно на власні сили, герої яких здатні на допомогу іншим та готові на самопожертву заради майбутнього. Україна, яка, зокрема, свого часу дала світу кращих авіаконструкторів та розробників ракетно-космічної техніки, а сьогодні ще не зовсім утратила свій інтелектуальний потенціал, теж могла би стати одним із фронтів людства в науковій галузі, за умови всебічної підтримки вітчизняних учених на державному рівні. Тому подальша розробка теми міфології фронтиру може вестися в різних сферах гуманітаристики: історичній, соціологічній, політологічній, філософській, філологічній тощо, а безпосередньо для американських літературознавчих студій вважаємо перспективною дослідницькою темою відображення всієї національної культурної міфології США у фантастичній літературі XX–XXI століття.

#### Література

1. Дацюк С. Чи проіснує Україна ще хоча б 25 років? / Сергій Дацюк // Хвиля, 31.08.16 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://hvylya.net/analytics/society/sergiy-datsyuk-chi-proisnuye-ukrayina-shhe-hochab-25-rokiv.html>
2. Дашкевич Я. Україна між Сходом і Заходом (XIV–XVIII ст.) / Ярослав Дашкевич // Записки НТШ. – Львів, 1991. – Т. 222. – С. 28–44.

3. Кочетков А. Общественное устройство цивилизации фронта / Александр Кочетков // Хвиля, 31.08.16 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://hvylya.net/analytics/politics/obshhestvennoe-ustroystvo-tsvilizatsii-frontira.html>
4. Чорновол І. Компаративні фронтири: світовий і вітчизняний вимір // Ігор Чорновол. – Київ: Критика, 2016. – 376 с.
5. Швецов С. Україна – клинок фронтира или щит пограничья? / Святослав Швецов // Хвиля, 03.09.16 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hvylya.net/analytics/society/ukraina-klinok-frontira-ili-shhit-pogranichya.html>
6. Avatar. Dir. James Cameron (2009). 20th Century Fox. DVD.
7. Caldwell W.W. American Narcissism: The Myth of National Superiority / Wilber W. Caldwell – New York : Algora, 2006. – 196 p.
8. Interstellar. Dir. Christopher Nolan (2014). Warner Bros. DVD.
9. The Martian. Dir. Ridley Scott (2015). 20th Century Fox. DVD.
10. Slotkin R. Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America / Richard Slotkin. – New York : Harper Perennial, 1992. – 850 p.
11. Smith-Rosenberg C. This Violent Empire: The Birth of an American National Identity / Carroll Smith-Rosenberg. – Chapel Hill, NC. : University of North Carolina Press, 2010. – 512 p.
12. Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction / Gary Westfahl, ed. – Westport, CT : Greenwood Press, 2000. – 207 p.
13. Turner F.J. The Significance of Sections in American History // Rereading Frederick Jackson Turner: “The Significance of the Frontier in American History” and Other Essays. – New York: Holt, 1994. – 276 p.
14. Weir A. The Martian / Andy Weir. – Broadway Books; eBook, 2011. – 333 p. – Online at: <https://taostigerscience.files.wordpress.com/2015/10/the-martian-andy-weir.pdf>
15. Wilson W. Ideals of America / Woodrow Wilson // Atlantic Monthly, XC. – Dec. 1902. – P. 721–734.

УДК 821.152.1

*Н.-М. І. Кураш*

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника*

### **Особливості міфологічного світогляду у циклі романів Й. Колфера про Артеміса Фаулу**

**Кураш Н.-М. І. Особливості міфологічного світогляду у циклі романів Й. Колфера про Артеміса Фаулу.** В статті здійснена спроба дослідження в напрямі функціонування в творі міфологічного світогляду на прикладі серії романів Йона Колфера про Артеміса Фаула. Використані автором методи і прийоми концепції неоміфологізації підкреслюють сучасну направленість твору і відображають в ній процеси ХХІ століття. Міфологічний світогляд використаний в серії творів про Артеміса Фаула на сюжетотворчому, образному і міфопоетичному рівні, утворює полотно для розробки автором ідей культури і виховання, глобалізації і екології.

**Ключові слова:** неоміфологізація, міф, кельти, світогляд, міфопоетика.

**Кураш Н.-М. И. Особенности мифологического мировоззрения в цикле романов Й. Колфера об Артемисе Фауле.** В статье предпринята попытка исследования в направлении функционирования в произведении мифологического мировоззрения на примере серии романов Йона Колфера об Артемисе Фауле. Используемые автором методы и приемы концепции неомифологизации подчеркивает современную направленность произведения и отражает в ней процессы ХХІ века. Мифологическое мировоззрение использовано в серии произведений о Артемисе Фауле на сюжетотворческом, образном и мифопоэтическом уровнях, и образует полотно для разработки автором идей культуры и воспитания, глобализации и экологии.

**Ключевые слова:** неомифологизация, миф, кельты, мировоззрение, мифопоэтика.

**Kurash N.- M. I. The peculiarities of a mythological worldview in Artemis Fowl series by E. Colfer.** The article aims at studying the way of functioning of a mythological worldview in a piece of writing, using a series of novels about Artemis Fowl by Eoin Colfer as an example. The methods and techniques of the neo-mythologization conception employed by the author emphasize contemporary orientation of this work and reflect the processes of the ХХІ century. The mythological worldview used in a series of works about Artemis Fowl, at plot-forming, imaginative and mythopoetic levels creates a canvas, which helps the author to develop ideas of culture and education, globalization and ecology.

**Key words:** myth, the Celts, worldview, mythopoeitics.

Література ХХІ століття являє собою синтез досягнень попередніх культур і створює нову унікальну традицію, побудовану на оксюмороні. В її основі концепція неоміфологізації, що створює

новий погляд на міф, порушуючи його первинні функції. Міф ХХІ століття з площини надпризначення переходить на рівень побутових ситуацій, і проектує нові міфологічні історії, а відтак нову літературу. Для усвідомлення сучасних текстів, потрібно застосовувати нові підходи

прочитання. При прочитанні текстів серії про Артеміса Фаула потрібно звернути увагу на категоріальну для розуміння дефініцію – міфологічний світогляд. Міфологічний світогляд поєднує в собі сакральне з загальнодоступним і вважається первинним, відтак лише частково і ситуативно притаманним сучасній людині. Проявляється у вірі в забобони, традиції і окремі язичницькі ритуали. Реалії сучасного світу потребують раціоналізму і відповідного практичного світогляду, однак звернення авторів до даного типу показує необхідність повернення до минулого, що містить певну спадкоємність культури і проблематики.

Здійснюючи аналіз наукових розвідок поняття міфологічна свідомість на базі досліджень Я. Погрібної в ключі поняття міфологізація (А. Гардуз) і неоміфологізація (С. Гуцол), дотичних до теми нашого дослідження, ми дійшли висновку, що можна стверджувати про малу кількість даних розвідок в секторі ірландської сучасної дитячої літератури. Спираючись на потужну теоретичну базу досліджень – А. Гардуз «Про міфопоетичну парадигму» [2], С. Гуцол «Філософські основи психологічних досліджень неоміфологізму в культурі постмодерну» [3], А. Нямцу «Міф. Легенда. Література» [11], Я. Погрібної «Аспекти сучасної міфопоетики» [12], ми ставимо перед собою дані завдання: аргументувати наявність в творах Й. Колфера міфологічного світогляду на образному, сюжетному і міфопоетичному рівнях, визначити роль міфологічного світогляду як прийому автора і внутрішньотекстового організатора сюжету.

Серія ірландського автора Йона Колфера про Артеміса Фаула написана в ключі концепції неоміфологізації. Прояви міфологічного світогляду наявні в першу чергу на міфопоетичному рівні. Ірландський автор свідомо використовує в дитячій серії книг «Артеміс Фаул» «міфопоетичне мислення». Досліджуючи таке явище, І. Дьяконов характеризує його наступним чином «це мислення тропічне в якому є нерозділеність раціонально-логічного та образно-емоційного начала» [5:62]. Й. Колфер створює художню реальність представлену сучасним світом з усіма його технічними можливостями, паралельно до якого існує світ магії, підпорядкований старовинним ритуалам. Світ, вигаданий автором, поєднує в собі раціональну скептичність: чарівні істоти керуються законами фізики і мають дивну на цьому фоні прив'язаність до емоційно не обґрунтованого (підсвідоме зцілення ворога).

А. Гардуз зазначає, що міфопоетична система твору проявляється в двох варіантах, «перший: коли твір насичений міфологічними елементами чи паралелями до них (алюзіями, ремінісценціями тощо), які не становлять, однак, сюжетотворчої структури, а отже, сформований у тексті міфопоетичний комплекс не має впорядкованого подієвого стрижня, ядра чи ряду таких стрижнів,

ядер (такі міфопоетичні системи називаємо мозаїчними, або фрагментними). Другий варіант репрезентації міфопоетичної системи спостерігаємо, якщо наявна у творі міфопоетична складова є для нього і структуротворчою і (будучи наскрізною в тексті чи панівною в певному текстовому фрагменті) може розглядатись як міфопоетичний мотив, сюжет» [2:26–27]. Творіння Й. Колфера можна вважати, згідно з цього твердження, другим варіантом, адже протягом усього твору читач стикається з міфопоетичною основою.

Найяскравішим прикладом прояву кельтського міфу в творі Й. Колфера, є війна між богами і людьми, визначена беззаперечним програвшем перших. «Наближався занепад ірландських богів. Новий народ прибув з-за моря, щоб вступити в боротьбу з племенем богині Дану за владу над Ірландією. І нові прибульці виявилися вже не богами, а такими ж смертними, як ми з вами» [8:191]. Така дивна історія про перемогу людей над богами має пояснення в самій міфології кельтів, адже люди, що прибули до Ірландії, або, як її тоді називали, Ерін, були потомками богів. Їм вдалось перемогти плем'я богині Дану і останнім прийшлося ховатися. Тим, хто не захотів покинути Ірландію, «було необхідно знайти для себе новий притулок, і їх король, Дагда, вирішив виділити кожному богу, що залишається в Ірландії Сідху. Ці сідхи представляли собою кургани, або штучні пагорби, кожен з яких мав особливі врата, провідні в підземне царство нескінченної насолоди і небаченої розкоші» [5:145].

Й. Колфер пише: «Колись ми і вони якимось жили разом. Ми не лізли в їх чарівні пагорби, а вони взамін давали нам деякі чарівні послуги» [8:201]. Це було надзвичайно давно, якщо вірити автору, а феї і досі жаліють про втрачену землю: «Як міг чарівний народець відмовитись від такої благодаті. Але колись її предки програли вершикам битву за виживання – їх було занадто багато» [8:202]. Конфлікт, що описується автором на початку серії, стає зав'язкою серії конфліктів, що демонструють проблеми між двома світами. Розповідаючи про вершків автор акцентує увагу на раціоналізмі людей, їх агресивності і відірваності від природи. Демонструючи раціональний світогляд, в протилежність людям, описується «чарівний народець», який є проявом міфологічного світогляду. Використання Й. Колфером в серії романів про Артеміса Фаула міфологічного світогляду підкреслює протистояння двох світів, людей й чарівного народу. При тому суттєво, що міфологічний світогляд притаманний представникам двох світів. На рівні образів продовжується кореляція двох центральних персонажів — Елфі і Артеміса. Елфі, як представниця світу чарівного, не може мати іншого типу світобачення, тоді як Артеміс — вундеркінд — мав би спиратись на раціональний тип мислення і відкидати всі можливі фантазії, однак в силу

свого віку він вірить в наявність чарівних світів. Така нерозривність показує глибокий зв'язок з дитячою наївною вірою і дає можливість допускати, що вся строгість і розважливості Артеміса всього лиш маска. У сюжетній лінії роману від сучасної цивілізації потерпають в першу чергу представники «чарівного народу», що зазнають небезпеки через отруєння людьми землі, води і повітря. Конфлікт між світами завжди був пов'язаний з намаганням людей контролювати і панувати, незважаючи на потреби інших. Так, Й. Колфер розкриває екологічну проблематику. Для міфологічного світогляду притаманний нерозривний зв'язок з природою, ототожнення себе з нею. В такому ключі здається цілком логічною єдність Елфі з природою і прагненням потрапити в світ вершків, щоб політати над зеленими пагорбами і побережжям Ірландії. Для Артеміса, головного героя серії, проблеми екології не є цікавими і важливим. Тому для підкреслення важливості збереження природи і задля виховання Артеміса, автор вводить наслідки для нерозважливої поведінки головного героя. Викрадений і проданий лемура стає єдиним засобом порятунку матері. Проблема в тому, що Артеміс в прагненні наживи віддав лемура в руки таксидермістів і ті знищили тваринку. Автор ілюструє непривабливу ситуацію, що викликає, попри черствість Артеміса, в нього огиду до дій таксидермістів, що винищують рідкісних тварин, перетворивши це в своєрідну забаву. З вище сказаного можна зробити висновок, що Артемісу притаманний зв'язок з природою. А відповідно Артеміс є носієм міфологічного світогляду.

На рівні сюжету міфологічний світогляд проявляється в безлічі ситуацій. Прикладом такого явища у творах Й. Колфера є ритуал набуття магії, який має явно друїдське коріння «чарівна істота повинна відправитись до древнього дуба, що росте у закруті річки, і підібрати там жолудь, до того ж це треба зробити коли місяць повний» [8:267]. Відомо, що у друїдів особливо шанувався дуб. Друїди перетворювали дубові гаї на справжні святилища і культові центри, а дубові гілки використовували в різних ритуальних обрядах» [6:37]. Поклоніння дубу у друїдів було пов'язане з ототожненням цього дерева зі «світовим деревом». Ю. Березкін зазначав: «Світове древо – це вертикальна вісь в уявній картині світу, яка зв'язує кілька ярусів світобудови» [1]. Зважаючи на те, що не збереглися кельтські космологічні міфи, можна припустити, що кельтська міфологія про створення світу і світобудову була схожою з скандинавською, де фігурує вічнозелене дерево життя Іггдрасіль, що є структурною основою всього суцього і поєднує

собою дев'ять світів. «Дуб шанували за його особливу міцність і довговічність; деякі бачили в ньому земне втілення всесвітнього Дерева Життя, сполучаючого світ смертних з потойбічним світом. Дуби незмінно асоціювалися з небесами, і багато кельтських рельєфів і статуй, знайдених в археологічних розкопках, як виявилось, зроблені з деревини дуба, що саме по собі показує, яким шануванням користувався дуб» [6:37]. Особливе значення для кельтів, як і для інших народів, мала і ріка: «Кельти, як і інші народи арійського походження, поклонялись рікам» [6:39], тому не дивно, що для проведення ритуалу потрібна вода, адже це вона є символом життя. У Й. Колфера цей елемент відображений в особливому значенні «закруту річки», де саме і має проходити ритуал отримання магії.

Особливе місце у кельтському міфологічному світосприйнятті відводиться слову фіксованому у письмі. Письмо – це практичний додаток магії і букв, підвладних богу Вязателю – Огмі, який міг нести серйозні загрози і служити прокляттям чи заклинанням.

Коли в легендарних текстах йдеться про огамічні писемності, вони завжди використовувалися з магічними цілями. У Й. Колфера є згадка про дивну Книгу чарівного народу, «своєрідну Біблію», в якій записані правила і закони, які мають виконувати чарівні істоти «зрозуміло, книга була написана на гном'ячій мові, щоб її не могла прочитати звичайна людина» [8:21]. І хоча автор і називає таємничу мову – «гном'ячою», важко не зауважити, що вона схожа на огамічні писемності, так як і гном'яча мова вони не читаються в звичній для нас послідовності зліва-направо чи навпаки, читати тексти написані огам надзвичайно важко, оскільки «огам являє собою комбінацію паралельних рисок в групах від однієї до п'яти. Групи рис були різної довжини і займали чотири різні позиції перпендикулярно всюдисущої допоміжної лінії – druim «хребет» (або srac «простір») [4:801]. Письмо, використане у книзі, треба було читати з середини, направляючись від центру до стрілки, що вказувала напрямком.

З сказаного вище, можна зробити висновок, що в серії романів про Артеміса Фаула, Йона Колфера, функціонує особливий тип світогляду, що опирається на міфи і називається міфологічним. Він проявляється на різних рівнях тексту і несе в собі основне проблемно-тематичне навантаження. Прояви міфологічного світогляду виконують сюжетотворчі і образотворчі функції. І здійснює унікальний синтез протиріч, що допомагає читачеві усвідомити основну проблематику твору.

## Література

1. Березкін Ю. Об универсалиях в мифологии [Електронний ресурс] / Ю. Березкін. – Режим доступу: [http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-275-3/978-5-88431-275-3\\_22.pdf](http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-275-3/978-5-88431-275-3_22.pdf)

2. Гардуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця XIX – першої третини XX ст. : [монографія] / А. Гардуз. – Миколаїв : Видавництво МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – 198 с.
3. Гуцол С. Ю. Философские основания психологических исследований неомифологизма в культуре постмодерна / С. Ю. Гуцол // Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т імені Григорія Сковороди» – Дод. 4 до Вип. 31, Том III (11): Тематичний випуск «Міжнародні Челпанівські психолого-педагогічні читання». – К. : Гнозис, 2014. – С. 282–288.
4. Дириггер Д. Алфавит / Д. Дириггер. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1963. – 659 с.
5. Дьяконов И. Архаические мифы Востока и Запада / И. Дьяконов. – М. : Наука, 1990. – 247с.
6. Кельтская мифология / энциклопедия. – М. : Эксмо, 2002. – 608 с.
7. Колфер Й. Артемис Фаул. Затерянный мир / Й. Колфер. – М. : Эксмо, 2007. – 576 с.
8. Колфер Й. Артемис Фаул. Интеллект против волшебства / Й. Колфер. – М. : Эксмо, 2003. – 416 с.
9. Колфер Й. Артемис Фаул. Код вечности / Й. Колфер. – М. : Эксмо, 2012. – 528 с.
10. Колфер Й. Артемис Фаул / Йон Колфер. – М. : Домино, 2011. – 416 с.
11. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература / А. Нямцу. – Чернівці: ЧНУ РУТА, 2007. – 521 с.
12. Погребная Я. В. Аспекты современной мифопоэтики [Электронный ресурс] / Я. В. Погребная // СГУ, 2010. – Режим доступа : <http://www.niv.ru/doc/pogrebnaaya-aspekty-mifopoetiki/index.htm>.

УДК 821 – 31.091

**Н. Ю. Нев'ярович**

*Херсонський державний університет*

### **Епістемологічні функції античних антропонімів у сучасному постмодерністському романі**

**Нев'ярович Н. Ю.** Епістемологічні функції античних антропонімів у сучасному постмодерністському романі. У статті розглядається проблема специфіки художнього значення та функцій історичних поетонімів у постмодерністському романі (на матеріалі творів американського письменника Дж. Хеллера «Уяви собі картину», італійського романіста У. Еко «Ім'я троянди» та австрійського романіста К. Рансмайра «Останній світ»). Автори звертаються до античних історичних постатей Сократа, Аристотеля, Овідія та ін. У контексті постмодерністської парадигми історичні поетоніми виконують функцію епістем художньої свідомості «перехідної доби» – сумніву, недовіри до авторитетів, змінюваності світу.

**Ключові слова:** епістемологічні функції, епістема, антропонім, історичний поетонім, постмодернізм, сучасний роман, недовіра до метанаративів, сумнів, іронія.

**Нев'ярович Н. Ю.** Эпистемологические функции античных антропонимов в современном постмодернистском романе. В статье рассматривается проблема специфичности художественного значения и функций исторических поэтонимов в постмодернистском романе (на материале произведений американского писателя Дж. Хеллера «Вообрази себе картину», итальянского романиста У. Эко «Имя розы» и австрийского прозаика К. Рансмайра «Последний мир»). Авторы обращаются к античным историческим личностям Сократа, Аристотеля, Овидия и др. В контексте постмодернистской парадигмы исторические поэтонимы выполняют функцию эпистем художественного сознания «переходного периода» – сомнения, недоверия к авторитетам, изменчивости мира.

**Ключевые слова:** эпистемологические функции, эпистема, антропоним, исторический поэтоним, постмодернизм, современный роман, недоверие к метанарративам, сомнение, ирония.

**Nevyarovich N. Y.** «Epistemological functions of ancient anthroponyms in the modern postmodern novel». The article deals with the problem of specificity of the artistic value and functions of the historical poetonims in postmodern novel (based on the works by American writer J. Heller "Imagine a picture", Italian novelist U. Eco "The Name of the Rose" and Austrian writer Ch. Ransmayr "The Last World"). The authors advert to such ancient historical figures as Socrates, Aristotle, Ovid, etc. Within the context of post-modern paradigm historical poetonims carry the function of epistemes of the artistic consciousness while the "transitional period" – doubt, distrust of the authorities, the alternability of the world.

**Keywords:** epistemological functions, episteme, anthroponym, historical poetonym, postmodernism, contemporary novel, meta-narrative distrust, doubt, irony.

Художня семантика та функції антропонімів у тексті сучасного літературного твору є актуальною проблемою вітчизняного та зарубіжного літературознавства. Літературній поетичній ономастиці присвятили праці С. Зинін, В. Калинкін, В. Кухаренко, Б. Ларін, В. Михайлов,

В. Виноградов, В. Ніконов, Ю. Тинянов, О. Фоякова та ін. Ґрунтовний огляд наукових ідей було зроблено у дослідженнях останніх років О. Алтухової [1], Н. Виноградової [2] та ін. Проведений аналіз робіт засвідчує, що сформувалася певна методологічна основа ономапоетики, яку складають положення робіт В. Виноградова про образні та характеристичні



функції онімів у поетичному мовленні; Б. Ларіна, В. Михайлова, В. Кухаренко про функціонально-естетичну цінність імені у художньому тексті; В. Винокура, про «особливий модус ономастичної дійсності», Ю. Гинянова про зв'язок онімів з реалізацією цілісного авторського задуму та деякі інші [2].

Ім'я персонажу є одним з засобів образотворення, що може виражати соціальну, національну, історичну характеристику персонажу, передавати місцевий колорит (В. Ніконов) [7:234]. Ономастичний образ несе відбиток певної епохи, літературної течії. Те саме ім'я може транслювати різні значення й слугувати різним цілям. Імена є невід'ємним елементом форми твору, складовою стилю письменника, які можуть нести й яскраво виражене смислове навантаження й прихований асоціативно-алюзивний фон [2]. Визнаючи вагомість наукового внеску в дослідження поетичної ономастики, визначимо, що сучасні постнекласичні тексти накреслюють нові аспекти цієї проблеми. У таких текстах антропонімічні образи набувають нових функцій, у розгляді яких і полягає мета даної статті.

Для позначення реальних імен історичних осіб у художньому творі використовують терміни «поетонім» (що окрім номінативної, виконує ще й характеристичну, стилістичну, ідеологічну функції) [8:108], «літературний антропонім», «історичний поетонім». Серед характерних ознак історичного поетоніму називають, по-перше, обумовленість іменування історичних персонажів авторським ставленням до зображуваних реальних осіб; по-друге, наявність додаткових смислових відтінків як результату дії певних художньо-стилістичних функцій; по-третє, здатність впливати на формування всього ономастикону твору [5].

Використання історичних поетонімів зазвичай обумовлене специфікою художнього твору, зокрема, жанрами традиційної літератури. Постмодерністські стратегії багато в чому змінили погляди на сутність, природу та поетику художньої літератури, зокрема, й в ономапоетиці. Наріжними принципами нового постнекласичного мислення у мистецтві стали недовіра до метанаративів, іронія, сумнів. Постмодернізм «ґрунтується на розломах, на абсурдах, на невтомному вислизанні реалій здорового глузду, зрештою, на повній відсутності однозначності» [4:224]. Питання про перехідний характер епохи постмодернізму ґрунтується на тотальній іронії, відстороненні від готових істин та авторитетів. Криза раціоналістичного світу, сумнів щодо адекватності сприйняття дійсності поступово призвели до зміни авторитету «розуму» на авторитет «тексту». В річищі цих методологічних зрушень зазнали істотного оновлення функції поетонімів. У небагатьох дослідженнях зазначається, що ономастичні одиниці в постмодерністському творі виконують функції, по-перше, інтертекстуальні алюзії; по-друге, використовуються як засіб мовної гри [1:5–6].

Функції історичних поетонімів значною мірою детерміновані сучасною концепцією історії в постмодернізмі. Постмодерністське уявлення про світ та можливості його пізнання характеризується антидогматичністю та плюралістичністю. «Його основна прикмета і внутрішнє джерело руху – це сумнів, відмова від альтернативного вибору (або-або) на користь широкого спектру рівноправних рішень (і-і)» [3:50]. Сумнів є лейтмотивом культури постмодерну. Не визнаючи авторитету розуму, постмодернізм піддає сумніву всю антропоцентричну традицію європейської культури, не визнає беззаперечності сучасної моделі світу та буття, що веде до «епістемологічної невпевненості», до релятивізму істини. Епістемою постмодернізму постає сумнів.

Під «епістемою» (М. Фуко) розуміють історично обумовлене культурно-когнітивне «апріорі», сукупність усіх зв'язків між науками конкретної доби, коли вони аналізуються на рівні дискурсивних закономірностей [10]. В постмодерністському творі епістемологічного значення можуть набувати образи дійсних історичних осіб, що утілюють світовідчуття, стан свідомості свого часу. У творі такий образ постає доміантною структурою, в світлі якої конститууються всі інші структури. Такими в сучасній літературі постають образи Сократа, Аристотеля, Овідія, Гомера, Платона та ін.

Образ Сократа став виразником «епістемологічної невпевненості» у постмодерністському романі Дж. Хеллера «Уяви собі картину» (1988 р.), Автор транслює своїм твором постмодерністське світовідчуття людини кінця ХХ століття, яка зневірилася в усіх істинах, окрім суто текстових. Іронія, множинність значень та інтерпретацій, обірваність зв'язків – все це ознаки роману Дж. Хеллера, що актуалізує сократівську думку про неосяжність істини в контексті постмодерністської естетики [6:130–135].

Зі сторінок роману чутні голоси багатьох історичних постатей, серед яких Есхін Сократик, Антисфен Кінік, Крітій, Олександр Македонський, Асклепій, Алквіад, Аристофан, Агафон, Критон, Перікл та ін. Сатиричне інакомислення, Сократа часів античності співвідноситься із ментальною основою постмодерністського твору кінця ХХ століття. Сократ не написав жодного твору, проте зажив слави мудреця, який сумнівом торує шлях до істини. Його кредо «Я знаю, що я нічого не знаю» корелюється с постмодерністським тотальним сумнівом та недовірою до метанаративів. Образ Сократа, події з його оповитого легендами життя утворюють множинні наскрізні мотиви, що з'єднують різні часопросторові шари твору від античності до сучасної доби. Майже усі свідчення про Сократа почерпнуто Дж. Хеллером з античних джерел, весь текст просякнутий цитатами з творів Платона, Аристофана, Аристотеля, Ксенофонта та ін., проте у їх достовірності автор має підстави сумніватися. Відсутність фактів з лихвою

перекривається міфами, перетворюючи історично дійсну особистість на символ сумніву як особливого світогляду. У романі Дж. Хеллер іронічно зауважує, що Сократ не залишив жодного написаного ним слова. Якби не написав про нього Платон, ми б нічого по суті про Сократа не знали. Якби він не написав про Сократа, ми б і про Платона знали небагато [11:31]. Постмодерністське потрактування образу Сократу виявляє епістемологічні маркери сучасної доби: «Знати, що нічого не знаєш, вже знати немало. Мудрість полягає в усвідомленні того, що ніякої мудрості не існує» [11:67].

Епістемологічну функцію в романі Умберто Еко «Ім'я троянди» (1980 р.) виконує образ Аристотеля. У. Еко здійснив сміливий експеримент: переклав сучасні семіотичні ідеї на мову художнього тексту. Автор використав можливість «пограти» з читачем і приготував чимало пасток у лабіринті роману на шляху до прихованої ним дійсної концепції твору.

У. Еко визначав, що за жанром «Ім'я троянди» – це роман, що є «аналогом сучасного знання», в основі якого безліч істин, проте жодної остаточної. Художній простір роману утворюють, перетинаючись у своєрідному лабіринті, багато шарів – детективний, історико-філософський, семіотичний, а відтак, твір має багато версій його прочитань [12:650–669]. Провідним структурним принципом постає принцип «ризому» (Ж. Делез, Ф. Гваттарі). Ризом – це тип розгалуженого лабіринту, де немає однозначного шляху, кожна доріжка має можливість перетнути іншу. Назва «Ім'я троянди» вказує на множинність смислів тексту, оскільки «троянда як символічна фігура настільки насичена смислами, що смислу у неї майже немає» [12:597–599].

Прихованим сюжетом роману є боротьба за таємну і небезпечну грецьку книгу, що є символом, знаком «перевернутого» світу. Одні герої прагнуть будь-що її знайти й прочитати, а дехто понад усе намагається їм перешкодити. Наслідками двобою за приховану істину стає ланцюг жертв таємного ідеолога, охоронця непорушних світоглядних принципів абатства, ченця Хорхе. Він прирікає на смерть тих, хто відкрив для себе «еретичну» книгу Аристотеля.

У. Еко використовує прийоми масової літератури, серед яких – містифікація, звернення до історичної особистості, античного рукопису. Легенда про зниклу частину «Поетики» Аристотеля й таємниці її змісту оживає у наукових контекстах твору. Образ Аристотеля набуває значення епістемологічного маркера перехідної доби початку XIV століття, у діалозі з якою розкривається і сучасна доба постмодернізму.

Головний герой шукає вхід до бібліотеки, розгадує таємний код знаків, що ведуть до книги Аристотеля, авторитет якого здатний зруйнувати світ середньовічної догматики. Вміння читати знаки, символи, загадкові тексти – ось шлях до

знань Вільгельма Баскервільського. Він є «семіотиком» XIV століття. Його знання не претендують на безпомилковість, оскільки знак має багато тлумачень, і це може вказувати на різні напрями лабіринту. Він встигає знайти докази Аристотеля, що сміх є «одкровенням істини» та її проявом, незадовго до того, як полум'я пожежі знищило безцінний рукопис та всю унікальну бібліотеку. В романі протиставлені дві ментальні культури: світ без сміху, де панують безрозсудна віра (його уособлює чернець Хорхе), та стихія бунтівного сміху, де б'є джерело відкритого мислення та творчості (Аристотель, Вільгельм Баскервільський). Роман-детектив У. Еко веде шляхами роздумів про сутність та механізми пізнання, знакову природу світу. Образом-епістемою постмодерністського світу в романі стає Аристотель. Головною «таїною» роману, що асоціюється з книгою Аристотеля, постає СЛОВО, що має безліч значень, в коловороті яких триває життя. У світі Хорхе слово є догмою, що панує над людиною, для Вільгельма Баскервільського слово – це форма самого буття [6:168–169].

Історичні поетоніми є складовою художньої структури постмодерністського роману К. Рансмайра «Останній світ» (1988 р.). На художні погляди К. Рансмайра вплинула філософсько-естетична теорія трансцендентного мислення: «Мистецтво, на його думку, – це відблиск того, що недосяжне смерті, туга за чимось зовсім іншим» [9:193]. В «Задумі роману» К. Рансмайр зазначає: «Тема – зникнення і реконструювання літератури, поезії; матеріал – “Метаморфози” Публія Овідія Назона» [9:194]. Фабулу роману утворює мотив пошуку зниклого поета-вигнанця Овідія. Його розшукує центральний герой твору, історичний персонаж Котта, в трьох пунктах імперії: в Римі – у своїх спогадах; у глухому містечку Томи – серед героїв поеми «Метаморфози»; у високогірному селищі Трахіла – серед кам'яних брил з фрагментами цитат зі славетного Овідієвого тексту.

Рансмайра привертає особистість Овідія-поета, в якому від побачив уособлення «постмодерністського відчуття» перехідної епохи. Поема Овідія «Метаморфози» (2–8 рр. н.е.) стала найбільшим поетичним зведенням міфологічних сюжетів, що були пов'язані з перевтіленням (більш, як 200 епізодів). У своїй творчості Овідій не синтезує, а розчленовує картину світу, піклується не про створення гармонійного цілого, а про вичерпну розробку окремих частин, виступає не засновником нового, а комбінатором вже відкритого. Овідій щедро вставляє у свої твори цитаті з поетів-попередників, він експериментує над традиційними образами та мотивами. В основу поеми Овідія було покладено ідею про «пластичність» поета, його здатність перетворюватися у будь-кого та у будь-що. Новаторська поетика Овідія несла ідею змін, плину історії.

Перехідний характер епохи Овідія стає дзеркалом сучасної доби постмодернізму, а образ Овідія в романі К. Рансмайра «Останній світ» набуває епістемологічного значення. Письменник не додержується історичної правди, спирається на суперечливі легенди, навмисно розчиняючи розповідь у невідомому. Схоже, що не історія, а новаторська поетика Овідія, з ідеєю змінюваності, здатною зруйнувати застиглість старого світу, надихнула К. Рансмайра розповісти про сучасне мистецтво, особливе світовідчуття кінця XX століття, засади постмодерністської поетики. В образі Овідія Назона Рансмайр втілює думку про змінюваність форм життя й літератури і розповідь про ІМ'Я Поета, що недосяжне смерті.

Роман К. Рансмайра «Останній світ» читається як аналог сучасного світосприйняття, де ідея метаморфоз постає концептуальним образом постмодерністської поетики з її запереченням системи, грою з попередніми текстами,

багатоверсійністю, балансуванням на межі ілюзії та реальності. Метаморфози постають найвищим законом творчості і Публія Овідія, і Крістофа Рансмайра. Загадкова, містична, «трансцендентна» постать поета Овідія, що так і не з'являється серед персонажів роману, є символом постмодерністської ідеї «зникнення автора», образу Поета доби змін.

Отже, історичні поетоніми в сучасному романі виконують епістемологічні функції, що детерміновані принципами постмодернізму. Античні антропонімічні образи несуть в собі епістемологічне значення сумніву, постмодерністської концепції історії, відкритості свідомості, змінюваності буття, пріоритету слова над буттям, безсмертя імені митця. Образи Сократа, Аристотеля, Овідія та ін. прочитуються як епістеми постнекласичної форми знання, як емблеми постмодерністської свідомості в літературі.

### Література

1. Алтухова О. Н. Ономастический контекст в постмодернистской литературе (На материале произведений В. Пелевина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2004. – 22 с.
2. Виноградова Н. В. Имя персонажа в художественном тексте: Функционально-семантическая типология: Автореф. диссер... канд. филол. наук. – Тверь, 2001. – 23 с.
3. Денисова Т., Сиваченко Г. Наприкінці XX ст.: постмодернізм, мультикультуралізм // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України, 1999. – № 1. – С. 49–50.
4. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. Затонский. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.
5. Зинин С. И. Оэтическая ономастика (Собственные имена в художественной литературе и фольклоре) [Монография] [Интернет-ресурс]. – Режим доступа: <http://imja.name/poehthonimy/poehthonimy.shtml>
6. Нев'ярович Н. Ю. Зарубіжна література та культура XX століття (Методологія. Критика. Методика): Монографія / Н. Ю. Нев'ярович. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2003. – 212 с.
7. Никонов В. А. Имя и общество / В. А. Никонов. – М.: Наука, 1974. – 278 с.
8. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
9. Рансмайр К. Останній світ. Роман / Пер. з нім. О. Логвиненка. Післямова Л. Цибенко. – К.: Основи. – 1994. – 206 с.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — СПб.: Acad, 1994. – С. 52.
11. Хеллер Дж. Вообрази себе картину / Пер. с англ. С. Ильина. – М.: Фолио; Харьков, 1999. – 300 с.
12. Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / У.Эко – СПб.: Симпозиум, 2000. – 677 с.

УДК 821.111

**О. О. Смольницька**

*Науково-дослідний інститут українознавства МОН України (Київ)*

**Віддзеркалення Еросу і Танатосу в поезії англійських метафізиків:  
компаративний аналіз вибраної лірики  
Джона Данна (1572–1631) і Ендрю Марвелла (1612–1678)**

**Смольницька О. О. Віддзеркалення Еросу і Танатосу в поезії англійських метафізиків: компаративний аналіз вибраної лірики Джона Данна (1572 – 1631) і Ендрю Марвелла (1612–1678).**

Стаття містить компаративний аналіз вибраної любовної лірики Джона Данна і Ендрю Марвелла. Розглянуто імпліцитні смисли текстів. Наголошено на релігійному змісті творів і віддзеркаленню ритуалу. Для додаткових джерел залучено Біблію, окситанську куртуазну лірику, народні англійські та шотландські балади. Доведено, що Ерос як потяг до життя і Танатос як прагнення смерті тут взаємопов'язані. Здійснено текстологічний, контекстуальний, інтермедіальний, макро- і мікроконтекстуальний аналіз.

**Ключові слова:** поезія, переклад, метафізики, Ерос, Танатос, символ, полісемія.

**Смолянська О. А. Отображення Ероса и Танатоса в поэзии английских метафизиков: компаративный анализ избранной лирики Джона Данна (1572–1631) и Эндрю Марвелла (1612–1678).** Статья содержит компаративный анализ избранной любовной лирики Джона Донна и Эндрю Марвелла. Рассмотрены имплицитные смыслы текстов. Акцентируется на религиозном смысле произведений и отражении ритуала. В качестве дополнительных источников задействованы Библия, окситанская куртуазная лирика, народные английские и шотландские баллады. Доказано, что Эрос как влечение к жизни и Танатос как влечение к смерти здесь взаимосвязаны. Осуществлен текстологический, контекстуальный, интермедиаальный, макро- и микроконтекстуальный анализ.

**Ключевые слова:** поэзия, перевод, метафизики, Эрос, Танатос, символ, полисемия.

**Smolnytska O. O. Eros and Thanatos reflection in the works of English Methaphysical poets: comparative analysis of selected lyrics by John Donne (1572 – 1631) and Andrew Marvell (1612 – 1678).**

The article analyses selected love lyrics by John Donne and Andrew Marvell by is given. The implicit meanings of the texts are considered. The religious sense and the reflection of the ritual in these poems are emphasized. The Bible, Occitan courtly poetry, folk English and Scottish ballads are involved as consources. It is proved that Eros as vitalistic desire and Thanatos as the death drive are linked. Textual, contextual, intermedial, macro- and microcontextual analysis is made.

**Key words:** poetry, translation, Metaphysical poets, Eros, Thanatos, symbol, polysemy.

Пізнє Середньовіччя, Ренесанс і бароко зумовили принципи нового виховання державного діяча. Попри зміну філософського світогляду, аристократи та можновладці повинні були володіти версифікаційними правилами, тобто вміти створювати поезію, причому латинською та іншими мовами, а також управлятись у художньому та богословському перекладі. Ця тенденція була поширена в багатьох країнах Європи (українська і польська шляхта, гетьмани: Богдан Хмельницький, Іван Мазепа та ін.; королі: Марія Стюарт, Єлизавета Англійська, Яків I Стюарт та ін.) і Сходу (арабський Схід, Туреччина, Китай, Японія тощо); у сучасній українській науці простежено цікаві поетологічні паралелі в різних культурах [9:73 – 79]. Поезія означала дисципліну розуму та розвиток аналітичних здібностей. Інша річ, що до версифікаційних спроб автори могли ставитись як до супровідного заняття, і тому багато їхніх текстів або не дійшли до нинішнього часу, або збереглись як анонімні (це стосується віршів Маргарити Валуа – «королеви Марго», Богдана Хмельницького тощо). Інший випадок – авторство інших діячів приписується деяким поетам: це постаті Генріха VIII, Анни Бoleйн, Марії Стюарт, Єлизавети Англійської, Олени Копоть-Жоравницької, Івана Мазепи, різних кошових отаманів та ін.

Англійська лірика XVII ст. успішно відкривається сучасним українським перекладом. Зокрема, це поезія сера Філіпа Сідні, Семюела Батлера у перекладах М. Стріхи [10], Річарда Лавлейса (О. Смолянська) та ін. Лірика Дж. Данна (Дана, Донна) неодноразово ставала об'єктом українських досліджень (Д. Дроздовський, М. Новикова, С. Трош та ін.). Українською поезією цього складного метафізика також перекладалися (І. Гончарова, Б. Завідняк, В. Коптілов, В. Марач, Н. Назаров, О. Смолянська та ін.). Натомість Е. Марвелл більше відомий як непересічна постать завдяки біографії [11:225], проте його лірика вимагає україномовного перекладу: об'єктом аналізу стають або оригінали, або переклади російською (Г. Кружковим). З огляду на це

актуальне порівняння подібних за проблематикою віршів обох поетів і зіставлення оригіналів з поетичними українськими перекладами.

Мета статті – дослідження Еросу і Танатосу в ліриці Дж. Данна і Е. Марвелла. Відповідно до мети ставляться завдання:

- 1) проаналізувати вірш Дж. Данна «Блоха» в аспекті релігійної символіки;
- 2) провести дискурс вибраних поезій Е. Марвелла, в яких наявний конфлікт духу і плоті;
- 3) порівняти модель стосунків (безнадійно закоханий герой – недоступна пані) зі старопровансальською куртуазною лірикою;
- 4) здійснити інтермедіальний аналіз образу-символу пташки в образотворчому мистецтві;
- 5) дослідити танатологічний аспект лірики Е. Марвелла в зіставленні з британськими та іншими баладами як джерелом, добре відомим в аналізовану добу.

**Джон Данн** як католицький священник, проповідник, богослов, що під впливом душевної кризи (утрати дітей) перейшов в англіканську віру, цікавий поєднанням у своїй творчості нестандартного погляду на релігію, а також зіткненням Еросу і Танатосу. Танатологічні й сублімаційні "Holy Sonnets" («Благочестиві сонети»), які можна вважати прикладом формування релігійного мислення нового типу, сусідують у спадщині поета з віршами, в яких іронія непомітно переходить у трагічний або метафізичний план, і навпаки. Так, у плані віддзеркалення Еросу і Танатосу показовий вірш «Блоха» ("The Flea"). Він являє собою приклад сублімації, за стилем філософсько-іронічний: сакрального значення набуває звичне в ту добу явище антисанітарії – блоха, що кусає обох героїв. Автор цікаво вводить принцип триєдності (тринітарію): одна істота жива в трьох, тобто парі закоханих і блосі, яка об'єднала двох своїм укусом: «В блощиці – три життя побачиш ти, / Вона як в шлюбі нас змогла звести. / Блощиця – ти і я, а це – наш храм» [2:3]. Тут може бути зашифрований католицький принцип Трійці. Також поет естетизує потворне: у нього блоха – це живий чорний

бурштин (*jet*), віттар і шлюбне ложе, а кров на пальці – пурпур: «Блющизня – ти і я, а це – наш храм, / Віттар і ложе, шлюбний тиміям. / Благословення це міцніш від стін, / Навколо – чорний дихає бурштин. / Ти можеш стогін задушити мій, / Та цим уб'єш навіки подих свій, / І трьох уб'єш, в яких один живий» [2:3]. Отже, кольоративи тут використані дуалістичні: чорний (блоха, п'їтма) – пурпуровий (червоний: кров=пурпур): «Але жорстоко кров невинну ллєш, / Уже ти нігтем пурпуру торкнеш» [2:3]. Тут знов естетизація потворного, адже пурпур, якщо не знати контексту, може бути спеціальною барвою для нігтів у тодішніх аристократок (до речі, в ірландських скелах героїні також мастять нігті цією фарбою). Кров, яку одну на двох п'є паразит і якою тепер пов'язані двоє, символізує і чашу для причастя (з якої в англіканській церкві відпивають на євхаристії, а не приймають Святі Дари зі лжиці – ложечки, – як у православному таїнстві, або ж облатку у вині чи без, як у римсько-католицькій церкві), і весільну чашу, з якої п'ють обоє молодих. Утрата крові (а відтак, життєвої сили, енергії) компенсується тим, що блоха з'єднала двох, і це ліричний герой вважає підставою для зближення, стверджуючи в своїй парадоксальній логіці: «Мене кусає – кров і з тебе п'є, / Так в ній змішали ми єство своє. / <...> / ...не бійся, не тремти: / Не більше втратиш в цю хвилину ти, / Ніж комашиця, що трьох змогла звести» [2: 3 – 4]. Утрата розчавленою блохою власного життя незрівнянна з людською смертю. Ось чому ліричний герой стверджує на вітаїстичності.

Отже, блоха поєднує Ерос і Танатос, постаючи символом і водночас викликаючи асоціативний ряд із церковними атрибутами, сакраменталіями тощо.

Інший аналізований поет – **Ендрю Марвелл** – автор любовної лірики, од і політичних сатир. Один з останніх представників школи метафізиків та перший англійський класицист. Творчий колега Джона Данна, Джорджа Герберта, Джона Мільтона (останньому був другом і навіть переконав уряд Карла II скасувати страту письменника). Освіту отримав за кордоном, де вивчав мови (і навіть став в Англії офіційним фахівцем з латини), там і сформувався як особистість. Член Парламенту, вважав себе передусім державним діячем, тому власну поезію сприймав як хобі та не видавав. Через три роки після його смерті вірші вперше оприлюднила економка, яка називала себе вдовою Марвелла. (Вочевидь, офіційно поет не був у шлюбі).

Е. Марвелл ворожо сприймав реставрацію Стюартів, за поглядами був пуританином (можливо, відгомін виховання: батько поета був священником), критикував католиків. Його оди – скорше компроміс, ніж вияв щирої прихильності монархії.

Як поет за життя й до ХХ ст. не був оцінений належним чином. (Подібну долю мала Емілі

Дікінсон). Проте його лірика не епігонська, а складна завдяки алегоричності та незвичному погляду, відходу од традиційних тодішніх шаблонів.

Але багатозначність авторської лексики створює складнощі для перекладу. Так, в аналізованому вірші (або невеличкій поемі) «**Діалог між Душею і Тілом**» («**A Dialogue between the Soul and the Body**») зміст буквально насичений релігійними та історичними реаліями (причому останні часто повсякденні, знані автору та читачам, проте вимагають розшифрування для сучасності). Наприклад, поет називає голову епітетом *vain* (у перекладі «марний ум»). Це слово має багато значень: марнотний, суєтний, пихатий, даремний, марний, дурний, мішурний, порожній, марнославний тощо. У даному випадку підтекст скорше пуританський. Коли Тіло каже про «тиранічну» Душу, що та «встромляє вістря... тверде», це можна розуміти і як страту на палі, і як розп'яття, і як те, що дух веде плоть уперед, тіло стоїть вертикально і рухається. Або: *to pine* – нидіти, чахнути, але й жадати, прагнути чогось. Тіло каже про Дух: «*Встромляє вістря він тверде / І знов над прірвою веде; / До марних меж веде мене / (Так возневиця стрепене)*» [5:2 – 3]. Порівнюючи любовний жар (або тепло) з мором (*pestilence*) (українська асоціація: лихоманка, трясавиця), не слід забувати, що в оригіналі цей іменник означає також бубонну чуму, і поет міг мати на увазі конкретну пошесть – недарма далі сказано про «приховані виразки ненависті», які в перекладі передано як «гнійник». Останні рядки можна розуміти і як обмеженість духу плоттю, і як труну (недарма дошки названо *square*). У цьому творі автор (як і Дж. Данн) любить парадоксальний стиль (наприклад: «*Відчув: не чую я страждань*» [5:3]), причому в оригіналі це можна розуміти і як (не)пізнання чужого болю, а не лише свого) і тим розширює можливості тодішньої поезії [5:2].

У поета Душа скаржиться: «*Хто з підземелля би звільнив – / Спаси закуту душу зміг? / Кістки в кайданах у рабів, / Од пут не чує рук і ніг; / І зір засліплений у духа, / Звук долинає ледь до слуху; / І дух підвішений в тісноті / Артерій, нервів, жил у плоті; / Вся плоть – це катування глум – / Двоїсте серце й марний ум*» [5:2]. Наведена цитата ілюструє, зокрема, що творчість Е. Марвелла близька українським студіям: тема конфлікту душі і тіла (**духу і плоті**) притаманна релігійній поезії взагалі, у тому числі староукраїнській [5:1 – 2]. У цьому плані творчість цього поета вимагає докладного вивчення в українознавчому аспекті.

Інша поезія, «**До його соромливої володарки**» («**To His Coy Mistress**», написана гіпотетично у період English Interregnum – Безкоролів'я 1649 – 1660 рр.: страта Карла I та події до Реставрації), також вимагає пояснень. Текст насичений смислами, у тому числі й через багатозначну лексику. По-перше, назва: *coy* означає «соромливий» (у даному разі «соромлива»), а ще «скромна» і «усамітнена». В якому контексті автор

ужив слово? Якщо брати останню версію, то лірична адресатка, цілком можливо, не лише принципова і сором'язлива (ліричний герой відверто вимагає в неї фізичної близькості й прямо називає своє почуття «хіть» – *lust*), а й схильна до усамітнення. Імовірно – навіть не враховуючи біографічного контексту, – що це аристократка, віддана інтелектуальним заняттям і, прихована власним простором обійстя, подвійно сприймається адресантом як недоступна (а-ля Прекрасна Дама у високій вежі; паралелі з куртуазним коханням, а також Данте і Петраркою, дослідила С. Трош [11:226]). Це кохання в даліні, віддалена кохана, як у відомій кансоні Джауфре Рюделя “*Lanquam li jorn son lonc e may...*” («Протягом травня, коли дні довгі...»); раніше поетичний переклад здійснювався М. Терещенком, Вс. Ткаченком та ін.) – наприклад: «*С милість Божя у височині – / до любої, яка удалині, / та кожна втіха, що спада мені – / це вдвічі зло, бо я удалині. / Ах! Пояснить, чом я не пілігрим / з цінком, в плаці, у каптурі старім, / щоб зір її мене обдарував!*» [4:8]. Проте один з дослідників катарів, Жерар де Сед, аналізуючи поезію трубадурів, стверджує про її феномен: протягом 400 літ були надзвичайно популярні однотипні за формою і темою вірші – на перший погляд про кохання, – в яких на освідчення героя дама завжди відповідає «ні» [8:155]. Учений робить висновок, що під Дамою зашифровані еретична церква катарів (альбігойців) та її вчення, відповідно, закоханий – адепт «веселої науки» [8:175] (приблизно такий принцип у суфійській поезії тощо). До того ж, завдяки шифрам у поезії катари впізнавали в аудиторії слухачів своїх [8:156–158]. **Полісемія окситанської мови (як і англійської) сприяла створенню поетичних шифрів.** Якщо здійснити паралелі, то можна стверджувати, що аналізований вірш Е. Марвелла теж має сакральний підтекст. Це поезія пізнання.

Символіка вірша багатозначна завдяки полісемії лексем. Слово *mistress* уживається лиш один раз, у заголовку, натомість у самому вірші героїня названа *lady*. Ліричний герой звертається до неї то на «ти» (*thou*), то на «ви» (*you*). Ця гра відтінків, побудована на нюансах тодішнього варіанту англійської мови, викликає труднощі при розумінні сенсу. Ліричний герой то віддаляється від об'єкта, то наближається. Для персонажа кохана то недоступна (на берегах священної річки Ганг, де леді шукає рубіни: “*Thou by the Indian Ganges' side / Shouldst rubies find*”); маловідкрита європейцями на той час Індія була синонімічна казковому краю див), то надто близька і далека водночас (мармуровий склеп). Рубіни, які знайде героїня, означають скарби, але це водночас і символ крові (у тому числі Христової), королівської гідності (можливо, це натяк на високі душевні чесноти, або ж на статус об'єкта), а також пристрасті. Прикметно, що рубіни знаходяться на дні, тобто під удаваною чистотою річки, – бруд, мул. Це може означати душевну роботу над собою й може навіть

слугувати матеріалом для психоаналізу сновидінь: рубіни здобуваються з несвідомого. Гамбер (*Humber*), на якому перебуває в знемагання та любовній тузі ліричний герой, – конкретні землі на східному узбережжі Північної Англії; тут вони можуть фігурувати як антитеза профанного (конкретного, буденного) сакрального (Гангу, раю тощо). Гамбер – це естуарій (протилежність дельті), тобто лійкоподібне гирло. Ліричний герой відчувається затиснутим, але водночас прагне зустрітися з коханою, оскільки естуарій розширюється до моря. Водночас Гамбер може виступати біографічною згадкою: саме там утонув батько Е. Марвелла [11:225], а отже, це трагічний топос. Вірш демонструє імпліцитні смисли, що пізніше назвуть «принципом айсберга».

Аналіз підтверджує, що кольоративи у даному вірші – своєрідна триада: умовно-білий (Ганг), темний і чорний (Гамбер, склеп, темрява труни), червоний (рубіни). Хронотоп то звужується (конкретний простір; склеп, труна), то розширюється (Ганг; Потоп – *the Flood; the conversion of the Jews*: навернення – тобто охрещення – юдеїв як синонім неймовірного; тут є імпліцитний символ води як атрибуту таїнства; гіперболізовані числа – століття, тисячоліття; водночас і символічно-міфічна крилата колісниця часу). Це проблема вічності. Герой шукає раю, де міг би бути з коханою. Апелювання до Старого Завіту (Потоп, юдеї до хрещення) – типове для англійського мислення взагалі й викликане, зокрема, і пуританським кодексом. Натомість Новий Завіт не згадується.

Неможливість героїв зупинити сонце, проте їхня влада над прискоренням його бігу нагадує епізод зі Старого Завіту, де Ісус Навин у битві попросив Бога спинити сонце для допомоги юдеям – і Господь зробив це. У рекомендованому Ватиканом перекладі І. Хоменка: “*Тоді Ісус промовив до Господа, того власне дня, коли Господь віддав аморіїв на поталу сином Ізраїля, а сказав це перед Ізраїлем: «Сонце, спинись над Гівеоном; ти, о місяцю, в Аялон-долині.» І зупинилося сонце, і став місяць, аж доки народ не помстивсь над ворогами, Чи ж не стоїть це написано в книзі Яшар? І сонце зупинилося серед неба й не квапилося заходити майже цілий день. Не було більш такого дня, як той день, ні передше, ні після цього, щоб Господь слухав голос людини, бо Господь воював за Ізраїля»* (Книга Ісуса Навина, 10:12 – 14) [7:226]. Якщо прийняти цю версію, то герой шкодує за тим, що не має влади біблійного героя. У любові ліричний герой відчувається завойовником (порівняння кохання і війни досить часте в світовій поезії).

Образ-символ потоку тут згадується неодноразово. Це і річка, і Всесвітній Потоп, і навіть порівняння власного почуття з рівнем води (*Nor would I love at lower rate*). Також це символічне хрещення, очищення.

Стосовно образу самої lady: ліричний герой спостерігає героїню, як Петрарка – Лауру, проте не може її торкнутися. Звідси агресивно-сексуальне порівняння *sport* (у перекладі – «любовної гри») із залюбливими пташками (*amorous birds*) над здобиччю (*prey*). **Інтермедіальний аналіз** дає виразну картину: пташка в польоті і в шлюбний період, а також під час співу – любовний символ; пташка, яку ловить кішка, або ж убита птиця, – емблема втраченої цноти, що досить часто трапляється на картинах («Дівчина, що оплакує свою мертву пташку» Жана-Батиста Грьоза, 1765; «Пробуджена совість» (“The Awakening Conscience”, 1853) прерафаеліта Вільяма Ханта, William Holman Hunt – кішка ловить свійську пташку, а героїня-утриманка згадує час, коли була невинна (питання сексуальності, язичництва, декадансу тощо у прерафаелітів дослідила К. Палля [6:626 – 631]); італійська картина – дівчина з мертвою пташкою на долоні, причому за натяками помітно, що героїня вагітна – експонат київського музею Богдана і Варвари Ханенків, та інші численні приклади). *Lust* можна розуміти і як Ерос (на протигагу християнській агапе [1:177 – 178]). Ліричний герой, змальовуючи тлін коханої, каже, що її довгозбережану цноту (*long-preserved virginity*) порушать лише хробаки (і це нагадує пізнішу тенденцію навмисного змалювання потворного – у Ш. Бодлера). Труна, в якій важко обійматися, відсилає до фольклорних образів балад (над умерлими коханцями сплелися рослини; аналогічний хід – у відомому романі про Трістана та Ізольду, знаному в той час; можна згадати й англійські балади про вмерлих коханих, де могила матеріальна, а дотик привида до живої героїні приносить смерть). Деякі приклади – з народних британських балад, популярних протягом століть і знаних як у рустикальній, так і в урбаністичній культурах. Так, англійська балада початку XV ст. «Потривожена могила» (“The Unquiet Grave”) складена від імені героя (або героїні), що втратив (втратила) кохану (коханого). На прохання живого дати хоча б один поцілунок похований (або похована) відповідає: *«Мої вуста – це глини хлад, / Ним подих відгонить. / Торкнувшись глини й льоду вуст, / Загинеш через мить»* [3:1]. Або в одному з варіантів відомої шотландської балади «Привид милого Вільяма» (“Sweet William’s Ghost”, у збірці Ф. Дж. Чайлда варіант 77F), де прикметний діалог між Мей Маргарет і привидом її коханого: *«Як ти клерк Сондерс, мій коханий, / Це втіхи неземні; / Та де твої ласкаві руки? – / До себе пригорни!»* – «Та

*хробаки їх вже об’їли, вони в гидкому тліні й гнили... <...> Иди додому, швидше, Мей Маргарет, / Візьмися вдома за шиття; / Бо як зі мною поруч ляжеш – / Свого позбудишся життя»* [3:6 – 7]. У віруваннях Шотландії привиди (як і скандинавські, зокрема ісландські) часто не безплотні, а матеріальні, їхнє тіло відчутне, і це дає підставу стверджувати деяким дослідникам, що британські примари називаються так досить умовно і більше нагадують зомбі (в інших варіантах балади це окреслюється повніше). Отже, це в прямому розумінні оживі мерці. У варіанті 77C – діалог між леді Марджері та вмерлим Вільямом: *«Обітниці вірності не поверну, / О ні, мій коханий, о ні, / Допоки цілунок з рубінових уст / Своїх не даси ти мені». – / «Вуста мої, – мовив, – для тебе гіркі, / Став подих занадто тяжким, / Якщо поцілунок від мене візьмеш, / Життя своє втрапиш із ним»* [3:4–5].

Згадка про те, що дотик (у тому числі поцілунок) померлого забере на той світ живого – мотив, притаманний архаїчним віруванням узагалі, відображений у казках. До зміщення верху і низу підштовхує і тілесне нагадування про прихований вогонь, який пронизує кожну пору шкіри коханої (*At every pore with instant fires*). Таким чином, автор поєднує плоть і дух. Отже, цей вірш – типовий приклад сублімації, поєднання Еросу і Танатосу.

Проведений аналіз підтверджує модель Еросу і Танатосу, закодовану в англійській ліриці XVII ст. Цікава естетизація потворного Дж. Данном зумовлена загальним ставленням до культури тілесного низу і маргіналії в тодішній Англії. Конфлікт духу і плоті створює ефект оберненого дзеркала, що особливо помітно в поезіях Е. Марвелла. Біблійний підтекст, на який ліричний герой часто лише натякає, увиразнює сакральний зміст віршів. Гіпотетично світогляд Е. Марвелла пов’язаний зі словесною грою трубадурської спадщини: Прекрасна Дама, віддалене кохання, шифр. Ментальний орієнтир на синтез Еросу і Танатосу (на матеріалі народних балад) і певна меланхолійність, проте й іронічність, навіть саркастичність об’єднують принципи поезії обох авторів. Ці вірші ні в якому разі не суто гра для гри чи буфонада, а глибоке психологічно-релігійне пізнання Іншого і Себе-в-Іншому, почуття змальоване як посвячення героя або героїв. Робота має перспективу продовження, оскільки значний корпус текстів розглянутої доби вимагає україномовного перекладу.

## Література

1. Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье (т. 1–2) / Дарио Антисери, Джованни Реале. – Спб. : Пневма, 2003. – 688 с., ил.
2. Данн (Донн) Дж. Вибрані поезії / Джон Данн / З англійської переклала Ольга Смольницька. – К., 2013–2014. – Автор. комп. набір. – 8 с. (З особистого архіву О. Смольницької).
3. З англійських і шотландських народних балад / З різних діалектів англійської та мови скотс формою оригіналу переклала Ольга Смольницька. – К., 2013–2016. – Автор. комп. набір. – 228 с. (З особистого архіву О. Смольницької).

4. Зі старопровансальської мови. Куртуазна поезія / Формою оригіналу переклала Ольга Смольницька. – К., 2013. – Автор. комп. набір. – 30 с. (З особистого архіву О. Смольницької).
5. Марвелл Е. Вибрані поезії / Ендрю Марвелл / З англійської переклала Ольга Смольницька. – К., 2016. – Автор. комп. набір. – 9 с. (З особистого архіву О. Смольницької).
6. Палья К. Личини сексуальності / Камилла Палья / Пер. с англ. Общая ред. и послесл. С. Никитина. – Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. Ун-та, 2006. – 880 с. (Серия «Академический бестселлер»).
7. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 1990. – 55 М.
8. Сед Ж., де. Тайна катаров / Жерар де Сед / Пер. с фр. Е. Морозовой. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1998. – 268 с. – Серия «Таинственный мир».
9. Стріха М., Трош С. Специфіка гендерних мотивів у творчості Філіпа Сідні та Бахадир Герай Хана I (Резмі): історико-біографічний та компаративний аспекти / Максим Стріха, Сабріє Трош // Слово і час. – 2016. – № 2. – С. 73–79.
10. Стріха М. Улюблені переклади : поезії / М. В. Стріха. – К. : Український письменник, 2015. – 724 с. – (Серія «In coproge»).
11. Трош С. Э. Лирика Эндру Марвелла (1621–1678): религиозно-философский и гендерный аспекты / С. Э. Трош // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2015. – Вип. 54. – С. 225–227.

Джерело ілюстративного матеріалу

1. Marvell A. To His Coy Mistress / Andrew Marvell // The Penguin Book of English Verse. / Edited by Paul Keegan. – 2004. – P. 368 – 369.

© Переклад Ольги Смольницької. 2013–2016.

УДК 821.161.2-3.09

**А. В. Соколова**

*Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

### **Сучасна рецепція давньоукраїнської міфології у прозі Олександра Денисенка**

**Соколова А. В. Сучасна рецепція давньоукраїнської міфології у прозі Олександра Денисенка.**

Статтю присвячено вивченню міфологічного простору книги сучасного українського письменника і сценариста О. Денисенка «Душа ріки». Основну увагу зосереджено на аналізі концептуальної основи міфопоетичного світу, як цілісної художньої системи. На думку автора, О. Денисенко, майстерно вплітаючи в свій текст сюжети і образи слов'янських язичницьких вірувань, стає демиургом власної міфології, виступає творцем чарівної казки, де тісно переплітається буденне і сакральне. Письменник з'єднує минуле і сучасне українського села, апелюючи до етнорелігійних кодів, а отже, й витворює власну концепцію міфу як способу сучасного мислення.

**Ключові слова:** міф, архетип, традиція, фольклор, звичай.

**Соколова А. В. Современная рецепция древнеукраинской мифологии в прозе Александра Денисенко.** Статья посвящена изучению мифологического пространства книги современного украинского писателя и сценариста А. Денисенко «Душа реки». Основное внимание сосредоточено на анализе концептуальной основы мифопоэтического мира, как целостной художественной системы. По мнению автора, А. Денисенко, творчески вплетая в свой текст сюжеты и образы славянских языческих верований, становится демиургом собственной мифологии, выступает творцом фантастической сказки, где тесно переплетается быденное и сакральное. Писатель объединяет прошлое и современное украинского села, апеллируя к этнорелигиозным кодам, а следовательно, и создает собственную концепцию мифа как способа современного мышления.

**Ключевые слова:** миф, архетип, традиция, фольклор, обычай.

**Sokolova A. V. Modern reception of ancient Ukrainian mythology of Aleksandr Denysenko's prose.** The article studies the mythological space of the book of the contemporary Ukrainian writer and scriptwriter A. Denisenko "The Soul of the River". The focus is drawn to the conceptual framework of the mythopoetic world as an integral literary system. According to the author, A. Denisenko skillfully interweaves the plots and the images of the Slavic heathen beliefs into his text and, therefore, becomes the demiurge of his own mythology, the creator of the fairy tale, where the ordinary and the sacred are tightly intertwined. The writer combines the past and present of the Ukrainian village, appealing to the ethnoreligious codes, and creates his own conception of the myth as a mode of modern thinking.

**Key words:** myth, archetype, tradition, folklore, custom.

Українська проза к. ХХ – п. ХХІ ст. відзначається міфологічною спрямованістю художнього мислення. У творчості більшості сучасних прозаїків відбувається «усвідомлення міфу як альтернативної реальності» (М. Моклиця), в якій можлива не лише актуалізація та авторська

інтерпретація давніх міфів, але й відмежування від реального життя з метою створення цілісної концепції у сприйнятті світу.

Останнім часом з'явився цілий ряд наукових досліджень, у яких порушено різноманітні аспекти проблеми міфологізму в художній літературі. Це праці відомих дослідників фольклорно-міфологічної парадигми тексту: В. Антофійчука,



В. Давидюка, О. Забужко, Н. Зборовської, І. Зварича, Л. Копаниці, А. Нямцу, Я. Поліщука, Л. Скупейка та ін. Ці та інші вчені прагнуть збагнути типологічну єдність давньоукраїнської міфології та літератури, шляхи переосмислення міфологічного матеріалу й авторського міфотворення.

Яскравий вияв міфологізму, синтезування язичницького та християнського мислення, що нерозривно переплетені в моделях світобудови, автентичні коріння українського фольклору є іманентними ознаками прозової творчості О. Денисенка, як одного з найоригінальніших представників генерації «вісімдесятників». Означений ракурс поетики творів письменника ще не попадав у поле зору професійної критики, що й зумовлює актуальність теми нашої розвідки.

Мета наукової студії – виявити і схарактеризувати концептуальні основи міфопоетичного світу прози О. Денисенка як цілісної художньої системи.

Розгляд прозової творчості О. Денисенка, відомого українського письменника і сценариста, неможливий без аналізу фольклорних елементів. Про вплив на свої твори містичного говорить і сам автор: «Все, що написав у книжці «Душа ріки», – про Україну. І, звичайно, написано це не зовсім традиційно. У мене є образ «мертвої», «неживої» України. Є сакральні тексти, які із задоволенням пишу – вони приходять до мене на енергетичному рівні і якоюсь мірою не належать мені» [5: 5].

Оповідання збірки О. Денисенка «Душа ріки» яскраво міфологічні, і продовжують традиції химерної прози кінця ХХ століття. Народний міф, перенесений у реалії сучасного побуту, набуває яскравого соціального забарвлення.

Прикметною рисою прози О. Денисенка є звернення до архетипного образу відьми. Зберігаючи спільні для цього створіння риси, письменник додає йому індивідуальних характеристик у кожному творі. Цікаво й те, що відьма в О. Денисенка – не традиційна для українського фольклору молода вродлива жінка, а відображення більш давнього слов'янського міфу про стару загадкову істоту.

В оповіданні «Залізна баба» письменник міфологізує постать літньої божевільної жінки, через що вона набуває рис демонічного створіння – Баби-Яги, якою батьки лякають дітей. М. Попов у книзі «Описание древняго славенскаго языческаго баснословия» характеризує Бабу-Ягу наступним чином: «Ціє чудовисько описує забобон страшною, сухорлявою і великою бабою, ...з кістяними ногами, яка тримає у руці залізну палицю, примушуючи їхати свій залізний візок» [11: 47].

Зі старовинним міфом про відьму оповідання О. Денисенка пов'язує спільність деталей, зокрема, наявність залізного ока. Можна припустити, що металеві атрибути у зовнішності Баби-Яги (Залізної баби) повинні були викликати страх у дітей, які не слухалися батьків.

Неможливість пояснити поведінку старої стає причиною її виокремлення серед інших людей. Автор підкреслює дуалізм вдачі Залізної баби, яка то може прийти уві сні до дитини і смоктати її кров, щоб «набратися п'яної маюкової сили», то «не їсть дітей», майструючи їм ляльки.

Залізна баба стає втіленням старої ведунки, яку бояться, але потребують її присутності. Дорослі усвідомлюють трагізм самотньої старості у притулку для людей похилого віку. Для малих стара перетворюється на казкового персонажа, таємничу чаклунку із залізним оком: «Залізна баба жила сама і мала під чолом одне око, та ще й з заліза. Чого воно було залізним, знали лише діти. Дехто з них, хто відважувався прийти до замку уночі, бачив бабу у жлукті з кров'ю. Вона милася, терла довгими нігтями лису голову, вдягала хустку і реготала, блискаючи на місяць залізним гляном. ...Але ніхто з дітей, та й, мабуть, і серед дорослих, не знав точно, де вона живе. Казали – всюди» [4: 13]. Як бачимо, автор показує процес трансформації цього образу. В дитячій уяві поранена на війні жінка перетворюється у міфічну героїню, загрозили і привабливу водночас.

До образу відьми О. Денисенко звертається й у повісті «Глина». Баба Хима – ворожка, приборкувачка змії, здатна перемішувати душі з одного світу на інший. Як зазначає О. Потебня: «Відьма – створіння, співвідносне змії, вовку, упиру, вороже світлим богам і людині. ... Перекази про неї вказують на основу її тотожності з відомими явищами природи» [12: 287-288]. Героїня твору здатна викликати буревій, керувати першостихіями: «Баба Хима сиділа на жовтому листі посеред осіннього грабового лісу. ... Вона щось свистіла чи тьохкала, лупилася очима на місяць і махала над головою ясеневу гілку, обсіпану ще зеленими листками. Осінній затихлий ліс неначе ожив. Довкола зашаруділо зів'яле листя, щось зашипіло і засичало так голосно, що здригнулися віти дерев» [4: 102-103].

Майстерно відтворює О. Денисенко народні перекази про значущість чаклунок як посередниць між нащадками і пращурами. Баба Хима може встановлювати зв'язок з померлими, передавати їм звісточку від живих родичів: «У хаті з відчиненими нарозтір дверима на вохристій долівці сиділа Хима і годувала варениками померлих батьків. За батьками приходили діди і баби, сестри і дядьки і навіть далекі родичі, які приводили бабі своїх знайомих. Усім була рада Хима» [4: 127].

У сюжеті твору фігурує ритуальна тварина – змія з червоними ріжками, яку після здійснення магічного обряду сойка відносить у небо. Ритуал ламання ріжок у змії і випадіння внаслідок цього першого снігу, що символізує прихід зими, закорінений у язичницькому віруванні в сакральну значущість плазунів. Як відомо, на свято Здвиження (27 вересня) усі гадюки збираються до купи і, за народними переказами, упродовж усієї зими живуть у «вирії» – гадючому кублі.

Г. Булашев, розповідаючи про українські міфи, згадує цю легенду: «... *Перед веде найстарша гадюка, якій беззаперечно підкоряється решта. Ця гадюка – з великими золотими рогами, і в неї, як мовиться, царський чин. Є її у деяких інших гадюк золоті роги, тільки маленькі, й чин у них менше царського (у Старобільському повіті гадюку з червоними ріжками називають цариця-голиця)*» [1: 380].

Дослідники фольклору відзначають, що змія належить неабияке місце у віруваннях слов'янських народів. Так, О. Гура підкреслює, що змія є одним з «найбільш багатозначних і поліфункціональних тваринних персонажів» [2: 277]. В. Давидюк наголошує на окремішності цієї тварини в українській міфології: «Змій міг вважатися втіленням степу, де його тотемічна роль була дуже помітною» [3: 115]. Змія виконує роль посередника між світом живих і мертвих. Плазуни тісно пов'язані з демонічними істотами. За легендами, танок змії породжує вітер, дощ, буревій, град. Звідси постає уявлення про казкових летючих змії (грифів і драконів).

О. Денисенко відтворює народні уявлення про неабиякі магічні властивості гадюк, як помічників нечистої сили, і пов'язаний із цим старовинний культ змії: «... *одна за одною повистромлювалися зміїні лискучі голови з чорними цятками лихих очей. Змії поволі, хитаючи, випорскували жала, але межі не перетинали, а лише гоїдалися [...] З-поміж змії показалася одна з червоними ріжками на голівці. Випнувшись на хвоста, вона вповзла до уявного кола, підтяглася до самих бабиних ніг і слухняно стала лизати чорні репані п'яти. Баба конвульсивно заметляла руками, ніби щось ловила в повітрі, враз одним смиком схопила змію за ріжки і тремтячими пальцями зламала їх, як перестиглі печериці. Посипався перший колький сніг*» [4:103].

Подальша смерть змії у кігтях сойки теж має символічне значення і може трактуватися по-різному: 1) як «відлітання» змії у гадючий вирій – до приходу весни, який, за повір'ям, сповіщає саме крик сойки («Вій, вій, покинь сани, бери віз»); 2) у народі вірять, що змії походять з землі та пилу і тому пов'язані з душами пращурів. З цього погляду, політ змії над «*посіченою ножами грейдерів, перекопаною лопатами та екскаваторами, розритою, як могила*» [4:103] землею, стає прощанням зі спалюваною природою і понівеченою пам'яттю предків.

Фантастичне у повісті органічно поєднується з пересічним життям населення з вмираючого хутора. Його мешканці не пристосовані до темпу сучасного життя, і мають міфологічний світогляд. С. Пітіна вважає, що така форма світосприйняття «характеризується невідділенням людиною себе з оточуючого середовища, неподільністю емоційної та ефектно-моторної сфери, що викликає персоніфікацію природи і метафоричне зіставлення природних і культурних об'єктів, вираження сил,

якостей і елементів космосу конкретно-чуттєвими і живими образами» [9: 15].

Традиції тисячолітнього села з його вірою у надприродне вступають у конфлікт з реаліями нового тисячоліття і розчиняються у них. Поганське минуле української землі, міфи пращурів існують у підсвідомості героїв твору, а після осквернення землі вириваються у сновидіннях: «*Довгі щупальця равлика вповзали у Вареничну голову, бовтали там, як у казані, його минуле і пробуджували такі з'яви і картини, яких він і не знав і яких при добрій пам'яті не міг би і намислити*» [4: 119].

У повісті «Глина» є згадка похоронного обряду. Тут знайшло місце народне уявлення про домовину як будинок мерця («це криша Лисавети») і сакральний зв'язок могил з писанками, який, вірогідно, символізував майбутнє народження (повернення померлого у світ живих): «*З її вуст несподівано викотилася чорна писанка, упала на долівку і розбилася*» [4: 128]; «*Шмат землі відвалився від того удару і відкрив світові людського скелета, що лежав на правому боці з підібганими ногами і похиленою до грудей головою. Яма, в якій він пролежав тисячоліття, була схожа на велике яйце, вимащене зсередини вохрою*» [4: 139].

Відгомомом язичницької релігії є обряд закривання очей померлому п'ятаками, щоб він зміг «заплатити» за перевіз до потойбічного світу. Також важливим етапом поховання досі вважається звичай співати пісень, мета якого «відлякати» смерть від роду, утвердивши перемогу життя над смертю. У тексті твору знаходимо функціонування цього звичаю: «– *Людина померла, а вони повжиряються і пісень накладуть повну купу! І справді, звідусіль неслися звуки тягучих пісень. – Тризна... – дід не відповів Колоту, його душу захопив сентимент, і він слухав, як село співало прощальну пісню Лисаветі*» [4:133].

Звичаї народної обрядовості свідчать про збереження генетичної міфопам'яті звироднілих мешканців хутору. Однак вони, втративши сили у пошуках кращої долі, живуть абсурдним життям – пиячать, стріляють, виколісують ідею самотужки збудувати міст із вкраденої рельси, влаштовують гротескний вертеп на потіху владі.

О. Денисенко сатирично змальовує підготовку селян до цього виступу. «Предсмертна хвіста Дідони» – пародія на драматично-різдваєне дійство українців. Поєднуючи фольклорні традиції з літературними, автор надає античному міфу народного характеру.

«Хвіста» героїв повісті продовжує звичай давніх слов'янських містерій з ритуальним перевдяганням персонажів дійства: «*Головним у цей Святвечір був серед них Колот із закрученим сторчка чубом і з вогнем, намальованим червоною глиною на грудях, сонцем. Витягаючи квачем із казанка вохристий глей, він виквечював на тулубах артистів змії, котів і ящірок*» [4:139].

Серед мешканців хутору останньою продовжувачкою справжніх традицій різдвяної драми О. Денисенко залишає чаклунку бабу Химу, яка робить ритуальний сніп-дідух: *«На Бабину гору видерлася баба Хима з великим дідухом у руках. Вмостивши на самому вершечку снопа з биндами і павуками, вона почала збирати до глека, розцяцькованого химерними візерунками, сніг і, дмухаючи на нього шабатурками зморцених вуст, розтоплювала його на воду»* [4: 148]. За В. Давидюком, широко розповсюджений у слов'ян обряд спалення «діда» символізував принесення людської жертви з надією, що це сприятиме доброму врожаєві [3: 216]. І. Нечуй-Левицький зазначає, що в різдвяних дійствах «народ празникує обрядами двом групам світлих літніх сил, огневим і водяним, і празникує перш за все як народ-хлібороб, благаючи собі од світлих богів доброго врожаю жита, пшениці і всякої пашниці» [8: 63].

Виразно виокремлюється у творі концепт глини, який набуває якостей міфологічної межі між дійсним і потойбічним світом. На таке сприйняття землі, як природного кордону, вказує Н. Лисюк: «Українська приказка «Що було – те в землю пішло» означає, що об'єкти, явища чи події зникли назавжди з поля зору людини, перемістившись до іншого світу» [6: 131].

Земля традиційно символізувала стабільність, незрушність, джерело сили. Тому її зрушення і розриття великого глинища набуває у тексті апокаліптичного звучання: *«Грунтова, виїжджена століттями, дорога реннула на самому вершечку гори, яка презрїлий кавун, і в трїцину, що швидко розповзалася, ринула глинистими патьоками вода... Дзвін зоригнувся вперше за десятки літ, балансуючи на краю прїрви, і двигнув разом із землею на дно глинища, викидаючи по дорозі зі свого тіла суглинок, зотліле ломаччя і глухі неоковирні звуки»* [4: 101].

Гора набуває ознак персоніфікації, а отже, й постає окремим персонажем повісті: *«Бабина гора вкрилася туманом. Помітний рокам і десятиліттям рух гори уповільнився, і вона змогла трохи спочити. Вода змішувалася у жилках із камінною кров'ю і забруднювала її. Камінне тіло м'якшало і дробилося на часточки, і в гори від того зацеміла душа. ...Гора, розбуджена нервовим дзюркотом підземних вод, зітхнула важко крізь усі свої пори, ямки, рївчачки і нїрки, ледь помітно вїчності, ворухнула спиною і відкрила очі»* [4: 107].

Назва гори – Бабина, обрана письменником не випадково. Вона нагадує читачеві про архетип Великої Матері (Баби), одним з різновидів якого є образ плодючої матері-природи (доброї землі).

Здавна гора за народним світоглядом вважалася втаємниченим місцем, яке могло бути кордоном у часі. Аналогічно її змальовує і О. Денисенко: *«Вершечком Бабиної гори була стара могила з напівстертим горбиком. Тому люди казали, що ніхто не наважувався залізти аж на самісінький чолопочок. А той, хто не знав, що той горбик –*

*могила, і випадково ставав на нього – губився у часі і не вертався додому. І так воно було, бо так казали люди»* [4: 110].

У тексті знаходимо приклад старовинного замовляння-моління до води з проханням віддати тіло затонулої людини, узявши замість нього іншу людську жертву: *«Бери, водо, мене, Вареницю! Йї не ламай, не топи, а назад ізригни!»* [4: 125]. Подібні зразки фольклору належать до найархаїчніших часів і тісно пов'язані зі старовинним культом сил першостихій – води і вогню.

Відчуття зв'язку з міфологією предків призводить до казкової появи глиняної хатки з мешканцями: *«... потроху розступався озерний пісок, і з нього на світ показалася двоверхова глиняна хатка. На танку тієї оселі сидів у глиняному крісельці глиняний дід, у дворі поралися глиняні молодиці з чорними довгими косами, бігали глиняні свині, собаки, вівці, стояли запряжені у сани коні, гралася глиняним колесом глиняні діти»* [4: 120].

Згадка про стародавній міф – створення Богом людей і світу з глини, персоніфікація гори, каменю повертають до земної стихії як місця, звідки пішло людство і куди воно врешті повернеться. Тому розкопування старовинного цвинтаря набуває символічного змісту: *«Гріх, коли кістки до Бога голосять! Од того і зорі не туди йдуть»* [4: 138].

Оповідання О. Денисенка «Душа ріки» розкриває народні повір'я у те, що після смерті душа ще деякий час блукає по землі і стоїть «у рідних за спиною». Як бачимо з назви, темою твору є представлення анімістичного світогляду українців, народного розуміння понять душі і смерті. В. Половець, розкриваючи особливості української міфології, описує віру у те, що «душа складалася з трьох частин: одна – пов'язана з тілом, зникає на третій день по смерті; друга – пов'язана з довкіллям, зникає на дев'ятий день, а третя – на сороковий день з'єднується з душами померлих в «Рїї» [10: 47].

Червоною ниткою крізь увесь текст твору проходять анімістичні уявлення про воду як живу істоту: *«Рїка потроху перетравлювала його»* [4: 17]; *«Це чорна рука ріки. Вона прип'яла Саюка до самого дна і тягне донизу»* [4: 19]. Антропоморфізація води – характерна риса української міфології. У деяких регіонах ріки порівнювалися з жилами людини [10: 57]. О. Денисенко трансформує народні уявлення про воду, змальовуючи ріку, біля якої минуло життя головного героя: *«Щось у ріці було СОВЕРШЕННЕ. Вона була і добра і горда. Вона була таємнича і водночас відкрита всім. Для добрих людей і маленьких Рось завжди була лагідна й весела. Вона ховала дрібний дзенькотливий сміх дїтлахів у феєричний сутінок верб і осик, лоскотала хвилями і сама ніби пустувала й бавилася з ними»* [4: 20].

«Душа ріки» – майже пантеїстична оповідь про розчинення людини у безкінечності стихії. Як

відзначає І. Нечуй-Левицький, це досі типові для української міфології метаморфози: «Змінюючись на інші форми, чоловік тільки вертається в рідні для нього форми мирового життя, звідкіль його вивела на світ сила життя» [8: 120]. О. Денисенко по-своєму інтерпретує міф про можливість душі змінювати свою подобу після смерті людини, уводить елемент теріантропії (перетворення головного героя Сашка Самусенка на комаху): «Той, хто зветься Богом, перетворював Сашка на комарика і пускав спільно з туманом на Рось» [4: 17]. Сашків дух протягом оповідання зазнає кілька трансформацій: стає комариком, тінню фіранки, що нервово дріботіла на протязі, вихором у себе на тімені, маленьким витканим з пари чоловічком зі срібними ніжками, що йде у небо. Подібні вірування народів Європи у те, що душа доброї людини виходить з рота у вигляді білої хмаринки, описує Е. Тайлор [13: 71].

На думку письменника, душа – реальна субстанція у людському тілі, що знаходиться між четвертим і п'ятим хребцем («Запах зломленої квітки»). У бездуховного злодія («Душа ріки») всередині «холодно й порожньо, ніби хтось виссав з грудей середину» [4: 21]. Автор послуговується міфічною вірою у співвідносність, а можливо – й магічну totoжність понять серця й душі. Серце в народі завжди вважалось обителлю чеснот, «духовності» людини, а отже, розрізнявальним критерієм понять «життя» і «смерть».

В оповіданні «Душа ріки» знаходимо також відлуння народного табу – заборону торкатися речей у відьомському житлі. Галя, потрапивши до хати баби Серунки, спробувала молока із дійниці, що стояла посеред хати: «Молоко гаряче. Молоко – вогонь. Він тече їй у шлунок. Палить їй нутроці. Вивертає назвні. Галя кричить. Галя скиглить і гавкає, як порізаний собака» [4: 19].

Про обряди позбавлення від злої хвороби В. Усачова зазначає, що «втручання демонів хвороби людина намагається нейтралізувати певними ритуальними діями. ... Ці акти здійснюють у хаті чи поза нею: біля колодязя, на березі ріки, за межами села, на перехресті шляхів, на цвинтарі, на місці, де колись була церква» [7: 63]. Для вигнання хворобливого духу назад у чужий простір користувалися послугами посередника, медіатора – найчастіше відуна, людини, наділеної надзнанням, яка мала зв'язок з іншим світом. Натяки на подібні магічні ритуали, які є відлунням давніх жертвних дійств, органічно вплітаються в композицію міфологічного етюдю.

Викладене вище дозволяє зробити висновки, що дохристиянські уявлення про світобудову, відображені в народних легендах, залишаються невичерпним джерелом для моделювання авторського міфу. Майстерно вплітаючи в свій текст сюжети і образи слов'янських язичницьких вірувань, О. Денисенко стає деміургом власної міфології, виступає творцем чарівного світу, де органічно поєднується буденне і сакральне. Пантеїстичні уявлення предків повертають читача до першовитоків нації. Письменник з'єднує минуле і сучасне українського села, апелюючи до етнорелігійних кодів, а отже й витворює власну концепцію міфу як способу сучасного мислення.

Зміст нашої розвідки не вичерпує значеної у назві проблеми і відкриває перспективи для ґрунтовного вивчення особливостей давньоукраїнської міфології як у творах О. Денисенка, так і у сучасній українській прозі загалом.

## Література

1. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Г. О. Булашев. – К.: Довіра, 1993. – 414 с.
2. Гура А. В. Символика животних в славянській народній традиції / А. В. Гура. – М.: Издательство «Индрик», 1997. – 912 с.
3. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. – Луцьк: Волинська книга, 2007. – 324 с.
4. Денисенко О. В. Душа ріки: Оповідання та повісті / О. В. Денисенко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 240 с.
5. Константинова К. Друга ріка. Письменник Олександр Денисенко: «І бандерівець, і комуніст – живе у кожному українцеві» / К. Константинова // Дзеркало тижня. – 2008. – № 41 (720). – 1-8 листопада.
6. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп / Н. А. Лисюк. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
7. Миф в культуре: человек – не-человек / Ред. Л. А. Софронова, Л. Н. Титова. – М.: Индик, 2000. – 316 с.
8. Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. С. Нечуй-Левицький. – К.: Обереги, 2003. – 143 с.
9. Питина С. А. Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира. Текст.: монография / С. А. Питина. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2002. – 192 с.
10. Половец В. М. Українознавство. Курс лекцій: Навчальний посібник / В. М. Половец. – Чернівці: Просвіта, 2006. – 216 с.
11. Попов М. И. Описание древняго славенскаго языческаго баснословия, собраннаго из разных писателей, и снабденнаго примечаниями / М. И. Попов. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2010. – 80 с.
12. Потебня А. А. О мифическом значении некоторых поверий и обрядов / А. А. Потебня. – М.: Университетская типография, 1865. – Кн. 2. – С. 1-84.
13. Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре / Э. Б. Тайлор. – Смоленск: Русич, 2000. – 624 с.

УДК 82–312.9.09

**О. В. Червинская**

*Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича*

**У истоков фэнтези: превращение апулеевского сюжета о Золотом осле в ремейке К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели»**

**Червинська О. В. Біля витоків фентезі: перетворення апулейського сюжету про Золотого віслюка в ремейку К. С. Льюїса «Поки ми облич не віднайшли».** У статті актуалізується парадигма жанр. Історія літератури засвідчує швидше жанрову метаморфність цілком обмеженої кількості форм, ніж систематичне збагачення яким-небудь черговим жанротворчим досвідом. Це підтверджується активністю такої форми інтертекстуальних перегуків між текстами, як ремейки. Сказане, безсумнівно, стосується і так зв. сучасних фентезі, витоків яких лежать, щонайменше, в античному досвіді й жодним чином не пізніше, позначаючи, головню, один із класичних і старовинних прийомів творчого фантазування. Мова також йде про пов'язаний з «позазнаходженістю» діалог культур в історичному часі (за М. Бахтіним). Сюжет Апулея про Золотого віслюка полемічно інтерпретується К. С. Льюїсом в романі «Поки ми облич не віднайшли» в аспекті язичницької та християнської теодицеї.

**Ключові слова:** жанрова метаморфність, ремейк, фентезі, Апулей «Метаморфози», К. С. Льюїс «Поки ми облич не віднайшли», діалог культур.

**Червинская О. В. У истоков фэнтези: превращение апулеевского сюжета о золотом осле в ремейке К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели».** В статье актуализируется парадигма жанр. История литературы свидетельствует скорее о жанровой метаморфности вполне ограниченного числа форм, нежели о систематическом обогащении каким-либо очередным жанросозидательным опытом. Это подтверждается активностью такой формы интертекстуальных переключек между текстами, как ремейки. Сказанное, несомненно, относится и к так наз. современным фэнтези, истоки которых лежат, по крайней мере, в античном опыте и никак не позже, обозначая, главным образом, один из классических и старинных приемов творческого фантазирования. Речь также идет о связанном с «внезаходимостью» диалоге культур в историческом времени (по М. Бахтину). Сюжет Апулея о Золотом осле полемически интерпретируется К. С. Льюисом в романе «Пока мы лиц не обрели» в аспекте языческой и христианской теодицеи.

**Ключевые слова:** жанровая метаморфность, ремейк, фэнтези, Апулей «Метаморфозы», К. С. Льюис «Пока мы лиц не обрели», диалог культур.

**Chervinska O. V. At the Origin of Fantasy: Conversion of Apuleius' Plot About the Golden Ass in the Remake of C. S. Lewis' "Till We Have Faces".** The article actualizes the paradigm of genre. The history of literature is the evidence rather of a genre metamorphosis of quite a limited number of forms, than of the systematic enrichment with any another experience of genre creation. This is confirmed by the activity of such a form of intertextual exchange between the texts as remakes. This of course applies to the so-called modern fantasy, the origins of which are, at least, in the antique practice and not later, accentuating primarily one of the classic and ancient techniques of creative fantasy formation. It is also about the "outsideness" of the dialogue of cultures in historical time (by M. Bakhtin). Apuleius' plot of the Golden Ass is polemically interpreted by C. S. Lewis in the novel "Till We Have Faces" in the aspect of pagan and Christian theodicy.

**Key words:** genre metamorphosis, remake, fantasy, Apuleius "Metamorphoses", C. S. Lewis "Till We Have Faces", dialogue of cultures.

Современная жанровая ситуация в литературе представляет собой весьма непростую и пеструю картину, какие-либо строгие критерии в определении жанра фактически уже утрачивают свое значение. Бесчисленные споры о жанре, сомнительной актуальности этого понятия, неоднозначности толкований, наконец, о «множественности жанровой логики» (концепция Ж.-М. Шеффера), а также попытки активизировать его функциональность за счет термина «метажанр» – все это говорит, тем не менее, лишь об остроте вопроса, но никак не о бесполезности или даже смерти этой вполне трудоспособной научной парадигмы. История литературы, по моему убеждению, скорее свидетельствует о жанровой метаморфности вполне ограниченного числа форм, чем о систематическом обогащении каким-либо очередным жанросозидательным опытом – феномен интертекстуальности как имманентное качество литературы это дополнительно

подтверждает (известная позиция Р. Барта и Ю. Кристевой). Безусловно, основную роль в жизнедеятельности и метаморфозах жанра играет проблема его рецептивной продуктивности. Сказанное, несомненно, относится и к так наз. современному *фэнтези*, истоки которого лежат, по крайней мере, в античном опыте и никак не позже.

Рассмотрим лишь один случай из бесконечного числа возможных – апулеевский сюжет о превращении юноши в осла со вставной фабулой об Амуре и Психее, которая, затмевая главную, сюжетообразующую историю романа, благодаря своим многочисленным интерпретациям в истории фактически всех видов искусства, приобретает статус транзитивной и интермедияльной (Китс, По, Брюсов, Цветаева и др. – литература; Канова, Роден, Дени – изобразительное искусство, Рафаэль, Торвальдсен – скульптура, Люлли, Франк – музыка и так далее). В XX ст. своеобразной философско-теологической жанровой версией этой суммарной фабулы стал роман Клайва Льюиса «Till We Have Faces: A Myth Retold» (1956), в мировоззренческом

ключе радикально обновиши широко известный сюжет.

Пример интересен еще и потому, что весь опыт христианской культуры фактически полностью вписывается в историческую дистанцию между Апулеем Луцием (125–170 н. э.) и Клайвом Стейплзом Льюисом (1898–1963). Апулеевские «Метаморфозы» (после Бл. Августина «Золотой осел») и «Пока мы лиц не обрели» К. С. Льюиса [6] образуют собой некое знаменательное кольцо. Каждый из этих текстов соответствует именно метаморфной природе фэнтези. Притом, в данном случае, перед нами также классический *ремейк*, из чего следует, что прочтение второго, современного текста требует обязательного удержания в памяти первого.

Прежде всего, речь идет о связанном с «вненаходимостью» диалоге культур в историческом времени, сформулированным М. Бахтиным: «В области культуры вненаходимость – самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах *другой* (подч. – авторское) культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог* (подч. – авторское), который преодолевает замкнутость и односторонность *этих* смыслов, *этих* культур» [2:334–335]. Отсюда, полезно рассмотреть оба текста именно как пребывающие в полемическом диалоге, симптоматично, что в каждом из них мы находим и самые прямые обращения к читателю (у Апулея, например: «Начинаем греческую басню. Внимай, *читатель*, будешь доволен»).

В Украине Льюису уже был посвящен ряд исследований. Говорилось о хронотопе сакрального в «Хрониках Нарнии» [5] и мифопоэтической модели «Хроник» в контексте христианства [8], о так наз. фрактальных структурах его прозы [7], а также о богословском мифотворчестве английского автора [3]. Как в зарубежье, так и в Украине в ряде интересных исследований внимание уделялось также специфике указанной фабульной параллели. При этом текст К. С. Льюиса в некоторых случаях интерпретируется именно как фэнтези (правда, с оговоркой про неопределенность данного термина).

Так, в частности, Т. В. Жаданова в своем исследовании «Христианское фэнтези в творчестве К. С. Льюиса», следуя в данном случае за такими нашими учеными, как Д. В. Затонский, Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, Т. В. Бовсунивская, анализирует жанровую специфику, поэтику и христианский смысл романа «Пока мы лиц не обрели», подчеркивая, что фэнтези «может выступать *метажанром* в случае самых различных литературных явлений» [4:8].

К сожалению, сильным заблуждением этой интересной работы является вывод о жанровом отличии: «В отличие от авантюрно-бытового повествования романа Апулея роман К. С. Льюиса имеет структуру параболы, характерной для притчи. Романная форма усложнена за счет введения особого типа повествования – «роман в романе», что помогает раскрыть сложные духовные вопросы с разных точек зрения» [4:14]. Дело в том, что как раз здесь-то и нет особых отличий, у Апулея также наличествует вставной сюжет (именно о Психее!). Более того, К. С. Льюис полностью следует архитектурной модели апулеевского повествования, подчеркнув это буквально в своем титульном заглавии: «Пока мы лиц не обрели. *Пересказанный миф*», он только своеобразно «сращивает» обе апулеевские фабулы, конверсирует оба сюжетобразующих вектора. Поэтому остается одно из двух: либо оба текста причислять к авантюрно-бытовым, либо оба признавать параболической притчей, либо унифицировать их жанровую природу, обозначив как фэнтези.

Скорее всего, исходя из сюжетики романа Льюиса, следует говорить о фэнтези-ремейке. Имеет место пересказ притчи, выразительно полемический в своей мировоззренческой основе, с множеством знаков присутствия первоисточника на всех уровнях. Перед нами видоизмененная история о превращении: в первом случае – юноши Луция в осла и затем, после пережитых им несчастий, возвращения в человеческий облик, во втором – духовная метаморфоза пережившей множество тяжелых событий безобразной, уродливой Царицы Гломской Оруаль-Майи в следующую Психею.

Из уст ее отца не однажды звучало: «Ведьмино отродье, ночное страшилище, жалкая тварь!». В молодости ее единственным утешением была прекрасная младшая сестра Истра-Психея, которую их отец приказал принести в жертву ради спасения их погибающего царства. Психея, однако, не погибла, а попала в параллельный мир. Пусть и благородное в своей моральной основе, но грубое восприятие мира, присущее Оруали, оказалось убийственным для счастья ее младшей сестры, возлюбленной самого божества. В отличие от Психеи, Оруаль оказалась неспособной увидеть невидимую красоту – мира бога Седой горы, взявшего в жены Психею. По-сути, Оруаль в судьбе Психеи повторила разрушительную роль Афродиты, озлобившейся на сына за его любовь к Психее.

Готические по стилю эпизоды двух встреч сестер, состоявшихся после страшной истории жертвоприношения, а затем заключительные духовные видения Оруали, ее встреча с умершими мучителями или близкими людьми, с самой Истрой, наконец, с самим всемогущим божеством – все выполнено английским писателем как раз в духе фэнтези, но сама идея «видеть мир иными

глазами», безусловно, полемически восходила к апулеевским «Метаморфозам».

Начало духовной метаморфозы Оруали было в конечном итоге связано со следующим ее открытием:

«В смертных людях есть нечто великое, что бы об этом не думали боги. Они способны страдать бесконечно и беспредельно.

Все, что случилось дальше, могут назвать сном, могут назвать явью – сама я не берусь судить. По моему, единственное различие между явью и сном заключается в том, что первую видят многие, а вторую – только один человек. Но то, что видят многие, может не содержать ни грамма правды, а то, что дано увидеть только одному, порой исходит из самого средоточия истины» [6:217].

Помимо этой главной мысли, как и в «Метаморфозах», в романе Льюиса множество заимствованных у Апулея вставных сюжетов, персонажей, мотивов. К примеру, сюжет о гломском военачальнике Бардии [6:123–124]:

«– Даже если Бардия и согласится, – добавил Лис, – ему женушка не позволит. А кто не знает, что Бардия у жены под каблуком?

– Бардия? Я не могу поверить, что такой смельчак...

– Ба, да он влюблен, как Алкивиад! Парень женился на бесприданнице, взял за одну красоту, можно сказать. Весь город об этом знает. Она помыкает им как хочет.

– Должно быть, она очень дурная женщина, дедушка...» [6:122–123].

(Для сравнения в «Метаморфозах»:

«Мачеха главенствовала в доме скорее вследствие своей наружности, чем в силу добрых своих правил...» [1:272–273])

Свой замысел Апулей озвучивает в самом начале: «...ты удивишься на превращения судеб и самых форм человеческих и на их возвращение вспять тем же путем, в прежнее состояние» [1:101]. Этот же мотив повторяется у Льюиса. Так, в первую очередь, превращение Луция в Осла (и, благодаря Венере, наоборот) симметрично предсказанному превращению уродливой Оруали в очередную Психею (заключительные слова книги, где явившееся царице божество сообщает приговор: «Отныне изгоняется Психея. И суждено изведать ей голод и жажду, блуждая по тернистым дорогам. Пусть те, кто надо мной, совершат свою волю. А ты, женщина, вернись к себе и к трудам своим. И ты станешь Психеей») [6:142]).

Безусловно, на неописуемо безобразный образ главной героини (в тексте об этом постоянные упоминания), а также на описание заключительной метаморфозы этого чудовища, сначала уподобившегося кровожадной богине Унгит (гломская ипостась Венеры), а затем превращенной в Психею, могло вдохновить Льюиса апулеевское описание заключительной метаморфозы ослиного

образа героя, также соответствующее калейдоскопичной стилистике фэнтези:

«Не обмануло божественное предсказание – тут же спадает с меня безобразная личина животного: прежде всего исчезает грязная, свалывшаяся шерсть, толстая шкура становится тоньше, огромный живот уменьшается, на ступнях ног копыта разделяются на отдельные пальцы, руки перестают быть ногами, но поднимаются для исполнения своих высоких обязанностей, длинная шея укорачивается, пасть и голова округляются, огромные уши принимают прежние размеры, зубы, подобные камням, снова делаются небольшими, как у людей, и хвост, который доставлял мне больше всего мучений, исчезает без следа! (подчеркнуто мной. – О. Ч.). Народ удивляется, люди благочестивые преклоняются при столь очевидном доказательстве великого могущества верховного божества, подобном чудесному сновидению, и при виде быстрого превращения громогласно и единодушно, воздев руки к небу, свидетельствуют об этой столь славной милости богини» [1:303–304].

Интересно, что диалог с Апулеем Льюис ведет как его мнимый современник, в русле полемических дискуссий античной философии. Например, у него есть такой персонаж, как раб-грек Лис, поставленный в учителя уродливой Оруаль. Он выглядит некоей версией Сократа, Эпикура, Лукреция Кара, вместе взятых. По крайней мере, в его уста вложены знакомые сентенции, приписываемые этим философам. Как характеризует его сама Оруаль:

«...я никогда не слышала, чтобы он роптал на судьбу, никогда не слышала, чтобы он хвастал, как это делали другие рабы, высоким положением, которое занимал у себя на родине. Он часто утешал себя высказываниями вроде «Весь мир – одна деревня, и мудрец в нем нигде не изгнанник» или же «Вещи сами по себе ни дурны, ни хороши – мы только мним их таковыми». Но я полагаю, что бодрость духа он сохранял не благодаря этим рассуждениям, а потому, что был необычайно любознателен. Я никогда не встречала другого человека, который задавал бы столько вопросов. Он словно хотел знать все на свете не только о нашей стране, языке нашего племени, наших богах и предках, но даже о цветах и деревьях, растущих в нашем краю» [6:13].

Так, Лис, например, рассуждает о красоте:

«Как любил говорить наш учитель, красота девочки была «в природе вещей»; это была та красота, которую люди втайне ожидают от каждой женщины – да что там! – от каждого неодушевленного предмета, – но не встречают почти никогда» [6:25].

Мировоззренческая полемика между текстами возникает, прежде всего, в религиозном векторе, на христианской почве, что выражается в различных планах. Так, скажем, апулеевской латыни

противопоставляется якобы «греческий» язык повествования Оруали: «Я пишу на греческом языке, которому меня обучил мой наставник. Может случиться, что какой-нибудь странник из Греции посетит наш дворец, прочтет эту книгу и перескажет ее у себя на родине, где людям не возбраняется вести вольные речи даже о бессмертных богах» [6:10]. Отсюда, также следует, что события книги Льюиса преодолевая «внезаходимость», перемещаются во II-е столетие – формат времени Апулея, тем самым имитируя диалог двух современников, Луция, героя «Метаморфоз», и героини Льюиса, которая подчеркивает с самого начала: «В книге этой я буду обвинять богов. В первую очередь того, кто обитает на Седой горе» [6:10].

В духе того же фэнтези большое место в книге Льюиса, как и у Апулея, занимает проблема многоликости божества, его мистического соприсутствия сразу всюду и во всех вещах.

У Апулея:

«А теперь при мысли, что я нахожусь в сердце Фессалии, единогласно прославленной во всем мире как родина магического искусства <...>, я с любопытством оглядывал все вокруг, возбужденный желанием, смешанным с нетерпением. Вид любой вещи в городе вызывал у меня подозрения, и не было ни одной, которую я считал бы за то, что она есть. Все мне казалось обращенным в другой вид губительными нашестываниями. Так что и камни, по которым я ступал, представлялись мне окаменевшими людьми; и птицы, которым внимал, – тоже людьми, но оперенными; деревья вокруг городских стен – подобными же людьми, но покрытыми листьями; и ключевая вода текла, казалось, из человеческих тел. Я уже ждал, что статуи и картины начнут ходить, стены говорить, быки и прочий скот проричать и с самого неба, со светила дневного...» [1:116].

Этот повтор мы встречаем как очевидный ремейк и в романе «Пока мы лиц не обрели», в эпизоде тайной встречи Оруаль со счастливой Психеей у ручья, где, по утверждению Психеи, они находятся в роскошном дворце, но Оруаль видит только грязные камни и страшную лесную глушь.

Льюисовский образ богини Гломов Унгит совершенно органично вписывается, как еще одно специфическое дополнение, в калейдоскопически изменчивый портрет Афродиты, «собранный» Апулеем в своем произведении:

«Вот я пред тобою, Луций, твоими тронутая мольбами, мать природы, госпожа всех стихий, изначальное порождение времен, высшее из божеств, владычица душ усопших, первая среди небожителей, *единый образ всех богов и богинь* (подчеркнуто мной. – О. Ч.), мановению которой подвластны небес лазурный свод, моря целительные дуновенья, преисподней плачевное безмолвие. Единую владычицу, чтит меня под многообразными видами, различными обрядами, под разными именами вся вселенная. Там

фригийцы, первенцы человечества, зовут меня Пессинунтской матерью богов, тут исконные обитатели Аттики – Минервой Кекропической, здесь кипряне, морем омываемые, – Пафийской Венерой, критские стрелки – Дианой Диктиннской, трехязычные сицилийцы – Стигийской Прозерпиной, элевсинцы – Церерой, древней богиней, одни – Юноной, другие – Беллоной, те – Гекатой, эти – Рамнузией, а эфиопы, которых озаряют первые лучи восходящего солнца, арии и богатые древней ученостью египтяне почитают меня так, как должно, называя настоящим моим именем – царственной Изидой» [1:298–299]. При этом богиня подчеркивает свою вездесущность: «Ведь в эту же самую минуту, что я являюсь к тебе, я нахожусь и в другом месте, подле моего жреца, во сне предупреждаю его о том, что случится, и указываю, как нужно действовать» [1:299].

Текст Апулея напрямую ведет к телеологической парадигме Льюиса. Льюис «использует» эту апулеевскую версию платоновского мотива в целях собственного сюжетостроения, где она играет буквально сквозную функцию, являясь и завершающим пуантом всего текста, в котором мы видим преобразование языческого представления в образ христианского Мессии:

«Хотя свет сиял с неизменной силой, лицо того, кто стоял в нем, показалось вспышкой молнии, и я тут же отвела глаза в сторону, не в силах вынести вида этого лица. Вид его был невыносим не только для моих глаз – вся моя плоть и кровь, весь мой разум были слишком слабыми для этого. Даже Чудище, каким его представляли у нас в Гломе, смутило бы меня меньше, чем дивная красота этого лица. Мне кажется, я легче снесла бы, будь это лицо гневным, но оно не выражало гнева» [6:141].

Тут очень важным моментом, рисующим окончательное духовное просветление героини, осознание ею радикального порока собственного мировидения, звучит следующий отрывок, в котором, несомненно, сквозит и собственно авторская христианская убежденность: «Бесстрастный и безмерно глубокий взгляд отторгал меня, и это было невыносимо. Хотя я скрючилась у самых его ног, он смотрел на меня так, словно я была бесконечно далеко. Он отторгал самое мое существо, зная при этом (что было самым ужасным) все мои помыслы, все, что я совершила, и все, чем я была. Один греческий поэт сказал, что даже боги не вольны изменить прошлое. Не знаю, прав ли этот поэт, но тот, кто явился мне, сделал так, словно я знала с самого начала, что возлюбленный Психеи – бог, а все мои терзания, сомнения и расспросы, вся моя суета – это пыль, которую я сама себе напустила в глаза» [6:141].

В диалог с античной классикой Льюис здесь призывает включиться всем, проектируя тем самым для каждой рецепции свой горизонт ожидания: «Читатель, будь мне судьей, скажи, так ли это? И было ли это так до того, как бог изменил мое



прошлое? А еще скажи – если боги в силах изменить прошлое, почему они не меняют его хотя бы иногда из жалости к нам?» [6:141].

Безусловно, столь контурное сравнение этих известных текстов далеко не исчерпывает своих возможностей, в перспективе остается множество вопросов, которые полезно было бы развернуть в самых различных методологических проекциях. Но что касается христианской составляющей текста, то, раз речь идет о различии в языческом и христианском толковании Бога, то полезно учитывать, что Апулей был современником и свидетелем возникновения первых христианских общин, и в его «Метаморфозах» мы, например, обнаруживаем далекий от наших представлений образ первохристианки – жены того самого мельника, который приобрел Луция-«осла»:

«Не было такого порока, с которым не зналась бы эта негоднейшая женщина, но все гнусности в нее стекались, словно в смердящую выгребную яму: злая, шальная, с мужиками шляется, пьяная валяется, упорная, непокорная, в гнусных хищениях жадная, в позорном мотовстве щедрая, ненавистница верности, враг скромности. Презируя и попирая священные законы небожителей, исполняя вместо этого пустые и нелепые обряды какой-то ложной и святотатственной религии и утверждая, что чтит единого бога (подчеркнуто мной. – О. Ч.), всех людей и несчастного мужа своего вводила она в обман, сама с утра предаваясь пьянству и постоянным блудом оскверняя свое тело» [1:254].

Конечно, нас может шокировать подобный женский персонаж. Современным читателям он, скорее всего, будет восприниматься как пасквиль на представительницу не принимаемой автором новой религии, но Апулей, являясь безусловным свидетелем эпохи, на самом деле засвидетельствовал историографически верную картинку, в чем не сомневался и английский автор-теолог К. С. Льюис. О подобном, в частности, можно прочитать и в Послании Апостола Павла к Римлянам, где новообращенные римские христиане

обличаются в бесчестии: «Ибо открывается гнев Божий с неба на всякое нечестие и неправду человеков, подавляющих истину неправдою. Ибо что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явился им», а они «называя себя мудрыми, обезумели» (К Рим., гл. 1, 18-19, 22).

Именно с такими римлянами, недавними язычниками, сталкивались порой сами Апостолы на пути своего благовествования:

«И как они не заботились иметь Бога в разуме, то предал их Бог превратному уму – делать непотребства, так что они исполнены всякой неправды, блуда, лукавства, корыстолюбия, злобы, исполнены зависти, убийства, распри, обмана, злонравия, злоречивы, клеветники, богоненавистники, обидчики, самохвалы, горды, изобретательны на зло, непослушны родителям, безрассудны, вероломны, нелюбовны, непримиримы, немилостивы. Они знают праведный суд Божий, что делающие такие дела достойны смерти; однако не только их делают, но и делающих одобряют» (К Рим., 1, 28-32).

Итак, как показывает сравнительное прочтение «Метаморфоз» и «Пока мы лиц не обрели», наблюдения, спровоцированные размышлениями о закономерной метаморфной природе функционально значимых жанровых конфигураций (напрямую продуцирующих, как в данном случае, и ремейки), в равной степени говорят как о преемственности, так и полемическом противостоянии. Эти примеры подводят нас также к изучению такой своеобразной формы, как фэнтези, каковую следует полагать одним из классических и старинных приемов творческого фантазирования. Сопоставляя Апулея с Льюисом на уровне их истинно глубинного мировоззренческого диалогического противостояния, полезнее в какой-то мере отвлечься от фабулы об Амуре и Психее, пересмотреть значимость тех конструктивных, стержневых эпизодов, которые к ней впрямую не относятся, отступив от традиционной практики большинства работ, посвященных этой теме.

### Литература

1. Апулей Л. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии; Метаморфозы в XI книгах; Флориды / Люций Апулей ; пер. М. А. Кузмина и С. П. Маркиша. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 435 с. – (Литературные памятники).
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
3. Денисенко А. Неизвестный англиканин. Клайв Стейплз Льюис и идея истинного мифа // Богомыслие. – Одесса: Богословская Семинария ЕХБ, 2013. – № 13. – С. 212–229.
4. Жаданова Т. В. Християнське фентезі у творчості К. С. Льюїса : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Т. В. Жаданова. – Сімферополь, 2010. – 20 с.
5. Лаврина И. А. Категории времени и пространства как художественные характеристики сакрального топоса в фантастическом цикле К. С. Льюиса «Хроники Нарнии» / И. А. Лаврина // Питання літературознавства. – 2011. – Вип. 82. – С. 108–115.
6. Льюис К. С. Пока мы лиц не обрели. Статьи, выступления, интервью : Собр. соч. : в 8 т. Т. 2 / К. С. Льюис ; пер. с англ.: И. Кормильцев и др. – М. : Фонд о. Александра Меня; СПб. : Fazenda Дом надежды, 2004. – 384 с.
7. Набитович І. Й. Фрактальні структури у художньому тексті (на прикладі прози Л. Керрола, К. С. Льюїса та Х. Л. Борхеса) / І. Й. Набитович // Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови. – 2011. – Вип. 18. – С. 42–51.
8. Яремчук В. Особливості міфопоетичної моделі світу в «Хроніках Нарнії» К. С. Льюїса в контексті «християнського романтизму» / В. Яремчук // Сучасні літературознавчі студії. – 2014. – Вип. 11. – С. 604–614.

# Проблема вивчення художнього твору крізь призму взаємодії тексту і контексту

УДК 82–311.6'652(438)

*І. О. Давиденко*

*Бердянський державний педагогічний університет*

## Функціональність історико-культурного контексту в розкритті проблемно-тематичної основи роману «Овідій Назон – поет» Яцека Бохенського

**Давиденко І. О. Функціональність історико-культурного контексту в розкритті проблемно-тематичної основи роману «Овідій Назон – поет» Яцека Бохенського.** Стаття присвячена висвітленню проблемно-тематичного діапазону роману «Овідій Назон – поет» Яцека Бохенського. Увагу зосереджено на різноплановості осмислення теми життя давньоримського класика: від скрупульозного збирання біографічної мозаїки до оригінальної рецепції його творчості в сучасному контексті. Розбудовуючи нарратив на основі глибокого та фахового прочитання поетичного доробку антика, прозаїк наголошує на множинності автобіографічних рефлексій Овідія, на його мистецтві створювати ілюзію, винятковому таланті жонгливати матеріалом. Визначено, що стрижневою для роману польського автора є тема вироків та пошуку справжньої причини заслання поета.

**Ключові слова:** інтерпретація, історико-культурний контекст, образ, Овідій, роман, тема, Яцек Бохенський.

**Давиденко И. А. Функциональность историко-культурного контекста в раскрытии проблемно-тематической основы романа «Овидий Назон – поэт» Яцека Бохенского.** В статье исследуется проблемно-тематический диапазон романа «Овидий Назон – поэт» Яцека Бохенского. Внимание сконцентрировано на особенностях прочтения темы жизни древнеримского классика: от скрупулезного собирания биографической мозаики до оригинальной рецепции его творчества в современном контексте. Развертывая нарратив на основе глубоко и профессионального прочтения поэтического наследия антика, прозаик делает акцент на множественности автобиографических рефлексий Овидия, на его мастерстве создавать иллюзию, уникальном таланте жонглировать материалом. Установлено, что главной для романа польского автора является тема приговора и поиска настоящей причины изгнания поэта.

**Ключевые слова:** интерпретация, историко-культурный контекст, образ, Овидий, роман, тема, Яцек Бохенский.

**Davydenko I. A. The functionality of the historical and cultural context in the theme ground of the Jacek Bochenski's novel «Naso the Poet».** The present paper concentrates on analyzing the peculiarities of the life theme reading. «Naso the Poet» («Nazo poeta», 1969) by Jacek Bochenski is considered in our study as a phenomenon of Polish modernist literature. Though the narrative of the novel actually added up to the interpretation of the events in the great Roman poet's life, Bochenski dispensed without the representation principle that was generally accepted in the 19th century. Instead of it, dramatization became the dominant stylistic device in his novel. It is shown that the main theme of the Polish author's novel is searching of the real cause of the poet's exile.

**Key words:** character, historical and cultural context, interpretation, Jacek Bochenski, novel, Ovid, theme.

Незважаючи на достатню вивченість життєпису давньоримського поета Публія Овідія Назона (Publius Ovidius Naso, 43 р. до н. е. – 17 / 18 р. н. е.), його образ як предмет мистецького, вужче – літературного – функціонування, залишається малодослідженим. Зауважимо, що феномен авторських візій постаті антика почасти пояснюється високою естетичною вартістю його творчого доробку. Однак біографічний чинник досі залишається визначальним у перманентному інтересі до митця. Конфлікт із офіційним режимом і, як наслідок, примусове вигнання в найвіддаленіший куток Римської імперії зробили з Овідія символ жертви системи влади.

Серед низки текстів, присвячених давньоримському письменникові, концептуальною витриманістю та оригінальністю вирізняється роман «Овідій Назон – поет» («Nazo poeta», 1969) Яцека Бохенського. І хоча цей твір в Україні

видався двічі (у 2000 р. та 2011 р.), широкого розголосу в науковій спільноті він так і не отримав. Літературознавчі здобутки І. Кропивко [4], І. Полетуки [6; 7]; С. Бараньчак [11], Х. Заворської [13], Є. Кордзінської [12], Р. Матушевського [5], Л. Шаруги [10] лише частково відкривають українському читачеві самотньо творчість польського прозаїка. **Актуальність** нашої розвідки зумовлена необхідністю системного аналізу роману «Овідій Назон – поет» Я. Бохенського. Перша ланка реалізації цієї наукової інтенції – осягнення проблемно-тематичного діапазону твору, оскільки останній охоплює розлоге коло питань, порушених письменником.

Відтак **мета** статті – дослідити проблемно-тематичну основу роману «Овідій Назон – поет» Я. Бохенського та роль історико-культурного контексту в її розкритті.

Художній світ твору польського автора підкреслено умовний, про що нагадує, зокрема, варіативність прочитань біографем

давньоримського класика. Розбудовуючи сюжетну канву, Я. Бохенський моделює паралельні реальності, у кожній із яких знаходиться елемент втраченого для сучасників образу поета-вигнанця. «Вся структура розповіді про Овідія, – зазначає Х. Заворська, – покликана розкрити характерну багатозначність цього митця, його здатність змінюватися, яка нагадує майстерність жонглера, ілюзюніста, фокусника» [13]. У романі цей дискурс полірепрезентативності втілений в обігранні характерологічних матриць Овідія. Показовий щодо цього епізод ревнощів головного героя до Корінни: «Під впливом усіх цих переживань або просто внаслідок спілкування з Корінною, яка на кожному кроці двоїлася й множилася, і сам Овідій почав множитись і ділитися не тільки поміж двома Коріннами, але й ще цікавіше. Треба визнати, що чинив він це з замилюванням і двосудшністю митця, аматора різноманітних композицій, побудованих на протиставленні, як у житті, так і в мистецтві» [2:60–61]. За бажанням автора читач / глядач має унікальну можливість зайти за лаштунки романного «дійства», хоча насправді ці лаштунки виявляються костюмерною антика.

Авторська політика витягування на художню поверхню нових смислів викликає у свідомості читачів рецептивну ентропію, оскільки Овідій перестає функціонувати в тексті як постійна величина, натомість з'являється його сурогат – багатомірний конструкт гіперособистості. Це штучне утворення, сформоване з множинності автобіографічних рефлексій, польський майстер ототожнює з модусами однієї реальної індивідуальності антика, прихованої за різними масками. У додатку до «Назона поета» Я. Бохенський справедливо зазначає: «Поет не мав одного “справжнього” життя. Він мав його у стількох версіях, скільки уявив собі й описав, усі справжні, бо справжнім було мистецтво, *ingenium*, і одразу всі обтяжені “помилкою”, отою неумисною провиною, що криється в мистецтві, за яку він був покараний. Принаймні до моменту покарання життя неуханно набирало раз того, раз іншого вигляду, відмінного від попередніх, як і взагалі природа, люди, тварини й боги, про що він пише в “Метаморфозах”. Буття є змінним. Змінність є його принципом» [1:121]. Утім, у процесі ґрунтовного розкриття теми роману на значно більшу увагу заслуговує не образна модальність Овідія, а безпосередні інтенції, які керували Я. Бохенським під час вибору предмета художнього зображення.

Поява у творчому доробку письменника роману «Овідій Назон – поет» відсилає нас до іншого тексту – повісті «Божественний Юлій» («*Boski Juliusz*», 1961), в якій Я. Бохенський уперше використав прийом переказування віршів своїми словами. Досвід, схвально оцінений критиками (Готтесман, Ірена Шиманська), у майбутньому спонукав автора до нових проб у цьому річищі. Так з'явився роман про поета-вигнанця. Звернення

польського майстра до постаті антика видається закономірним, оскільки, крім оригінальних творів, не залишилося жодних інших джерел його життєпису. «Овідій, – зізнається Я. Бохенський, – чудовий митець, чиста форма і фантазія, біографічна загадка, людина, можна сказати, без документів, яка існує тільки у власній поезії, – це, справді, спокуса» [1:118]. Серед інших письменників-овідієзнавців польського автора вирізняє особлива заглибленість в автентичний текст. Розібравши елегії антика на цитати, майстер наново «створив» його життя.

Утілення творчого задуму потребувало від Я. Бохенського пошуку позачасової спільності, на тлі якої Овідій наблизився б до сучасної Польщі. Показово, що такою концептуальною аналогією став «стиль» доби, а точніше – її ритм. Ось як сам письменник згадує про це відкриття: «Одного дня, коли я вийшов на відпочинок, на мене сходить осяяння. Ритм! *Rock, rock, rock, everybody*. Роки-бо шістдесяті, молодь уперше танцює рок і шаліє. Але ж це елегійний дистих Овідія, ритм зі вкороченою стопою, про яку поет стільки говорить, саме щось такого сталося, коли він виступив перед публікою з любовними віршами про Корінну, а весь Рим скандував їх і шалів. Мій роман буде рок-концертом, вже знаю, я-оповідач буде конференсьє на концерті <...> Я вловив ритм, чую його, мало не до деталей знаю, як маю писати <...>» [1:120]. Відтак дух часу стає стрижневим в осягненні теми роману польського автора. За задумом Я. Бохенського, легкість і безтурботність, притаманна 60-им, виходить за межі ХХ ст., гармонійно проектується на «золотий вік» імператора Октавіана Августа. Вигадливий конференсьє, яким постає автор, навіює динамічний і водночас простий ритм «відлиги», що супроводжує програму вистави під назвою «Овідій Назон – поет».

Безперечно, роман Я. Бохенського належить до некласичних версій рецепції постаті антика. Польський автор, використовуючи прийоми модерної поетики, нівелював розповсюджений штамп, згідно з яким Овідій може бути цікавий письменникам лише як матриця самотності. Натомість прозаїк розгледів у поетові найяскравішого речника й апологета «доби Августа»: «Любий мені нинішній спосіб життя! / І не тому, що податливе золото з надр добувають, / Що кораблями везуть пурпур із дальніх країв, / Що навіть гори принижують кайлом, лупаючи мармур, / Що від навалених брил синь відступає морська – / Ні! Лиш тому, що ми тонші тепер, що предкам, нарешті, / Грубість лишили сільську, той невідчепний реп'ях!» («М.», III, 122–128) [8:149–150]. Марна справа шукати в цих словах політичне лицемірство чи далекоглядне загравання з владою. Овідій, справді, був закоханий у свій час, і він його справдешній феномен.

У 1960-х рр. Польща так само відчула подих нового життя, що так гостро вловив колись антик. Часткове послаблення радянського режиму дозволило країні бути більш незалежною від Москви і ближчою до прогресивної Західної Європи. Відбувся потужний сплеск розвитку літератури: з'явилися твори заборонених авторів, поживалася перекладацька справа, усе частіше офіційний «соціалістичний реалізм» підмінювався пошуком нових, переважно авангардних форм вираження. Дослідники Л. Зашкільняк і М. Крикун так характеризують цей період в історії Польщі: «Лібералізація суспільно-політичних відносин створила умови для вільнішої творчості митців, появи різноманітних світоглядних орієнтацій. Збереження політичної монополії ПОРП визначало межі лібералізації, а в середині 60-х років спричинило повернення до ідеологічного диктату у сфері культури. Проте рівень освіти та поінформованості суспільства за цей період зріс настільки, що "втиснення" суспільної свідомості у вузькі рамки догматичної доктрини марксизму-ленінізму, навіть в його оновленій після XX з'їзду КПРС версії, виявилось неможливим» [3:594]. Утім, усі ці зміни лише віддалено передають загальну ейфорію молоді, яка через радіо та телебачення бралася наслідувати західну маскультуру.

На тлі таких суспільних трансформацій реактуалізація давньоримських реалій може здатися абсурдною. Однак у художній оптиці Я. Бохенського немає випадковостей – нарратив підпорядковується генеральній тезі: «Нема фактично різниці між минулим і теперішнім часом. Стародавня історія триває і нині» [2:12]. Саме відносність часу або його більш вірогідна циклічність опосередковано вказує на логіку з'яви образу Овідія в письменницькому доробку, оскільки фантом свободи та невимушеності, характерний для періоду правління імператора Августа, був близький і Польщі 60-их рр. XX ст. Отож справедливо говорити не лише про постать, а й про особливий ритм і стиль доби, яким живе загал.

Майстерно заховавши за лаштунками модних читацьких віань овідієзнавчу розвідку, Я. Бохенський намагається разом із широкою аудиторією реципієнтів розібратися в заплутаних хитросплетіннях поетичної фантазії давньоримського письменника, якого ототожнив у романі з «жонглером-ілюзіоністом», або «фокусником». Ходіння по ретроспективних лабіринтах поетичної свідомості супроводжуються постійними застереженнями автора-конферансьє не піддаватися на численні манівці Овідія, оскільки «поетична уява не знає меж, її витвори вільні й не мають якихось прямих відповідників у дійсності, а поети не відповідають за їхню історичну істинність» [2:69]. У романі «Овідій Назон – поет» читач має рідкісну можливість зазирнути у творчу

лабораторію письменника, побачити, як змінюється його індивідуальність у художньому світі.

Однак мистецтво реконструкції Я. Бохенського не обмежується зануренням у творчий мікрокосм Овідія, прозаїк пішов далі, домисливши вірогідні містки між фактами і тим самим поєднавши окремі картини в суцільне плетиво життя майстра. Автор не нав'язує свого бачення розвитку подій, він лише дає можливість вибрати один із безлічі можливих варіантів його розгортання. Такі літературно-демократичні інтенції рефлексувалися навіть у формальній організації роману: щоб уникнути непорозумінь, автор узяв у дужки («») епізоди, імовірність яких непевна. Обмеженість тієї чи тієї інтерпретації образу давньоримського поета наратор пояснює тим, що «тільки поезія Овідія, <...>, тільки вона становить джерело даних, основу студій, причину помилок у цих студіях, становить зміст концерту, єдину дійсність та її заперечення, єдиний факт і заперечення факту. Вона становить замкнене коло, в якому ми кружляємо» [2:44]. Відтак роман «Овідій Назон – поет» Я. Бохенського – це яскрава спроба зібрати в єдине ціле всю гаму почуттів та думок, нав'язаних творчістю класика; можливість доторкнутися до чистого мистецтва, позбавленого офіціозу й апологетики тодішніх режимів, і водночас досвід відкриття трагічного непорозуміння між владою та митцем.

На увагу заслуговує також, окрім власне образного втілення, специфіка розкриття теми в контексті її предметної спрямованості. Тут поряд із історичною та особистісно-психологічною валентністю провідною є суспільно-політична зарядженість твору. Показово, що Я. Бохенський спеціально не розставляв ідейні наголоси в романі, мотивуючи вичерпаністю останніх у «Божественному Юлії». Основним для автора було «вичарувати життя Назона-поета з його поезії» [1:119], а не перетворювати біографічні колізії антика на філософську притчу. Утім, намагання відмежуватися від актуальної проблематики не послабило антитоталітарного звучання роману. Протистояння ідеології та незаангажованого мистецтва – одне з основних у тематичному діапазоні «Овідія Назона – поета». Частково це пояснюється закріпленням в структурі образу давньоримського класика відповідного рецептивного стереотипу. Однак визначальним для Я. Бохенського все ж таки було відчуття пульсу доби.

Робота над текстом про відомого антика розпочалася після відкриття майстром концептуальної основи для роману (рок як відповідник елегійного дистиха) і хронологічно припадає на 1966 рік. Це був переламний період для письменника, оскільки тоді за підтримку опального філософа Лешека Колаковського його було виключено з лав ПОРП. Саме ця подія, на думку Р. Матушевського, якісно змінила спосіб мислення Я. Бохенського [5]. Пізніше, у 1976 р. на

ім'я польського автора було накладено цензурну заборону.

Навіть такі побіжні штрихи до біографічного портрета Я. Бохенського дають підстави вважати його добре обізнаним із конфліктами, які виникали між апологетами чистого мистецтва та владною верхівкою. Припускаємо, що, відчувши на собі, як важко творити в умовах ідеологічної кон'юнктури і при цьому зберігати свою індивідуальність, письменник розширив проблемне поле роману і ввів мотив нонконформістського служіння хистові. Показовий щодо цього епізод вибору антиком творчого шляху: «(Овідій хотів і міг написати похвалу Божественному в алегоричній формі епосу про Гігантів. Перші чернетки таки й були вже готові, але потім вони згоріли. Овідій палив їх без жалю. Він відчув якийсь фальш у цьому творі, може, не у змісті, а скорше в самій ідеї і в обставинах, за яких народжувався твір. <...> його весь час не полишало відчуття, ніби робить щось пересічне. Мабуть, лише це й спонукало спалити рукопис, оцей внутрішній голос чи то самозахисний інстинкт, який остерігає тварин та й митців, щоб не наковтатися якоїсь там шкідливої речовини. <...>» [2:72]. Передбачливо взявши в дужки роздуми Овідія, Я. Бохенський нагадує таким чином реципієнтові, що це лише авторська вигадка. За свідченням самого класика, він ніколи не належав до опозиції режиму Августа, навпаки, поет був вдячний імператорові за поступ і мир, які той подарував. Однак наведений епізод прислухання до внутрішнього голосу, бажання не зрадити собі більш прив'язаний не до антика, а до особистих історій тисяч польських митців, які свого часу поставали перед екзистенційним вибором: або служити системі й бути «рупором» мас, або плекати вроджений талант і не звертати уваги на політичні ігри.

Очевидно, що сам Овідій ніколи не розв'язував цієї дилеми, тому Я. Бохенський намагається старанно обійти цю тему, щоб не робити з поета надуманого героя-революціонера. Особисту трагедію антика польський автор опосередковано пояснює його наївністю, відстороненістю від реального світу й самовідданим служінням мистецтву: «Адже Овідій ніколи не виявляв підозри скептика, буцім історія може мати два взаємно суперечливі порядки, один – визначений панівним богом, а другий – мурашиною опірністю людини, і що письменник, якщо він речник історії, повинен вибирати котрийсь один порядок з цих двох. Овідій узгоджувався з третім порядком – неісторичним і абстрактним, визначеним лише логікою композиції та ритму. Тільки цьому порядку підлягала його творчість» [2:73]. Антик, і справді, був закоханий в елегійний двовірш, проте природна обдарованість митця вимагала від нього постійного розвитку. Вичерпавши тему безтурботної любові, Овідій, уже як зрілий поет, звернувся до епосу. Так з'явилося

п'ятнадцять книг «Метаморфоз» і шість книг «Фастів».

За масивом енциклопедичності історико-міфологічних поем читач не знайде й натяку на того безжурного гульця, в якого перевтілювався автор у «Любовних елегіях» та «Мистецтві кохання». Безперечно, Овідій не бажав залишатися в історії лише співцем «золотої» молоді, його намір був багатого амбітніший: стати першим поетом Риму. Такі зміни у свідомості митця позначилися передусім на художній естетиці, зокрема в метриці, стилістиці та виборі теми. Новим досвідом для поета була вербалізація актуальних ідеологем. Ідеться про уславлення Августа в п'ятнадцятій книзі «Метаморфоз», а також присвячення йому «Фастів». Однак для Я. Бохенського ці трансформації не були визначальними в розкритті теми роману.

В інтерпретації польського автора більш концептуальною є набута Овідієм філософська глибина. Відкривши універсальний закон буття – його змінність, давньоримський класик неочікувано виявився близьким сучасності як носій протохристиянської моралі. Ідеї незлобливості та всепоглинаючого гуманізму антик приховав у категоричному застереженні, виголошеному слідом за Піфагором: «Страв не торкайтесь м'ясних, споживайте лиш лагідну їжу!» («Мет.», XV, 478) [9:339]. Як уже зазначалося, в романі «Овідій Назон – поет» немає якихось виразних паралелей із польською дійсністю 60-х рр. Проте заковдана формула осуду жорстокості навіть без прямих указівок сприймається у творі Я. Бохенського як алюзія на пропаговану дисидентами філософію ненасилля: «“Не їжте м'яса”, – сказали вони обидва, Піфагор і Овідій. Кривавий харч – це початок зла. <...> Можна вбивати, обороняючи себе, але жититися смертю інших істот? Життя – це спільне добро, воно втілюється і в людину, і в тварину, переходить від одного до іншого, з тіла в тіло, у цьому полягає мандрівка душ. У природі все постійно змінюється, ніщо не гине» [2:122]. Утім, усю повноту соціально-політичного підтексту цього роману письменник, імовірно, досягнув лише навесні 1968 р. – уже по завершенню книги.

У той час Польщею прокотилися пам'ятні березневі події, коли ідейна студентська молодь відповіла низкою акцій на заборону владою показу «Дзядів» Адама Міцкевича (режисер Казімеж Деймек) на сцені Варшавського театру народного за нібито «антиросійські» акценти. Силове придушення демонстрацій, організованих прогресивними університетськими колами, вилилося в подальші арешти та репресії, а особисто для Я. Бохенського обернулося додатковими труднощами в просуванні нової книги на ринку. Уже тоді прозаїк належав до когорти авторів, яких забороняли публікувати, тому презентація роману про опального антика та розгніваного ним імператора сприймалася критиками не більше ніж

інвектива, написана на злобу дня. За таких несприятливих умов видавництво «Czytelnik» усе ж таки взялося надрукувати роман «Овідій Назон – поет», але після «належного цензурування». Більшість поправок стосувалася історичної достовірності наративу й передбачала виключення анахронізмів, а також узагальнених конструкцій, які хоча б віддалено нагадували сучасну ситуацію в Польщі. «Наскільки я розумію, – згадує Я. Бохенський, – цензори вчинили спробу, з їх точки зору, раціональну: зробити щось, щоб роман про античного римлянина стосувався виключно античності і не викликав асоціацій з актуальним моментом, у чому й полягала підступна особливість моєї творчості. <...> Йдеться, однак, про те, щоб наприклад, в описі розмови Овідія з Октавіаном Августом не вживати мови, яка справляє враження, що це не римський поет розмовляв з імператором, а радше Бохенський з Гомулкою» [1:124]. Варто зазначити, що автентичний текст роману було опубліковано лише в третьому виданні, яке побачило світ у 1999 р.

Отже, поряд із стрижневою особистісною проблематикою, втіленою в реконструкції життя поета, у творі репрезентований соціально-політичний підтекст. Останній прочитується лише в історичному розрізі, накладаючись на польську

дійсність 60-х рр. ХХ ст. Тематична вербалізація цієї антиномії зробила текст Я. Бохенського значно ближчим до сучасних хронік національної пам'яті, а отже, цікавішим для читачів. «Так само як і у випадку “Божественного Юлія”, – зазначає С. Бараньчак, – головною метою Бохенського було показати протиставлення і контрастування долі давнього героя нашому сучасному баченню його характеру і часу» [11]. Крім того, непорозуміння між давньоримським поетом та імператором як константна складова теми Овідія стало призмою історичного інакомовлення, яка дала можливість викрити абсурдність політики авторитаризму в мистецтві. «Хтось колись запитав мене, – зізнається Я. Бохенський, – чи не писав я усе ж алюзійно, перевдягаючись у костюм, езопівською мовою і так далі, задля немалого, як би там не було, задоволення, що можу наставити носа режимові. Чи не відчував я тихого задоволення.

Я б збрехав, якби сказав, що нічого подібного не було. Але писав я не для цього» [1:130]. Не буде зайвим зазначити, що художній універсум роману Я. Бохенського значно ширший за опозицію «митець–влада» й охоплює також інші дискурси літературної образності, вивченню яких будуть присвячені наші наступні дослідження.

## Література

1. Бохенський Я. Додаток до «Назона поета» / Яцек Бохенський // Античність після античності : есе [з пол. переклад Віктор Дмитрук]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2012. – С. 117–130.
2. Бохенський Я. Овідій Назон – поет : роман / Яцек Бохенський ; [з польської переклад Ростислав Доценко]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 216 с.
3. Зашкільняк Л. О. Історія Польщі : від найдавніших часів до наших днів : [підручник] / Л. О. Зашкільняк, М. Г. Крикун. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. – 752 с.
4. Кропивко І. В. Романи П. Загребельного «Євпраксія» та Я. Бохенського «Божественний Юлій» у постмодерністській перспективі / І. В. Кропивко // Таїни художнього тексту : [зб. наук. пр. / ред. кол. : Н. І. Заверталюк]. – Д. : Ліра, 2014. – Вип. 17. – С. 40–49.
5. Матушевський Р. Яцек Бохенський [Електронний ресурс] / Рышард Матушевський // Новая Польша. – 2003. – № 2. – Режим доступа : <http://www.novopol.ru/index.php?id=175>.
6. Полетуха І. О. «Божественний Юлій» Я. Бохенського : маска наратора та фокалізаційний код роману / І. О. Полетуха // Молодий вчений. – 2014. – № 8 (11). – С. 163–166.
7. Полетуха І. О. Постмодерний наратив роману Я. Бохенського «Овідій Назон – поет» / І. О. Полетуха // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2012. – № 12. – С. 115–118.
8. Публій Овідій Назон. Любовні елегії ; Мистецтво кохання ; Скорботні елегії / Публій Овідій Назон ; [пер. з латини А. Содомори ; передм. та комент. А. Содомори]. – К. : Основи, 1999. – 299 с.
9. Публій Овідій Назон. Метаморфози / Публій Овідій Назон ; [пер. з лат., передмова та примітки А. Содомори ; худож.-іл. Т. Зеленченко ; худож.-оформлювач Б. П. Бублик]. – Харків : Фоліо, 2008. – 381 с. – (Б-ка світ. літ.).
10. Шаруга Л. Истина, то есть продукт / Лешек Шаруга [Електронний ресурс] // Новая Польша. – 2009. – № 12. – Режим доступа : <http://www.novopol.ru/index.php?id=1251>.
11. Barańczak S. Oczy Lizawiety Prokofiewny [Źródło elektroniczne] / Stanisław Barańczak. – Tryb dostępu do dokumentu : <http://jacekbochenski.blox.pl/html/1310721,26214,6,21.html?548673>.
12. Kordzińska E. «Nazo poeta» Jacka Bocheńskiego – poszukiwanie nowej formuły biograficznej [Źródło elektroniczne] / Ewa Kordzińska. – Tryb dostępu do dokumentu : [www.gimnazjum1.turek.net.pl/.../kordz7.doc](http://www.gimnazjum1.turek.net.pl/.../kordz7.doc).
13. Zaworska H. Boski Nazo [Źródło elektroniczne] / Helena Zaworska. – Tryb dostępu do dokumentu : <http://jacekbochenski.blox.pl/html/1310721,26214,6,21.html?548673>.

**В. А. Іваненко**

Київський національний лінгвістичний університет

**«Скрутне становище» (predicament) шотландського письменника:  
націоналізм і шотландська літературна критика ХХ – початку ХХІ століття**

**Іваненко В. А. «Скрутне становище» (predicament) шотландського письменника: націоналізм і шотландська літературна критика ХХ – початку ХХІ століття.** У статті розглядається модерністський концепт “скрутного становища” шотландського письменника та його переосмислення у сучасній шотландській літературній критиці. Йдеться про перевидання книги Едвіна Мюїра “Скотт і Шотландія: скрутне становище шотландського письменника” у 1982р., яка була вперше опублікована у 1936 р. Не зважаючи на те, що вперше книга Мюїра вийшла на початку ХХ століття, у '80-ті рр. стало очевидно, що проблема “скрутного становища” залишалася достатньо гострою, як для шотландської літератури, так і для шотландського суспільства загалом. У статті розглядаються витоки і проблеми екстраполяції національного питання на шотландську літературу протягом ХХ-початку ХХІ століття.

**Ключові слова:** скрутне становище, націоналізм, Шотландія, есенціалізм.

**Иваненко В. А. “Затруднительное положение” (predicament) шотландского писателя: национализм и шотландская литературная критика ХХ – начала ХХІ столетия.** В статье рассматривается модернистский концепт “затруднительного положения” шотландского писателя и его переосмысление в современной шотландской литературной критике. Речь идет о переиздании книги Эдвина Мюира “Скотт и Шотландия: затруднительное положение шотландского писателя” в 1982г., которая впервые была опубликована в 1936г. Не смотря на то, что книга Мюира впервые увидела свет в начале ХХ ст., в 80-е годы стало очевидно, что проблема “затруднительного положения” осталась достаточно острой, как для шотландской литературы, так и для шотландского общества в целом. В статье изучаются истоки и проблемы экстраполяции национального вопроса на шотландскую литературу на протяжении ХХ – ХХІ столетия.

**Ключевые слова:** затруднительное положение, национализм, Шотландия, эссенциализм.

**Ivanenko V. A. Predicament of the Scottish Writer: Nationalism and Scottish Literary Criticism in the ХХ – ХХІ century.** The paper dwells on the notion of “a predicament” of Scottish writer and its reinterpretations in contemporary Scottish criticism. The re-appearance of the notion and its further discussion is connected to the reprint of Edwin Muir’s *Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer* in 1982 for it remained unpublished since 1936. Though Muir’s book was first published at the beginning of the ХХ century, it became clear that the problem of “a predicament” was still acute in the '80s not only for Scottish literature and criticism, but also for entire Scottish society. The paper highlights the origins and controversies of essentialist nationalistic extrapolations from politics to literature throughout the ХХ – the beginning of the ХХІ century.

**Key words:** predicament, nationalism, Scotland, essentialism.

У 1982 р. видавництво Polygon Books перевидає книгу Едвіна Мюїра “Скотт і Шотландія: скрутне становище шотландського письменника” (*Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer, 1936*), яка вперше побачила світ у 1936 р [12]. З метою реклами перевидання на широкий загал було організовано дискусію з приводу розуміння цього “становища” в діахронічному розрізі, до обговорення залучили багато відомих шотландських письменників. За результатами обговорення у 1983 р. вийшов окремих номер журналу “*Chapman*”, що підтверджувало актуальність та нагальність такого роду дискусії не тільки для літературної критики, але і для суспільства загалом. Не зважаючи на те, що книга Мюїра вийшла на початку ХХ століття, у '80-ті рр. стало зрозуміло, що проблема “скрутного становища” шотландського письменника залишається достатньо гострою. Проте, і на початку ХХІ століття як шотландські письменники, так і літературні критики неодноразово повертаються до неї.

Мюїр у “Скотт і Шотландія” стверджує, що шотландська література дійшла до піку своєї кризи,

однією з іманентних особливостей якої є культурна нездатність до самовираження єдиною автономною мовою [12:8]. Також він наполягає, що, шотландський літературний Ренесанс '20х-30х рр. ХХ ст. жодною мірою не є відродженням, оскільки шотландські письменники обмежені рамками своєї історії, і, відповідно, потерпають від неможливості користуватися своєю “справжньою” мовою (гельською). Внаслідок цього шотландські письменники мають обмежені можливості: вони редуковані до створення певних “меншшовартісних” версій мови, таких, як синтетична скотс Гю МакДаярміда. Отже, на думку Мюїра, “скрутне становище” шотландського письменника характеризується безнадійністю репрезентації в країні, яка не має власних засобів поетичного вираження. Критик має достатньо песимістичний погляд на майбутнє шотландської літератури, відчуваючи що вона й надалі буде все більше зливатися з англійською “Традицією”. Так, сутністю “скрутного становища” шотландського письменника стає проблема виживання в неадекватних політичних й історичних умовах (“false position”) [12:36]. Мюїр пише про бажання і водночас неспроможність повернення до більш холистичних форм націоналізму, який ніби-то мав

би зміцнити національну ідентичність, а, відповідно, і “врятувати” національну літературу країни, де люди “говорять мовою скотс, а думають англійською” [12:16]. Критик переконаний, англійська мова не здатна забезпечити адекватні засоби вираження для шотландця, проте, здається, вибратися з цього “скрутного становища” неможливо. Отже, стверджує Мюїр, допоки Шотландія не знайде свою власну мову, вона постійно буде прив’язана до англійської Традиції, а шотландські письменники завжди будуть знаходитись у нездоланному “скрутному становищі” [12:173].

Пошук “органічної” національної єдності та її репрезентації у літературі (яким би він не здавався дивним у XXI ст.) був достатньо розповсюдженою літературно-критичною практикою першої половини XX століття, яку розробив і впровадив у широкий вжиток Т. С. Еліот, зокрема в таких роботах, як “Традиція та індивідуальний талант” (*Tradition and the Individual Talent, 1919*), “Функції критики” (*The Function of Criticism, 1923*) [5]. Пізніше такого роду риторика стає домінуючою критичною стратегією епохи модернізму. Її можна побачити і в роботах Ф. Р. Лівіса (*The Great Tradition, 1948*), і Д. Спеірза (*The Scots Literary Tradition, 1940*) [9; 14].

Мюїрівські концепції шотландськості (*Scottishness*) та “скрутного становища” неодноразово дивували багатьох критиків, а його теорію часто звинувачували в певній хибності передумов. Так, наприклад, Елеанор Белл у своєму дослідженні “Шотландія під питанням” (*Questioning Scotland, 2004*) стверджує, що ключовою хибною передумовою теорії Мюїра є ігнорування того факту, що Шотландія ніколи за всю свою історію не була монолінгвальною країною, а, відповідно, і не може сприйматися як якась гомогенна сутність чи “органічна єдність” [2:16]. Відтак, поняття “скрутного становища”, розроблене Мюїром в контексті домінуючої моделі еліотівської критичної риторики “органічної цілісності”, базується на апріорі помилкових передумовах.

Суперечливі погляди щодо “скрутного становища” шотландського письменника мав і найбільш видатний шотландський модерніст, провідник шотландського Ренесансу 20х-30х рр. XX ст., поет, критик, політичний діяч Гью МакДаярмід. Не зважаючи на те, що уявлення МакДаярміда про “скрутне становище” також стосуються проблеми мови, вони значно різняться від поглядів Мюїра. Об’єднує обидвох критиків лише потреба у репрезентації Шотландії як органічної спільноти, необхідність есенціалістських уявлень про Шотландію, що має допомогти вийти з політичного і культурного “скрутного становища”. МакДаярмід був переконаний, що загальнонаціональне культурне використання синтетичної мови скотс є єдиним шляхом до культурного і політичного об’єднання нації, яка

очевидно потребує радикальних змін. Він, як і Мюїр, стверджував, що шотландський письменник потрапив у біду, і що наразі вона чи він перебуває у “скрутному становищі” в результаті соціальних та літературних історичних обставин, які змушують шотландського письменника бути “містечковим писакою національних рис” [10:74]. МакДаярмід вважав, що більшість сучасних йому шотландських письменників занадто заглиблені у сентименталізм “школи *kailyard*” та знаходяться під впливом романтичних і міфологічних образів Шотландії, сконструйованих Бернзом. Критик створює слоган “Попередники, а не Традиція!” аби відкинути сентиментальні та міфологічні репрезентації, що призвели до глибокої інсулярної провінційності шотландської літератури XIX ст., і окреслити потребу в літературному Ренесансі в рамках загального прагнення оновлення Шотландії [10]. Однак, що викликає критику в поглядах МакДаярміда в контексті XXI ст. – це витворення міфу про національний есенціалізм, замішаний на закличках до тотальної монолінгвальності (спочатку йшлося про лалланс, потім – про гельську). Здається, що МакДаярмід просто ігнорує той факт, що будь-яка мова сама по собі є безкінечним діалектичним діахронічним процесом, і, відповідно, шотландськість апріорі не може зводитися чи до лалланс, чи до англійської, чи до гельської, бо жодна з них не здатна забезпечити тієї есенціальної національної єдності, якої так прагне літературознавець.

Однак важливо, що МакДаярмід і Мюїр на початку XX століття вперше розпочинають протистояння трьохсотлітній тенденції сентименталізації шотландської літератури, яка створювала міфологічне підґрунтя для ескапізму. На думку обидвох критиків, літературні репрезентації шотландського контексту від часу підписання Акту про Унію 1707 р. активно культивували ностальгічні концепції національного минулого, які перетворювали шотландську літературу у другорядну, ретроспективну, містечкову, периферійну: це була своєрідна форма імперського контролю над Північною Територією засобами наративу.

Отже, з одного боку, модерністські теорії Мюїра і МакДаярміда щодо “скрутного становища” шотландського письменника є важливими, оскільки вперше кидають виклик стереотипним уявленням про національну літературу, як про містечкову, провінційну і сентиментальну та стимулюють рух до міжнародного літературного процесу. З іншого боку, ці теорії достатньо авторитарно встановлюють певні мовні, репрезентаційні, інтерпретативні, критичні рамки, в які заганяється шотландський письменник і критик, формують есенціалістські, неінклюзивні інтерпретації як самої шотландськості, так і її культурних репрезентацій зокрема.

У другій половині XX ст. віхою у шотландському літературознавстві й відправним



пунктом дискусії щодо “становища” національної літератури загалом і шотландського письменника зокрема стає вже згадуваний спеціальний випуск журналу “*Chapman*” 1983р. Його вихід був приурочений не тільки до перевидання роботи Мюїра, але і пов’язаний з дійсно “скрутним становищем” Шотландії з огляду на культурний і політичний контекст. ’80-ті у Шотландії – це час відчаю, застою, безперспективності (в результаті провалу референдуму щодо самоврядування 1979р., і приходу до влади Тетчер та її уряду консерваторів). Не зважаючи на те, що номер “*Chapman*” вийшов відносно нещодавно, Елеанор Белл стверджує, що на початок XXI ст. більшість дописів у ньому виглядають достатньо “архаїчно” [2:28]. В той час, як МакДаярмід боровся з обмеженою містечковістю, багато дописувачів номера, здається, намагаються відродити її у нових формах. Це відчуття анахронізму виникає саме через контраст з постмодерними теоріями і уявленнями про національне та його репрезентації. На думку Белл, постмодерне “скрутне становище” як шотландського письменника, так і шотландського літературного критика пов’язані з парадоксальною ситуацією, коли, з одного боку, існує об’єктивна потреба культурних націоналістів у розгляді культури і нації як певної “когерентної сутності”, а з іншого боку, така “когерентна” сутнісність ставиться під сумнів. Отже, постмодерне “скрутне становище” шотландського письменника характеризується імперативами уникнення національного есенціалізму в той час, як він активно форсується критикою. Саме уникання і розвінчання есенціалістських теорій національного має стати домінуючою рисою шотландської літератури і критики у XXI ст. наполягає Белл [2:29]. На підтвердження своєї критичної позиції вона цитує роботи «Нація і нарація» (*Nation and Narration, 1990*) Гомі Бгабга та «Уявлені спільноти» (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, 1983*) Бенедикта Андерсона (Бгабга, Андерсон) [3;1]. Дослідниця зазначає, що навіть наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. шотландські літературознавці, критики, культурні діячі потрапляють у пастку есенціалізму і продовжують створювати фіксовані, стереотипні, неінклюзивні уявлення про природу та особливості національної літератури в Шотландії. Саме риторика такого національного есенціалізму дописувачів історичного чепменівського випуску створює вже згадане вище відчуття анахронізму: “уявлені спільноти” підміняються прагненням асимілювати вибірково прояви культури у цілісну закриту систему. Форми національного есенціалізму в літературній критиці і культурі ’80-х, часто прив’язують саме до політичних занепадницьких настроїв у Шотландії цього періоду. У своєму дослідженні “Розділене королівство” (*The Divided Kingdom, 1988*) Джон Озмонд стверджує, що криза ’80-х після

референдуму 1979р. сприяла подальшим нав’язливим взаємовпливам культури і політики в контексті національного питання: “What the referendum provoked as well was a crisis for Scottish culture. It is one thing to recognize the regressive and deformed characteristics of Tartanry and the Kailyard; it is quite another to find more authentic and representative images [13:34].

У передмові до номеру “*Chapman*” Джой Гендрі пише, що “становище Шотландії, Держава Шотландія – це турбота внутрішня, інтровертна” [8:2], і водночас зазначає, що така турбота не є “здоровою”, як і будь-які інші форми нав’язливої національної саморефлексії, проте, вона не бачить інших шляхів подолання “скрутного становища” шотландського письменника у ХХ ст. [8]. В унісон з Гендрі звучать голоси й кількох інших критиків, які сумніваються у можливості подолання національної інтровертної саморефлексії, і водночас намагаються реконструювати есенціалістські уявлення про “природу” шотландськості. Відтак, розростається проблема помилкового ототожнення культурних стереотипів з політичним дискурсом, коли культурні націоналістичні погляди розглядаються як джерело і чинник політичних змін. Так, наприклад, Алан Болд у своєму дописі з багатозначно-іронічною назвою “Відкритий лист щодо замкненого менталітету” (*An Open Letter on the Closed Mind, 1983*) озвучує свої погляди щодо “природи типового шотландця” ’80-х [4]. Складається враження, що погляди Болда мають на меті загнати шотландського письменника в жорсткі національні рамки з метою сприяти позитивним політичним змінам. Уявлення критика прямо таки дивують своєю неймовірною архаїчністю: йдеться не тільки про те, що болдівський типовий шотландський письменник чомусь виключно є особою чоловічої статі, але і знаходиться “він” безперервно у нездоланному “скрутному становищі”: “The Scot – the typical Scot, the average Scottish writer – is marvelous at making all about him miserable. That is one of his grimmest duties, one taken very socially indeed. He does not really believe that literature can alter the individual and yet that is the great quality of all art. Scottish writers qua typical Scots (and obviously I’m speaking for, and on behalf of, men here) are people who embody a destructive attitude to concepts like individuality and artistic integrity. Suspicious of everything they become failures but even these failures have flashes of the sensitive soul trying to get out” [4:41]. Претензія Болда говорити від імені усіх шотландських чоловіків може здаватися зухвалою, проте, спирається він на урбаністичні маскулінні образи романів ’80-х таких письменників, як Джеймс Келман, Вільям МакІлвані або Джеф Торрінгтон. Але проблема не в тому, що Болд спирається на ці образи, а в тому, що він не ставить їх стереотипність під питання. Зображення шотландця у ключі меншовартості є

домінантною тематикою шотландського роману '50х-80х рр., проте, це не означає, що цей стереотип не має бути розвінчаним. Навпаки, видається, що "правдивість" та "істинність" стереотипу меншовартості конструюється саме завдяки нав'язливій частотності його використання. В результаті, рекурентність образу меншовартісного шотландця перестає бути полем для рефлексії і починає сприйматися в есенціальному ключі. Недовіра до такого роду есенціальних культурних стереотипів також стає принциповою особливістю постмодерного "скрутного становища" шотландського літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Отже, "скрутне становище" шотландського письменника у '80-ті рр. в літературній критиці часто асоціюється з саморефлексією та інтроспекцією, які, можливо, і визнавалися небажаними та занадто редукуючими, проте, поставали як невід'ємний індикатор політичної ситуації часу. Не зважаючи на те, що відчуття політичного апокаліпсису багато в чому сприяло у подальшому деволуційним процесам, і його не варто недооцінювати, проте, в цілому, на рубежі ХХ – ХХІ ст. воно вичерпало себе і перестало бути адекватною репрезентацією шотландськості. Гевін Воллас у своїй статті "Голоси у пустих будинках: роман понівеченої ідентичності" (*Voices in Empty Houses: The Novel of Damaged Identity, 1989*) пише, що саме політична і національна незадоволеність не просто живить шотландський роман, але й видається об'єктом його пристрасті у '80-ті. Воллас прив'язує незадоволеність до голосу шотландського романіста: "To find the cracked and strangled Scottish voice and lend it healing speech will take the Scottish novelist on a journey through a mental landscape disfigured by all the 'horrors' of self-inflicted silences. But no matter where it is finally heard, the sound of that new-found voice will always be recognized as unmistakably ours" [15]. Воллас фактично намагається представити травму невдалого референдуму як домінуючу рису шотландського менталітету. Міра, до якої цей "нововіднайдений голос" є "безсумнівно нашим" у Волласа не ставиться під питання, так само, як і те, ким є ці "ми". Очевидно, що самозамовчування, про яке пише Воллас, подекуди існувало у фікціональних репрезентаціях шотландської культури, проте, звичайно, воно не може бути ні есенціальним ні тоталізуючим, ні таким, що має право говорити від якихось абстрактних і трансцендентних "ми". Дуже сумнівно звучить позиція, що шотландські письменники пишуть виключно для і про шотландців, які згодом (?) зможуть "зрозуміти" і "заповнити порожнечу" цього замозамовчування. Так, наприклад, відома шотландська письменниця другої половини ХХ ст. Дженіс Геллоуей розкритикувала бажання літературних критиків зводити все розмаїття шотландської літератури до есенціалістських націоналістичних узагальнень: "Who...lumps

London writers together because they live in London? But isn't there a tendency among Scottish critics to do this with her and her West of Scotland contemporaries? Laziness. We have... a lazy critical tradition in this country. These are very limited perceptions, perceptions, which avoid having to read and critically appraise writers for what they have to say as individuals" [6].

Водночас і один з найбільш культових шотландських письменників сучасності Аласдер Грей закликає уникати обесивних націоналістичних потрактувань шотландської літератури. У своїй статті "Скромна пропозиція оминати "скрутне становище"" (*A Modest Proposal for By-passing a Predicament, 1983*), яка також увійшла до вже неодноразово згаданого номеру "*Chapman*", Грей стверджує, що форми одержимості національним та постійна інтроверсія обмежують творчий потенціал шотландських письменників [7]. Грей також заперечує написання текстів виключно для шотландської публіки і пропонує дійсно "by-pass" (оминати) будь-які редукуючі поняття національного й історичного. Письменник стверджує, що будь-які форми національної одержимості не є здоровими, і з'являються тоді, коли певні країни такі, як Шотландія, не мають можливості самоврядування, а відтак, вдаються до безкінечної саморефлексії у своєму відчайдушному бажанні самовираження. На думку Грея, у Шотландії є багато талановитих письменників, але їх постійно примушують концентруватися на питаннях національної ідентичності більше, ніж на проблемах глобального порядку. Письменник наполягає на тому, що, зрештою, така інтровертність веде до нарцисизму й обмеженої вузьколобості, а стереотипи, створені й нав'язані в контексті національної інтровертності та саморефлексії, досягають протилежної мети: увічнюють почуття меншовартості шотландця і Шотландії: "It is very queer that a small nation which has bred so many strongly local writers of worldwide scope still bickers and agonises over the phoney old *local versus international* doublebind. Why? The fact that Scotland is governed from outside itself, governed against the advice of the three Parliamentary Commissions and against the wishes of most Scots who voted on the matter, cannot be used to explain our lack of talent because that lack is no longer evident" [7]. Як не дивно, позиція Грея була ледь не єдиною конструктивною позицією розуміння "скрутного становища" шотландського письменника у '80-ті: її відкритість загубилася серед домінуючого пошуку критиками трансцендентної національної сутності в літературі і суспільстві.

Однак, цілком очевидно, що наслідки тетчеризму та політичного апокаліпсису '80-х, і, як говорить Ліам МакІлвані, "виписування шотландськими письменниками Шотландії з відчаю" [11] уже в середині '90-х призведуть не тільки до "сучасного літературного Ренесансу" в Шотландії, але і до політичної Деволуції (офіційне

відновлення Шотландського Парламенту у 1999). Шотландська література '80-х в більшості писалася *про* Шотландію, в той час як література '90-х і найсучасніша література пишеться з Шотландії. Здається, що відбувся певний ідеологічний зсув, що позначився відходом від інтровертності національної літератури. Якщо “скрутне становище” шотландського письменника '80-х характеризувалося необхідністю інкорпорувати Шотландію та політичні рефлексії щодо неї у свої тексти, то вже в '90-ті рр. і далі критика “дозволяє” письменникам відійти від цих установок. Звичайно, для багатьох з письменників (А. Л. Кеннеді, Алі Сміт, Джеймс Робертсон та ін.), особливо для тих, хто активно працює останні два десятиліття, це стало довгоочікуваним і бажаним способом “офіційно” вирватися за межі встановлених критиками рамок “дому”.

Цей ідеологічний критичний зсув, звичайно, пов'язаний з процесами глобалізації та постмодерними теоріями (зокрема теоріями нації), що розповсюджуються у '90-ті рр ХХ ст. В часи глобалізації місцеві есенціальні уявлення про націю втрачають свою значимість і сприймаються все більш іронічно. Сучасну Шотландію навряд можна розглядати як інсулярну “цілісну сутність” – навіть якщо місцеві культурні націоналісти й намагаються зображувати її такою – оскільки мультинаціональні корпорації, трансатлантичні культурні союзи, англосаксонські світові контексти (культурні зокрема) уже реструктуризували мислення про “національне”. Так само, як письменники модерністського Ренесансу намагалися замінити сентиментальні міфи та романтичний націоналізм Бернза на сучасне для них політичне читання власних текстів, шотландські студії кінця ХХ – початку ХХІ ст. мають переосмислити, поставити під сумнів власні установки та передумови критичних стратегій

(особливо щодо трансцендентності та есенціальності Шотландії і шотландськості). На початку ХХ ст. Гью МакДаярмід в національному масштабі намагався нав'язати синтетичну скотс, щоб знайти тотальну форму вираження для шотландської літератури та інтегрувати її в міжнародний літературний контекст; на початку ХХІ ст. сама Шотландія сприймається як синтетичний конструкт, як безкінечний динамічний процес, що характеризується одночасним співіснуванням, перехрещенням і взаємовпливом різних культурних факторів.

Шотландські критики ХХ – початку ХХІ ст. часто намагалися окреслити і зафіксувати “типовий шотландський характер”, не зважаючи на те, що, це завжди призводило до створення ряду абсурдних парадигм. Саме оце парадоксальне прагнення будь-що утверджувати есенціальні уявлення про шотландськість, водночас усвідомлюючи їх штучність – одна з найбільших проблем сучасної шотландської літературної критики. Це нав'язливе націоналістичне прагнення неначе привид переслідує сучасного шотландського письменника, ставлячи його в “скрутне становище”, якого він/вона намагається будь-що уникнути.

Загалом, екстраполяція культурного на політичне і навпаки – це глобальна проблема шотландського літературного дискурсу ХХ – початку ХХІ ст., яка постає в маніпуляції паралелями між літературною творчістю і соціально-політичними змінами: література і політика ніби-то зливаються у “культурному” чи “духовному” феномені “національної ідентичності”. Свідома есенціалізація та трансцендентна інтерпретація цієї “ідентичності”, зрештою, продовжує наповнювати невичерпне джерело “скрутного становища” як шотландського письменника, так і шотландського літературного критика протягом останніх ста років.

#### Література

1. Anderson Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* / B. Anderson. – London: Verso, 1983. – 265 p.
2. Bell Eleanor. *Questioning Scotland* / E. Bell. – New York: Palgrave Macmillan, 2004. – 192 p.
3. Bhabha Homi K. *Nation and Narration* / H. Bhabha. – London: Routledge, 1990. – 345 p.
4. Bold Alan. *An Open Letter on the Closed Mind* / A. Bold // Chapman. No. 35-6. – Edinburgh: Chapman Publishing, 1982. – 120 p.
5. Eliot T.S. *Selected Essays* / T.S. Eliot. – London: Faber & Faber, 1999. – 536 p.
6. Galloway Janice. *Different Oracles: Me and Alasdair Gray* / J. Galloway // *The Review of Contemporary Fiction*. Vol. XV, No. 2 – London: Dalkey Archive Press, 1995. – P. 193–196.
7. Gray Alasdair. *A Modest Proposal for By-Passing a Predicament* / A. Gray // Chapman. No. 35-6. – Edinburgh: Chapman Publishing, 1982. – 120 p.
8. Hendry Joy. *Editorial* / J. Hendry // Chapman. No. 35-6. – Edinburgh: Chapman Publishing, 1982. – 120 p.
9. Leavis F.R. *The Great Tradition* / F.R. Leavis. – New York: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. – 278 p.
10. MacDiarmid Hugh. *Selected Essays* / H. MacDiarmid. – London: Penguin, 1994. – 376 p.
11. McIlvanney Liam. *The Politics of Narrative in the Post-War Scottish Novel* / L. McIlvanney // (ed.) Zachary Leader, *On Modern British Fiction*. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – P. 181–201.
12. Muir Edwin. *Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer* / E. Muir. – Edinburgh: Polygon, 1982. – 114 p.
13. Osmond John. *The Divided Kingdom* / J. Osmond. – London: Constable, 1988. – 256 p.
14. Speirs John. *The Scots' Literary Tradition* / J. Speirs. – New York: Newman Press, 2007. – 200 p.
15. Wallace Gavin. *Voices in Empty Houses: The Novel of Damaged Identity* / G. Wallace // *The Scottish Novel since the Seventies* (eds. Wallace and Stevenson). – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993. – P. 217–231.

УДК 821.113

**І. І. Капустян**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

### **Проблеми сучасної інтерпретації літературної спадщини Г. К. Андерсена**

**Капустян І. І. Проблеми сучасної інтерпретації літературної спадщини Г. К. Андерсена.** Стаття присвячена вивченню інтерпретації творчості Г. К. Андерсена в скандинавському науково-критичному дискурсі початку ХХ ст. У статті розглядаються критичні і наукові роботи літературознавців, філософів, та письменників. Критики відзначили авторські особливості створення художніх образів, простоту і доступність його індивідуального стилю. Розглянуто поняття інтерпретації у традиційному тлумаченні та з урахуванням рецептивних оцінок сучасного літературного процесу, які належать провідним літературознавцям скандинавських країн. Особлива увага приділяється проблемі перекладу творів письменника іншими мовами (англійською, східнослов'янськими та ін.).

**Ключові слова:** Г. К. Андерсен, інтерпретація, авторський стиль, внутрішнє «Я», нарративна рефлексія автора.

**Капустян И. И. Проблема современной интерпретации литературного наследия Г. К. Андерсена.**

Статья посвящена изучению интерпретации творчества Г. К. Андерсена в скандинавском научно-критическом дискурсе начала ХХ века. В статье рассматриваются критические и научные работы литературоведов, философов, и писателей. Критики отмечают авторские особенности создания художественных образов, простоту и доступность его индивидуального стиля. Рассмотрено понятие интерпретации в традиционном толковании и с учетом рецептивных оценок современного литературного процесса, принадлежащих ведущим литературоведам скандинавских стран. Особое внимание уделяется проблеме перевода произведений писателя на другие языки (английский, восточнославянские и др.).

**Ключевые слова:** Г. К. Андерсен, интерпретация, авторский стиль, внутреннее «Я», нарративная рефлексия автора.

**Kapustian I. I. Problems of modern interpretation of H. C. Andersen's literary heritage.** This article is dedicated to the study of interpretation of H. C. Andersen in Scandinavian scientific and critical discourse at the beginning of the twentieth century. The article deals with the critical and scientific works of literary critics, philosophers and writers. The critics focused on the author's manner of the creation of artistic images, his authentic simplicity and comprehensiveness of his individual style. The notion of interpretation was considered in the traditional sense and on the account of contemporary literary process, which includes leading literary critics of Scandinavian countries. Particular attention is paid to the writer's translation into other languages (English, Eastern Slavic, etc.).

**Keywords:** H. K. Andersen, interpretation, individual author's style, the inner "I" narrative reflection of the author.

До проблеми сучасного розуміння літературних творів Г. К. Андерсена прийнято відносити інтерпретації найбільш відомих, найпопулярніших жанрів його літературної спадщини, а саме мова йдеться про казки, романи та нариси. Надання оцінки сучасному переосмисленню літературного доробку Г. К. Андерсена потребує виокремлення основних питань, які постійно хвилюють науковців, дослідників та читачів. З одного боку, надзвичайно цікавим є дослідження авторської психологічної аутентичності, мовної поетики його творів та проблематики перекладу літературних творів Г. К. Андерсена. З іншого боку, нове тисячоліття демонструє широкий спектр наукових, дослідницьких естетичних пошуків у літературі, які відповідають сучасному світогляду людини і вимагають осмислення та критичної рецепції.

Метою даної статті є аналіз скандинавського наукового дискурсу щодо порушеної проблеми, узагальнення та виокремлення основної проблематики у сучасній інтерпретації літературної спадщини митця. Питання про вивчення творчості Г. К. Андерсена є надзвичайно актуальним і знаходиться у колі постійних пошуків скандинавських літературознавців. Літературний критик Бо Грьонбек (Bo Grønbech) неодноразово

звертався у своїх наукових доповідях до питання про значимість актуальність особистості Г. К. Андерсена у Данській літературі. У своїх працях він зазначає, що відповідь на питання чи варто вивчати творчість Г. К. Андерсена на сучасному етапі повинна виокремитися з дослідження проблематики сприйняття його творів.

Сучасна інтерпретація художніх творів Г. К. Андерсена проводиться з урахуванням рецептивних оцінок сучасного літературного процесу, які належать провідним літературознавцям скандинавських країн.

Залежно від сповідування Г. К. Андерсеном способів відображення реальності через специфіку художнього мислення сприйняття жанрово-стилістичного характеру твору у сучасній критиці щодо порушеної проблематики класифікується літературознавцями у наступні проблемні групи:

- проблема людини та її екзистенціальної функціональності внутрішнього «Я», нарративні рефлексії автора у створенні поетики творів;
- проблема естетичного сприйняття і відображення у казках Г. К. Андерсена;
- перманентне редакторське переосмислення ідеї та асоціації;
- вплив на Данську літературу через розмовну мову казок Г. К. Андерсена;

- переклади творів та інтерпретація різними мовами світу.

Данський дослідник Хельге Топсе-Йенсон (англ. Helge Gottlieb Topse – Jensoen (1896-1976), який працював над текстовим виданням «Mit livs Eventyr» (дан), «Сказка моеї життя» і також над редакцією і підготовкою до друку щоденників письменника, виокремив екзистенцію особистості, боротьбу внутрішнього «Я» і соціуму. Відомо, що Г. К. Андерсен пройшов складний шлях від простого сина ремісника до шанованого гостя королівської родини. «Завдячуючи своїй надзвичайній силі волі, таланту він здобув перемогу власних страхів та недоліків, говорить у своїй праці Хельге Топсе-Йенсон, але потрібно враховувати і соціально – історичний контекст того часу. Цієї думки притримується і директор музею Г. К. Андерсена у м. Оденсе, Свед Ларсен (англ. Sved Larsen), який у 1955 році у «Festkrift» (дан. Святкове видання – традиційно у Данії з нагоди ювілею колеги друкують і готують видання про ювіляра) надав детальний опис міста Оденсе на початку століття. Надзвичайно важливим, говорять Хельге Топсе-Йенсон Topse і Свед Ларсен є соціально-історичне підґрунтя для розвитку особистості в цілому.

На сторінках своїх статей автори розгортають полеміку щодо політичної і соціальної ситуації країни протягом післявоєнного європейського перехідного періоду, а також виокремлюють вплив сучасної технічної цивілізації на добру стару королівську Данію з принцями, кріпаками, багатими і бідними, так алюзорно зображену у творі Г. К. Андерсена «Mit livs Eventyr» (рос. «Сказка моеї життя»). Л. Ю. Брауде, досліджуючи скандинавську літературну казку, визначає чарівність та фантастичність скандинавських казок як основні складові контенту. Літературною казкою дослідниця вважає "авторський художній прозаїчний чи поетичний твір, який у своїй основі містить фольклорні джерела або є придуманим самим письменником, але в будь-якому разі підкорюється волі автора; твір, переважно фантастичний, що змальовує пригоди вигаданих чи традиційних казкових героїв, і в деяких випадках орієнтований на дітей" [Брауде 1979, 7]. Проте, з огляду на аутентичну Андерсенівську складову його побутових казок, зазначимо, що деякі з них не мають складових чарівності і фантастики. Г. К. Андерсен є справді національним самобутнім письменником, невід'ємним від національно історичного контенту. Його самобутність визнана через його надзвичайне бажання довести і донести своїм співвітчизникам своє бачення всесвіту, розуміння реалій життя через літературно-художню інтерпретацію.

Його особистість і психологічна складність характеру приваблювала літературознавців, породжувала суперечливе ставлення колег, письменників. Бо Грьонбек вважав, що

Г. К. Андерсен був дивакуватим та загадковим і для своїх співвітчизників і все ще залишається загадковим і для нас (англ. «his strange personality, which puzzled his contemporaries and still puzzles us»). Літературознавець зазначав, що психологічні суперечності письменника викликані поєднанням розумових, інтелектуальних, сенсорних, емоційних рис. У цьому контексті надзвичайно глибоке і повне дослідження було проведено у 1927 році данським психіатром Н. Хельвегом (дан. Njalmar Helweg) і викладене у науковій праці: «Hans Christian Andersen. En psykiatrisk studie». Він зауважив, що у Данії не прийнято обожнювати щось виняткове, що данці скоріше схильні інтерпретувати генія як варіацію норми звичайної особистості.

І хотілося б зазначити як Г. К. Андерсен з такою екстраординарною чутливістю сприймав світ, природу, людей і події. Бо Грьонбек зазначає, що аутентична манера Г. К. Андерсена створювати поетичні твори – це відтворення автором реалій життя у самобутній спосіб через особливості характеру. Відтак реалії життя, звичайні предмети побуту широко представлені у сюжетах казок Г. К. Андерсена.

Паул Рубов (дан. Paul V. Rubow (1896-1972), данський науковець і літературознавець у своїй ґрунтовній праці 1927 року «Hans Christian Andersens Eventyr» детально досліджував відповідність казок Г. К. Андерсена Європейським літературним традиціям з одного боку і з іншого – унікальність і самобутність описових характеристик реалій життя. Автор поставив собі завдання знайти відповідь на запитання, яке постійно виникало, чому стиль розповіді власних історій Г. К. Андерсена такий захоплюючий, у чому секрет його наративного мистецтва. Важливим компонентом у традиційному тлумаченні змістовно формальних елементів, вважає науковець, є інтерпретація. Цей термін подається у науковій праці у декількох смислах. По-перше, інтерпретація відбувається, коли інтерпретатор «з'ясовує» інтенцію письменника даючи відповідь (пояснювання) на питання: «Автор хотів передати загальну ідею, чи, дидактичний смисл чи надати опис щоденного життя, буденства, пейзажу, патетичних, гумористичних, неважливих подій, передати певну атмосферу, але без визначеної попередньо для цього інтенції (англ. intention – намір).

По-друге, інтерпретація – це розуміння авторського несвідомого, що є важливішим за причину, і те що авторське несвідоме розкриває більше, а ніж сам автор про це знає, і для інтерпретатора важливо визначити це «більше».

І насамкінець інтерпретація тяжіє до суб'єктивізму. Враховуючи вище сказане можна зробити висновок, що інтерпретація – це не лише передача змісту тексту, але й філософського смислу авторської ідеї. Наступна теза сучасної

проблематики до інтерпретації творчості Г. К. Андерсена пов'язана з появою естетичних досліджень щодо композиційних характеристик казок Г. К. Андерсена. Цікавим видається для дослідників і глибокий філософський підтекст казок Г. К. Андерсена.

Г. К. Андерсен був глибоко віруючою людиною і намагався створити у своїх казках мереживо християнських цінностей, як у казці «Дикі лебеді», коли Еліза витримала випробування, які випали на її долю, лише за підтримки Божої сили. У казці «Болотний цар» героїня, вимовивши ім'я Ісуса Христа, позбавляється чарів. Андерсенівська інтерпретація одвічних цінностей створена на поєднанні реального та ірреального.

Цікавим для дослідження є той факт, що Г. К. Андерсен у своїх творах зафіксував реальне життя настільки точно, що воно нагадує нарративну картину, дивлячись на яку, реципієнт сприймає найдрібніші деталі життя за часів письменника.

Таке сюжетне принтування потребує перманентного редагування тексту та внесення коментарів. Наприклад, відома казка Г. К. Андерсена «Лелеки» є нелегкою для сприйняття сучасними данськими урбанізованими дітьми. Це відбувається через те, що такий птах як лелека знаходиться у групі ризику, і майже не зустрічається на теренах країни. Тому, щоб зрозуміти смисл твору – потрібні пояснення, коментарі.

Україна відкрила для спадщини Г. К. Андерсена у 1873 р. Тоді вперше були опубліковані українською мовою 24 казки данського письменника в перекладі М. Старицького («Казки Андерсена з коротким життєписом»). Твори Г. К. Андерсена російською мовою перекладала українська письменниця Марко Вовчок. Згодом Г. К. Андерсена перекладали П. Грабовський, М. Загірня (М. Грінченко: 50 казок, об'єднані назвою «Казки Андерсенови», 1906, 1918, 1919), Олена Пчілка, М. Рильський та ін. У перекладі О. Іваненко побачили світ збірки «Принцеса на горошині» (1956) та «Казки» (1964, 1970, 1977). Розмовна мова казок Г. К. Андерсена приваблює науковців у контексті передачі художнього змісту і впливу на читача. Перемагаючи скептичну критику літературознавця Хольберга (*англ.* Holberg) деякі фрази з казок Г. К. Андерсена увійшли у Данську літературну мову як прислів'я і приказки. Наприклад:

- (*англ.*) "But he has nothing on at all" Да ведь он сов сем голый! (*дан.* "Men hanhar jo ikkenogetpå") «Новое плаще короля» (*англ.* «The Emperor's new Clothes» (*дан.* «Kejserens nye klæder»))

- To travel is to live (at rejseer at leve) The Fairy Tale of my life (Mitlivseventyr)

- To be born in a duck's nest, in a farmyard, is of no consequence to a bird, if it is hatched from a swan's egg. (He беда появиться в утином гнезде, если ты вылупился из лебединого яйца) (Det gør ikke noget man er født I en andegård, når man blot har ligget i et svane æg) The UglyDuckling (Den grimme ælling);

- "Yes, but he is so big and ugly," said the spiteful duck "and therefore he must be turned out." Это верно, он такой большой и странный! Отвечала ему забияка-утка. – Ему надо задать хорошую трепку! (Haner for stor og for aparte, og så skal han kanøfles). The UglyDuckling (Den grimme ælling).

- And there is no doubt about it, one little feather may easily grow into five hens. Одному маенькому перышку куда как нетрудно превратится в целых пять кур (Det er ganske vist: En fjer skulle nok kunne blive til fem høns) There is no doubt about it (Deterganskevist);

- What the Old Man Does is Always Right Все что не зробить старий все добре (Hvad Fatter gjør, det er altid det Rigtige).

Однак у сучасний період інтерес до спадщини Г. К. Андерсена пригасає, його переважно сприймають лише як автора казок. Незважаючи на те, у другій половині ХХ ст. з'явилися цікаві дослідження, присвячені письменникові. Літературна спадщина митця привернула увагу літературознавців США (Свен Хейкон Россел (Sven Hakon Rossel), Великої Британії (Андерсен Ганс Крістіан, Andersen, Hans Christian), Нідерландів (Емі ван Маркен (Marken Amy van)), Італії (Мерете Кйолер (Merete Kjøller)), Китаю (Ксіо Ла, Xiao La) та ін.

Отже, доробок Г. К. Андерсена першими почали розглядати критики, журналісти, філософи скандинавських країн, передовсім Данії. Науковці кінця ХІХ – початку ХХ ст. приділили значну увагу автобіографічному началу казок Г. К. Андерсена, визнавши його казки найкращою частиною спадщини митця. Водночас критики відзначили деякі особливості побудови та образів Г. К. Андерсена, простоту й доступність стилю письменника. Велике значення для формування засад андерсенознавства справили праці С. Кіркегора, Дж. Брандеса та ін. Переклади творів письменника іншими мовами (*англійською, східнослов'янськими та ін.*) сприяли активізації наукових досліджень у ХХ ст. Утім, повною мірою жанрово-стильове багатство спадщини Г. К. Андерсена не розкрито до сьогодні, що потребує подальшої наполегливої роботи в цьому напрямку.

## Література

1. Bille and Nikolaj Bøgh: Breve fra H. C. Andersen (Letters From Hans Christian Andersen), vol. 2, Copenhagen 1878, pp. 121 ff) С. Біллі і Ніколай: ... Breve Від Х. С. Андерсен (Листи з Андерсена), том 2, Copenhagen 1878, с. 121 ff.
2. Elias Bredsdorff: H. C. Andersen og Georg Brandes, Aschehoug, Copenhagen 1994.

3. Fodreise / fra Holmens Canal til Østpynten af Amager / i Aarene 1828 og 1829. – Udgiven af H. C. Andersen. – Kjøbenhavn. Paa Forfatterens Forlag. – Nr. 4. Maanedsskrift for Litteratur, 1. Bind, 1829, 169ff. af J. L. Heiberg. 1829.
4. M.A. Goldschmidt in Nord og Syd, vol. 5, 1849, p. 72-92; Eventyr, fortalte for Børn. Første Samling. Tredie Hefte (1837) in vol. 6 of Hans Christian Andersens Eventyr, Det danske Sprog- og Litteraturselskab / C. A. Reitzels Forlag, Copenhagen 1990, p. 133.
5. Grønbech, Bo: "Why Study Hans Christian Andersen?", pp. 131-37 i Johan de Mylius, Aage Jørgensen & Viggo Hjørnager Pedersen (red.): Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991. Udgivet af H. C. Andersen-Centret, Odense Universitet. Odense Universitetsforlag, Odense 1993.
6. Johan Ludvig Heiberg: Poetiske Skrifter, ed. By Carl S. Petersen, Copenhagen 1932, pp. 63f], (електронний ресурс, режим доступу: [http://www.adl.dk/adl\\_pub/pg/cv/ShowPgText.aspx?nnoc=adl\\_pub&p\\_udg\\_id=29&p\\_sidenr=64](http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgText.aspx?nnoc=adl_pub&p_udg_id=29&p_sidenr=64))
7. Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.): Søren Kierkegaards Skrifter (The Writings of Søren Kierkegaard), Vol. 1, Søren Kierkegaard Forskningscenteret and G.E.C. Gad, Copenhagen 1997, pp. 30f, p. 45.
8. "Nogle Bemærkninger med Hensyn til Digteren H. C. Andersens Poesie", електронний ресурс, режим доступу <http://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9684>
9. The Andersen-Scudder Letters. Hans Christian Andersen's Correspondence with Horace Elisha Scudder. Edited, with Translations and Explanatory Notes, by WALDEMAR WESTERGAARD. With an Introduction by JEAN HERSHOLT and an Interpretative Essay by HELGE TOPSØE-JENSEN. University of California Press, Berkeley and Los Angeles. xxxiv, 181 pp
10. The Complete Andersen. All of the 168 Stories by Hans Christian Andersen translated by JEAN HERSHOLT The Heritage Press, New York. xxii, 298, 446, 430, xlvii pp.

УДК 821. 113

## В. И. Мацапура

Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленко

### Роман Г. К. Андерсена «Всего лишь скрипач»: поэтика и контекст

**Мацапура В. И. Роман Г. К. Андерсена «Лише скрипаль»: поэтика і контекст.** Об'єктом дослідження є один із п'яти романів Г. К. Андерсена «Лише скрипаль» (1837). Враховуючи недостатню вивченість роману, автор статті зосереджує увагу на особливостях його проблематики і поезики, зокрема на майстерності створення характерів, побудові сюжету, ролі епіграфів, прикладах інтермедіальності і інтертекстуальності. Один із висновків роботи: всі описані в романі картини пов'язані з філософською проблематикою твору, з вічною проблемою боротьби між добром і злом.

**Ключові слова:** жанр, символіка, екфрасис, художня структура, інтермедіальність.

**Мацапура В. И. Роман Г. К. Андерсена «Всего лишь скрипач»: поэтика и контекст.** Объектом исследования в статье является один из пяти романов Г. К. Андерсена «Всего лишь скрипач» (1837). Учитывая недостаточную изученность романа, автор статьи сосредоточивает внимание на особенностях его проблематики и поэтики, в частности, на мастерстве создания характеров, построения сюжета, роли эпиграфов, примерах интермедийности и интертекстуальности. Один из выводов работы: все описанные в романе картины связаны с философской проблематикой произведения, с вечной проблемой борьбы между добром и злом.

**Ключевые слова:** жанр, символика, экфрасис, художественная структура, интермедийность.

**Matsapura V.I. The novel by H.C.Andersen "Only a Fiddler": poetics and context.** The target of research in this entry is one of five novels by H.C.Andersen – "Only a Fiddler" (1837). In respect that this novel is understudied, the author of the article has brought into focus the peculiarities of its problematics and poetics, in particular, the mastery of creating character sketches, the development of the action, the role of epigraphs, examples of intermediality and intertextuality. One of the conclusions of the article is the following: all the images, described in the novel, are related to philosophical problematics of the piece of writing and to the perennial problem of the fight between good and evil.

**The Key Words:** genre, symbolics, ekphrasis, art structure, intermediality.

Андерсен належить до числа кращих датських романистів свого часу. Бо Грєнбек пише, що при житті письменника «його ім'я ставили в один ряд з такими європейськими величинами, як Вальтер Скотт і Віктор Гюго» [5]. Він був автором п'яти романів – «Імпровізатор» (1834), «О. Т.» (1836), «Отто Торстун», «Всього лише скрипач» (1837), «Дві баронесси» (1848), «Бути чи не бути» (1857). Однак в слов'янських країнах Андерсен відомий переважно як казочник. Його казки багаторазово перекладалися і перевидавалися, чого не можна сказати про романи. До сих пор немає ні одного перекладу романів Андерсена

на український мову. В Росії його романське спадщина відоме в більшій мірі, особливо це стосується роману «Імпровізатор», рецензію на який написав В. Г. Бєлінський в 1845 р. [2].

Наукові джерела, присвячені детальному аналізу роману «Всього лише скрипач», практично відсутні. Між тим це творіння високо оцінив скандинавський письменник Август Стрінберг: «Це велика казка, – писав він, – і одна з кращих у Андерсена» [цит. по: 3].

Жанр роману характеризується складністю. В ньому поєдналися риси роману виховання, пригодницького і автобіографічного роману, які тісно переплітаються з казочними

элементами и философскими размышлениями. Это роман о неразделённой любви, пронизанный лиризмом и символикой.

Автобиографический характер романа обусловлен многими факторами и обстоятельствами: автор даёт герою своё имя – Кристиан, действие многих глав романа происходит в датской провинции, родители героя, как и родители Андерсена, бедные люди. Но самое главное – в романе отразились детские впечатления автора, его впечатления от путешествий по европейским странам, а также его эстетические и философские взгляды. Образ автора играет большую роль в художественной структуре романа. Основными способами выражения авторского сознания являются автор-повествователь и лирический герой. Роман насыщен авторскими лирическими размышлениями, которые значительно расширяют смысловое поле произведения, придавая ему поистине философский характер.

В основе построения романа – биографический принцип. Действие его первых глав происходит в датском городе Свеннборге. В экспозиции произведения автор знакомит читателя с родителями Кристиана, отец которого был обычным портным, а мать, Мария, прачкой. Примечательно, что отец мальчика, как это часто бывает в сказках, не назван по имени, он просто портной, который любит природу и путешествия. Однако этот портной не так прост, как может показаться на первый взгляд. Круг его жизненных интересов не ограничивается обыденностью. Об этом свидетельствует нарисованная, а точнее сделанная им картина «Перевоплощение», на которой изображены доктор Фауст, погружённый в размышления о науке, а также Библия и Сатана, искушающий доктора. Картина имела свои секреты: потянув за один шнур, часы превращались в Сатану. «А теперь мы тянем за другой шнур, Библия раскрывается. С её страниц сходит ангел и призывает к миру на земле», – объясняет портной [1]. Комментируя это высказывание портного, автор подчёркивает, что в мастёрённой им книге «показывался также стишок, передающий искусительные слова дьявола и предостережение ангела» [1]. Сюжет для своей картины отец героя позаимствовал в путешествиях по Германии. В контексте романа микросюжет картины приобретает символический смысл. В дальнейшем повествовании читатель будет наблюдать борьбу божественного и дьявольского в душах героев романа.

Важный мотив экспозиции романа – мотив дома, символом которого являются аисты. Роман начинается с авторских размышлений о том, что весной, когда растает снег, аисты возвращаются из дальнего путешествия в Данию, «к себе домой». В дальнейшем повествовании эти птицы будут неоднократно упоминаться в тексте романа. Они сопровождают Кристиана на протяжении всей его

жизни. Аист на крыше дома еврея, в котором жила его внучка Наоми, аист на лугу, соблазнивший мальчика выйти в широкий мир. В конце романа читатель видит аиста в доме героя, «единственное живое существо, скрашивавшее его одиночество» [1]. Герой спас раненую птицу, вылечил её, и она осталась с ним. Гибель этого аиста, которого заклевали более сильные птицы, является символом устройства общества, в котором побеждают только сильные, а с другой стороны, эта гибель предвещает смерть одинокого и больного Кристиана. Образ аиста можно рассматривать как сквозной образ-мотив произведения.

В романе два композиционных центра, два центральных образа – Кристиан и Наоми, судьбы которых прослеживаются, начиная с детских лет. Андерсен – мастер создания детских образов не только в сказках. В романе «Всего лишь скрипач» он детально описывает, как в жизнь впечатлительного мальчика Кристиана входит девочка Наоми, внучка еврея, которая живёт по соседству.

Символикой пронизаны игры детей. Например, Наоми, у которой были «живые газели глаза», круглые щёчки и чёрные локоны, предложила Кристиану продавать деньги, при этом деньгами служили лепестки цветов. Чтобы получить их, нужно было что-то дать взамен, а поскольку у Кристиана ничего не было, он должен был отдать Наоми свои глаза и губы. Символический характер эпизода заключается в том, что уже тогда, в детские годы, доверчивый и наивный Кристиан полюбил Наоми и всегда готов был отдать ей своё сердце, вот только она в этом не нуждалась.

Разрушением идиллии является эпизод пожара в доме еврея, во время которого погиб его хозяин, а в живых остались только его слуга Юль и внучка Наоми, которую спас таинственный норвежец, крёстный Кристиана. Символический характер этого эпизода подчёркивает гибель аистов на доме еврея во время пожара. «Аистиха-мать стояла посреди огня и горела вместе с детьми», а когда вернулся аист, то не нашёл ни гнезда, ни дома [1].

Когда после пожара родители Кристиана забрали сироту Наоми к себе домой, игры детей продолжились. Мальчик на всю жизнь запомнил, как они играли в жениха и невесту, как он поцеловал девочку, соблюдая законы игры. Он был для Наоми названным братом до тех пор, пока за ней не приехала карета графа, удочерившего её.

Начиная с этого момента, сюжетные линии героев на некоторое время расходятся. Автор сосредоточивает внимание на наиболее важных эпизодах в жизни Кристиана, в частности на том, как он посещает дом крёстного – скрипача-норвежца, который учит мальчика играть на скрипке. Привязанность и страх – два чувства, которые испытывает Кристиан в его доме.

В своём романе Андерсен часто использует приём экстрасиса. Описание картин, которые висят в доме крёстного – пять частей из «Пляски смерти» –



своеобразное дополнение к психологическому портрету их владельца. Глядя на эти картины, мальчик просит крёстного сыграть танец Смерти. Эти детали текста усиливают атмосферу таинственности, которой окутан образ крёстного. Можно предположить, что на его создание повлияли популярные в эпоху романтизма готические романы. Так, мать Кристиана считала, что в игре крёстного есть что-то от ворожбы. Чтобы подчеркнуть особенности игры норвежца, автор размышляет о гравюрах, которые висели в его доме и были привезены из Парижа. Описание этих гравюр – пример интермедальности в романе. На одной из них был изображён дьявол, на другой – место казни. Дьявол сидел на верхушке столба, раскинув ноги, при этом столб напоминал подобие креста с Голгофы. Молодая девушка молилась перед крестом, думая, что это святыня. «При первом взгляде на картину, – замечает автор, – нам кажется, что девушка поклоняется кресту, но скоро становится ясно, что перед нею дьявол» [1]. Комментируя содержание гравюры, автор подчёркивает, что такого же рода картины, только изображённые в звуках, представляла собой музыка крёстного. Мотив дьявольского искушения будет неоднократно повторяться в романе, и его можно считать лейтмотивом произведения.

Образ крёстного далеко неоднозначен и во многом таинственен. Кристиану была известна мистическая легенда о том, будто бы крёстного научил играть на скрипке водяной, который позже гнался за ним, возможно желая получить его душу, но крёстный спрятался в церкви. С одной стороны, он добрый человек. Именно он дарит Кристиану свою старую скрипку и книги, становится его первым учителем, берёт с собой в первое в жизни мальчика путешествие в Торсенг, спасает его, когда тот захлебнулся в морской воде. Поездка в Торсенг связана с ещё одним страшным для неопытного ребёнка испытанием. Спрятавшись на колокольне, он не успел покинуть её до того момента, когда колокола начали звонить. Мальчик почувствовал приближение смерти и осознал, что звонящие колокола могут убить. Это чувство страха, которое Андерсен передаёт с большим мастерством, не прошло бесследно и стало причиной припадков у Кристиана, избавиться от которых ему помогло только чудо, в частности чудодейственный источник.

Несмотря на то, что крёстный был знаковой фигурой в жизни мальчика, он не стал следовать его жизненным напутствиям. Речи, которые он произносил во время одной из встреч, не случайно показались матери Марии размышлениями от лукавого, и она подумала, что это злой дух, которого она боялась, сидит с ней за одним столом. Так, крёстный высказывал мысли о том, что «дикий зверь сидит в каждом», что этот зверь неистребим и рано или поздно выйдет наружу. Он советовал мальчику: «Лови радость, пока молод, чтобы в

старости не плакать о том, что у тебя нет грехов; грехи в жизни необходимы, как соль в пище <...> Бог или дьявол – в чей полк ты определён служить – да будет тебе добрым господином» [1]. Можно согласиться с интерпретацией образа крёстного, которую даёт Б. Ерхов: «Крёстный убеждает мальчика в относительности правил морали и в наличии у каждого человека его второго «я», которое живёт в нём по законам подсознательных инстинктов и чувств» [6].

Последняя встреча Кристиана с крёстным произойдёт спустя несколько лет, после того, как его мать получит известие о смерти мужа, выйдет замуж за другого, и в новом доме, куда переедет мальчик, не будут поощрять ни его игру на скрипке, ни его любовь к чтению. Он убежит из дому, доберётся до помещицкой усадьбы Глоруп, где случайно встретит крёстного, который скрывался от преследования правосудия. Мальчик догадывался, что на душе крёстного лежит тяжкий грех. Он окончательно убедился в этом, когда увидел, что этот близкий ему человек наложил на себя руки. Кристиан принимает решение не возвращаться домой.

Автор романа выстраивает сюжет по законам романа воспитания: на смену одному учителю героя приходит другой. После крёстного следующим учителем Кристиана стал шкипер Петер Вик, который согласился взять его на судно в качестве юнги. Желанию Кристиана попасть на шхуну способствовало то, что у Петера Вика была скрипка, на которой ему разрешили играть.

Важным этапом в жизни героя является его пребывание в Копенгагене, знакомство с большим городом, в котором он теряет часть своих детских иллюзий. Андерсен с юмором описывает, как матросы шхуны взяли мальчика в публичный дом и как он беседовал с владелицей этого заведения, Стефановой Каретой, показавшейся ему прекрасной волшебницей. В этом городе он впервые посетил театр, в котором увидел Наоми. Следующая встреча героев происходит в доме девочки, куда Кристиан проник в надежде увидеть её. Он любил Наоми как сестру, а она сделала вид, что незнакома с ним. Кристиан был для неё всего лишь «грязным оборванцем». По своим жизненным устремлениям и идеалам – это герои-антиподы.

Во второй части романа пути героев несколько раз пересекаются. Судьба сводит их в критическую минуту во время зимнего путешествия Кристиана в Швецию, куда он отправился вместе с Петером Виком. Они вынуждены были прервать свой пеший поход, потому что течение прорвало лёд. Здесь на льду между Зеландией и Швецией, испытывая чувство страха, когда лёд трещал под ногами, Кристиан снова увидел Наоми, которая ехала в карете с графом, своим приёмным отцом. Автор сравнивает судьбу героев с ветром: она зависит от того, в какую сторону он подует. Пока что судьба дарит Кристиану встречи с девочкой, о которой он

помнил и думал всегда. Шхуна Петера Вика стоит перед домом графа, который называет Кристиана «маленьким музыкантом». Наблюдая жизнь в графском доме, в котором есть большая библиотека с книгами Гёте, Расина, Свифта, мальчик осознаёт, что он и Наоми находятся на разных полюсах.

Автор неоднократно сталкивает героя с реалиями действительности. Примером этого является эпизод, когда возле корабля нашли труп женщины с золотыми серьгами и янтарными бусами. Это была Стефанова карета, которая любила матроса Сёрена. Увидев это, Кристиан вспомнил наставления крёстного: «Пользуйся радостями жизни, пока можешь...» [1]. Теперь он понимал, что «это были слова от дьявола». Этому эпизоду предшествует авторское размышление о тех, кто пал и забыл, что создан по образу и подобию Божью: «В лунном свете, когда метёт позёмка и плотнее закутываемся в плащи, нам встречаются существа женского пола в белых, по летнему лёгких одеждах. <...> Не верьте здоровому румянцу на их щеках – мёртвые головы раскрашены; <...> Они похоронили душу, а тела ходят по земле» [1]. Здесь звучит мотив продажной любви. Приведенные авторские размышления ассоциируются с «Невским проспектом» Гоголя, с темой продажной любви, затронутой в этом произведении и с авторским восклицанием: «О, не верьте этому Невскому проспекту! <...> Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» [4, 38].

Под влиянием прочитанных книг, и особенно Библии, Кристиан изменяется. Он начинает понимать, что в реальном мире нет могущественных фей, «но здесь есть Бог, более могущественный, чем все феи вместе взятые» [1]. Примечательно, что житейской мудрости учит Кристиана и Петер Вик, который советует ему: «Надо принимать жизнь такой, как она есть, а не мечтать о несбыточном» [1]. Однако автор подчёркивает, что Кристиан руководствуется другими жизненными принципами: «В его мыслях и мечтах были только приключения, слава и Наоми» [1].

Важной особенностью композиции романа является то, что во многих его эпизодах указано точное время действия. Например, автор сообщает, что в конце апреля 1816 г. Кристиан приехал в город Оденсе на острове Фюн, чтобы продолжить учиться играть на скрипке. В этом ему помог Петер Вик, написавший рекомендательные письма к своему знакомому Кнепусу. Автор сочувствует своему герою, что не мешает ему иронизировать по поводу его наивности. Например, когда Кристиан поселился в доме учителя, «на душе у него, – пишет Андерсен, – было спокойно и радостно: наконец-то он вышел на проторенную дорогу к своему счастью <...>, мир снова стал представляться ему сказкой» [1].

Описание основных событий в жизни Наоми также датировано. Так, 4 сентября 1819 г. Наоми отправилась в путешествие в Копенгаген. Здесь она

знакомится с цирковым наездником, красавцем-поляком Владиславом, влюбляется в него и весной 1820 года вместе с ним убегает в Австрию. Разочаровавшись в своём любовнике, она продолжает путешествие в Италию вместе с графом, своим названным отцом. В 1833 году вместе со своим мужем маркизом она приезжает в Париж и присутствует на праздновании годовщины Июльской революции.

Наоми путешествует по странам и маршрутам, которые были хорошо известны автору романа. Б. Ерхов, биограф писателя, подчёркивает, что четырнадцатилетний Андерсен прибыл в Копенгаген также в сентябре 1819 года, а в Париж, как и героиня его романа, он приехал в 1833 году. Благодаря описаниям знаменитых мест, культурных центров, в которых побывала Наоми вначале с графом, а затем со своим мужем маркизом, роман приобретает черты интеллектуального текста. Так, в третьей части романа, Андерсен описывает достопримечательности Италии: музеи, живописные полотна, скульптуры. Когда герои попадают в Вену, писатель включает в роман описание Бельведера – картинной галереи, в которой хранились полотна Рубенса, Ван Дейка и других художников. Изображая Париж 1830-х годов, Андерсен пытается передать атмосферу культурной и исторической жизни страны в эпоху правления короля Луи Филиппа. В частности, он упоминает о песнях Беранже, о «Соборе Парижской Богоматери» Виктора Гюго. В романе есть описание картины, которая висела в одной из комнат маркиза. На ней была изображена сцена из «Собора Парижской Богоматери»: Квзимодо, изнемогающий от боли и жажды, и тоненькая прелестная Эсмеральда, протягивающая ему черепок с водой.

Интертекстуальный характер романа Андерсена можно проиллюстрировать и при помощи других примеров. Так, любовник Наоми цирковой наездник Владислав выступает в цирке в роли Мазепы, которого привязали голого к спине дикой лошади и пустили скакать по степи. В этом примере – аллюзия на романтические поэмы Байрона и Гюго под названием «Мазепа».

Андерсен включает в роман имена исторических лиц. В частности, он изображает появление короля Франции Луи Филиппа в окружении сыновей и генералов на открытии статуи Наполеона на Вандомской колонне. Тема Наполеона неоднократно возникает в разговорах между героями. Так, когда один из придворных замечает, что Наполеон был тщеславен и холоден, что он походил на Нерона, Наоми защищает императора. Она сравнивает его с плугом, который, вспахивая землю, перерезает траву и корешки, расчлняет червей, но это необходимо, «чтобы в бороздах смерти колосилась пшеница» [1]. При помощи подобных высказываний героини автор подчёркивает её решительность, а также то, что она

живёт по жестокому закону: «цель оправдывает средства».

Есть в третьей части романа большой вставной эпизод – описание балета «Искушение Святого Антония», на котором присутствовала Наоми вместе с князем. Сюжет балета дан в романе в её восприятии. Главным мотивом сюжетного действия «Искушения Святого Антония» является борьба между божественным и дьявольским, ангельским и демоническим. Этот вставной микросюжет в структуре романа не случаен. Он позволяет лучше понять характер героини романа.

Автор наделяет Наоми решительным характером. Она красива, умна, тщеславна, не представляет своей жизни без богатства, поэтому и выходит замуж за маркиза, которого не любит. Её не терзают муки совести, для неё жизнь – игра. В конце романа, возвратившись в родные края, она встречает похоронную процессию, которая не вызывает у неё сочувствия, потому что покойник

был всего лишь скрипач. Автор никак не комментирует такое поведение героини, но читателю ясно: у неё нет сердца.

Роман Андерсена «Всего лишь скрипач» написан рукой мастера. Мастерство романиста сказывается не только в создании характеров, построении сюжета, но и в тщательно продуманной композиции. Каждая глава романа имеет хорошо подобранные эпиграфы из произведений Вольтера, Шиллера, Гёте, Эйхендорфа, Гейне и других авторов.

В структуре романа играют важную роль мотивы дома, семьи и их разрушения, мотивы судьбы, встречи и игры, а также описания, в частности экфрасис. Все описанные в романе картины связаны с философской проблематикой произведения, в частности, с вечной проблемой борьбы между добром и злом, между ангельским и демоническим.

### Литература

1. Андерсен Г. К. Всего лишь скрипач / пер. С. Белокриницкой. – М.: Изд-во «Текст», 2001. – 352 с. // [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.sky-art.com](http://www.sky-art.com).
2. Белинский В. Г. Импровизатор, или Молодость и мечты итальянского поэта. Роман датского писателя Андерсена // В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. : В 14 т. – Т. VIII. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 490–491.
3. Белокриницкая С. От переводчика // Андерсен Г. К. Всего лишь скрипач / пер. С. Белокриницкой. – М.: Изд-во «Текст», 2001. – 352 с. // [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.sky-art.com](http://www.sky-art.com).
4. Гоголь Н. В. Собр. соч. : В 7 т. – Т. 6. Статьи. / Комментар. Ю. Манна / Н. В. Гоголь. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
5. Грэнбек Бо. Г. Х. Андерсен. Жизнь. Творчество. Личность. [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/grenbek-andersen/romany.htm>.
6. Ерхов Борис. Андерсен / Борис Ерхов. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 255 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1427). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.litmir.info/br/?b=182247&p=38>.

УДК 821.161.1.09

### Е. И. Никитская

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова

### Поэма «Сон Адама» в контексте творчества Н. С. Гумилева

**Нікітська К. І. Поема «Сон Адама» у контексті творчості М. С. Гумільова.** Стаття присвячена дослідженню онейричного хронотопу, як жанроутворюючого начала у поемі, і основних джерел, що вплинули на його формування. Зокрема, виявлені зв'язки з юнацькими окультними пошуками Гумільова і згадки про практики сновидіння у його ранніх творах. Проаналізовано вплив «Откровения Иоанна Богослова» і близьких до нього візонерських творів на жанрову природу поеми. Крім цього, простежено паралелі із зображенням онейросфери у давніших текстах: «Епосі про Гільгамеша», індійських міфах.  
**Ключові слова:** сон, онейропоетика, видіння, апокаліпсис, епос.

**Никитская Е.И. Поэма «Сон Адама» в контексте творчества Н. С. Гумилева.** Статья посвящена исследованию онейрического хронотопа, как жанрообразующего начала в поэме, и основных источников, повлиявших на его формирование. В частности, выявлены связи с юношескими окультными исканиями Гумилева и отсылки к сновидческим практикам в его раннем творчестве. Проанализировано влияние «Откровения Иоанна Богослова» и восходящих к нему визионерских произведений на жанровую природу поэмы. Помимо этого, прослежены параллели с изображением онейросферы в более древних текстах: «Эпосе о Гильгамеше», индийских мифах.  
**Ключевые слова:** сон, онейропоетика, видения, апокаліпсис, епос.

**Nikitskaya E.I. The poem «Adam's Dream» in the context of N. Gumilev's works.**

The article is devoted to the study of the oneiric chronotope, as a genre-forming element in the poem, and of the main sources that influenced its formation. In particular, there were revealed some links with Gumilev's occult studies and references to the visionary practices in his early works. There was also analyzed the influence of The Revelation and related genre of visions on poem's genre specifics. In addition, there were found some parallels with the image of the oneiric sphere in older texts like "Epic of Gilgamesh" and Indian myths.

**Key words:** dream, oneiropoetics, vision, apocalypse, epic.

Разнообразие сновидческих мотивов в мировой литературе чрезвычайно велико: они обнаруживаются уже в древнейших ее образцах и продолжают активно применяться современными авторами. В произведении сон может служить элементом композиции, например, быть вставным эпизодом, обрамлением или формой развития основного сюжета. Изображение сна также является эффективным способом характеристики персонажей или передачи авторского мировоззрения. Однако его роль не ограничивается только практическим применением в качестве литературного приема. По утверждению Ю. М. Лотмана «сновидение отличается полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной» [13:224], следовательно, сон воспринимается как своего рода «двойник» реальности. Этому также способствует его глубоко индивидуальная природа, побуждающая читателя видеть в нем не столько замысел автора, сколько «персональное духовное приключенчество героя» [14:82]. Слитность и персонифицированность сновидения требует комплексного подхода к его изучению. С одной стороны, исследования онейросферы в филологии восходят к психоанализу, во многом опираясь на труды Фрейда и Юнга: сон, как формируемый в сознании спящего образ, нуждается в толковании, «принципиально требует присутствия переводчика» [13:225]. С другой стороны, вербальное изображение сна в произведении является художественным текстом и предполагает использование собственно филологических методов исследования. Опираясь на работы швейцарского критика А. Бегена, О.В. Федунина предлагает рассматривать литературное сновидение с трех позиций: «как средство изображения внутреннего мира героя, его психологии; как элемент текста; как часть внутреннего мира произведения, во многом определяющая характер художественной реальности» [17:18]. В монографии «Художественная гипнология и онейропозитика русских писателей» В.В. Славина определяет его как «единство вербального онейрического текста и онейрической реальности (то есть самого сновидения)» [14:14]. Таким образом, опираясь на понимание литературного сновидения как сложного и многофункционального единства, мы постараемся проследить его структурную и смысловую роль в творчестве Н.С. Гумилева и в анализируемой поэме.

В литературе Серебряного века сон занимает значительное место, что во многом обусловлено «ночной» природой культуры того периода. В частности, в символизме сон – один из способов

приблизиться к «отблескам нездешнего виденья» [15], показать то «невыразимое», на чем строилась символистская поэтика. Творчество Н.С. Гумилева долгое время было принято считать «дневным», «географическим» и видеть в нем только отображение конкретной действительности. Этому отчасти способствовала акмеистическая программа с ее уходом от символистских установок, отчасти – сложившаяся впоследствии традиция интерпретировать поэзию лидера акмеистов буквально. О последнем с негодованием пишет Анна Ахматова, отмечая «безграничное невнимание» критиков и читателей к «тайнописи» Гумилева. В своих воспоминаниях, посвященных Николаю Степановичу, она называет его «непрочитанным поэтом» и прямо говорит, что «автор «Огненного столпа» был визионер, пророк, фантаст» [2].

Об этой «непрочитанности» и визионерском характере поэзии Гумилева также пишет британский исследователь Майкл Баскер. В своей работе «Ранний Гумилев. Путь к акмеизму» он отмечает, что мотив сновидения, как источника сакральных знаний и божественных откровений, появляется в творчестве поэта уже на начальных его этапах. Исследователь называет его ранние «ученические» опыты «стихами из снов», связывая их с темами оккультизма, искусства и магии, в противовес бытующему мнению о «дневной» поэзии. Согласно Баскеру, даже «Жираф», на первый взгляд, лишенный чего-либо потустороннего, представляет собой «не точное отражение эмпирически существующей реальности, а своеобразный продукт эстетического воображения» [3]. В произведениях эпохи «Романтических цветов» сон зачастую изображается поэтом не просто как образ, возникающий в сознании спящего помимо его воли, но как некий магический ритуал, который можно проводить осознанно. Такая сопричастность сна магии напрямую связана с увлечением тайными знаниями: в юности Гумилев активно интересуется трудами европейских оккультистов и «уже довольно рано создает себе сакрализованный идейный багаж» [4:121]. В частности, описания сомнамбулических состояний, а также техник «видения» и «предчувствия» есть у Элифаса Леви и Папюса, творчество которых играло не последнюю роль в эзотерических исканиях поэта. Таким образом, сон и магия становятся «неразрывно связанными у молодого Гумилева посредством доктрин оккультизма» [3], а само сновидение – «главным орудием мага-оккультиста» [3]. Совершая определенные ритуалы и погружаясь в сновидческое состояние, герои стихотворений попадают в иную реальность, где встречаются с магическими существами и персонажами: «Мы

услышим робкий, тайный шаг, / Мы с тобой увидим Люцифера» [6:92]; «Там, быть может, ты увидел Феба, / Трепетно бродящего в саду / Как и ты стрелю снов пронзённый, / С любопытным взором он застыл» [6:103]. Такое состояние также может служить способом трансформации реальности: «В каких пределах я ни буду, / На все наброшу я свой сон» [6:38]; «Аромат сжигаемых растений / Открывал пространства без границ, / Где носились сумрачные тени, / То на рыб похожи, то на птиц» [6:118], или даже способом преобразования себя, перехода на новый духовный уровень: «Я лягу здесь, под этот мудрый вяз, / Ведь хоть молчит, но знает он о многом. / Я буду спать, не закрывая глаз, / И, может быть, проснусь на утро богом» [10:44].

В анализируемой нами поэме отчасти сохранен мотив оккультного ритуала, о котором говорит Майкл Баскер: Адам хорошо владеет навыками мага, причем, он не просто способен вызывать определенные видения или образы, но и повелевать духами, о чем говорят строки «И в ночь волхвований на пышные мхи / К нему для объятий нисходят сильфиды / К услугам его, отомщать за обиды – / И звёздные духи, и духи стихий» [6:256]. Однако такая ритуально-магическая функция сновидения все же не является доминирующей, оккультные практики – лишь промежуточный этап на жизненном пути героя, который впоследствии обращается к религии: «Святыми ночами, спокойный и строгий, / Он клонит колена и грезит о Боге» [6:257]. Как «ночь волхвований» превращается в «святую ночь», так и гумилевский герой переходит от магии и обращения к силам природы к монотеистической вере. Таким образом, в художественном пространстве поэмы оккультное знание и связанные с ним состояния – только эпизод в истории человеческого развития. И здесь нельзя не отметить потрясающе точное автобиографическое предвидение: Гумилев, в юности увлекавшийся оккультизмом, в поздние годы приходит к православию.

Сон, который видит еще «неразумный» Адам, – не намеренно осуществляемый магический ритуал, но работа бессознательного, о чем свидетельствуют слова «Внезапно наступит зловещими снами» [6:255]. В целом характер онейрического хронотопа в поэме роднит ее с жанром видения, который встречается еще в Античной литературе (например, «Видения Эра» Платона или «Сон Сципиона» Цицерона), наиболее бурно развивается в Средние века и обретает свою совершенную форму в «Божественной комедии» Данте. Специфика данного жанра заключается, во-первых, в его дидактическом характере: видения призваны «открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию» [20:21]; во-вторых, в наличии ясновидца, который должен «а) воспринимать содержание видения чисто духовно; б) ассоциировать содержание

видения с чувственными восприятиями» [20:21]. Гумилев обращается к визионерскому жанру не единожды. В частности, в сборнике «Колчан» есть стихотворение, которое так и называется – «Видение». Сюжет его таков: находясь на «ложе болезни», лирический герой видит святых Пантелеймона и Георгия, которые помогают ему исцелиться, пророчат выздоровление и славу; наутро он встает «с надменной улыбкой, с весельем во взорах / И с сердцем, открытым для жизни бездонной» [7:122]. В стихотворении соблюдены жанровые особенности канонического средневекового видения: наличие образа визионера, который осознает увиденное как порождение духовного мира, и в то же время является «частью самого видения» [20:28], т.е. может воспринимать происходящее на уровне чувств: ощутить исцеляющее прикосновение Пантелеймона, услышать трубный голос Георгия. Достаточно четко просматривается и дидактический элемент: святые приходят к больному с целью убедить его не отречься от собственной силы и восстать с его ложа болезни ради грядущей славы.

Немало в художественном мире Гумилева и мотивов, связанных с именем Данте: от знаменитого «Музы, рыдать перестаньте...» до упоминания «бледного изгнанника» Алигьери в «Оде д'Аннунцио». Отсылки к «Божественной комедии» встречаются у Николая Степановича на протяжении всего творческого пути: например, во втором стихотворении цикла «Беатриче» находим косвенное упоминание о путешествии в Ад: «Слишком долго мы были затеряны в безднах...» [6:225]; или «коллоквиум с отцами церкви» в стихотворении «Рай», неизбежно ассоциирующийся с «экзаменом», который герою «Божественной комедии» устраивают апостолы Петр, Иаков и Иоанн. Параллели с Данте обнаруживаются даже в «Заблудившемся трамвае», одном из самых загадочных произведений Гумилева, которое достаточно часто трактуется исследователями именно как сон или видение. Предполагается, что лирический герой «трамвая» совершает загробное путешествие, подобное дантовскому, а Машенька «во многом играет роль Беатриче» [16].

Как мы видим, средневековые видения и «Божественная комедия» оказали существенное влияние на художественное миромоделирование у Гумилева. Анализируемая нами поэма также сохраняет черты визионерского жанра и представляет собой развернутое описание вещего сна, пришедшего Адаму, который является и «ясновидцем», воспринимающим сон, и непосредственным участником событий, происходящих в этом сне, сохраняя, таким образом, черты средневекового визионера. Видение является помимо воли героя и раскрывает ему историю человечества от зарождения до гибели. Тема судьбы – как индивидуальной, так и коллективной

– одна из ведущих в творчестве Гумилева. В ряде произведений она связана с темой воспоминания прошлых жизней или «прапамяти», в ряде других – с темой предвидения грядущего. К примеру, в стихотворении «Людам будущего» говорится о восхождении человечества на «Вершины» и о духовной наполненности будущих поколений: «Невестой вашей будет Вечность, / А храмом — мир» [6:67]. В «Сне Адама» мы видим своего рода сплав личной и общечеловеческой судьбы. Повествование ведется от третьего лица единственного числа: «Он видит пылающий ангельский меч»; «Он тонет душою в распутстве и неге, / Он ищет спасенья в надёжном ковчеге» и т.д. Прямое указание на коллективность встречаем только в одной строфе: «Вот новые люди... Очерчен их рот, / Их взоры не блещут, и смех их случаен». [6:255]. В первую очередь, перед нами возникает образ отдельно взятого лирического героя в роли «пахаря, воина и всадника», путешественника, открывающего «безвестные страны», исследователя, изучающего и преображающего мир. Однако в действиях Адама воплощены основные сферы человеческой деятельности от элементарных попыток выжить – «Как звери, должны они строить жилище, / Пращой и дубиной искать себе пищи» – до искусства и духовных исканий – «Святыми ночами, спокойный и строгий, / Он клонит колена и грезит о Боге» [6:257]. Таким образом, проживая свою личную судьбу во сне, Адам становится воплощением судьбы общечеловеческой, проходящей путь от самых примитивных занятий до поисков смысла существования.

Еще одной значимой темой для Гумилева является тема апокалипсиса. Образ гибнущего мира в его творчестве приобретает разные воплощения. Это может быть лишь косвенное указание на грядущую катастрофу: «К последней, страшной свободе / Склонился уже наш дух» [8:175], с последующим возрождением: «Земля забудет обиды / Всех воинов, всех купцов, / И будет, как встарь, друиды / Учить с зеленых холмов» [8:175]. Но чаще всего гибельные, эсхатологические мотивы у Гумилева восходят к одной из катастроф библейского Откровения: «И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои» (Откр. 6:13). Подобные описания конца света, связанные с небесными телами, а также с огнем, находим в таком стихотворении, как «Память»: «И тогда повеет ветер странный — / И прольется с неба страшный свет, / Это Млечный Путь расцвел неожиданно / Садам ослепительных планет» [9:90] или в «Больной земле»: «Комет бегущих душный чад / Убьёт остатки атмосферы, / И диким рёвом зарычат / Пустыни, горы и пещеры» [6:171]. Образы губительного пламени и губительной звезды фигурируют и в стихотворении «К Синей звезде»: «И умер я... и видел пламя, / Невиданное никогда: / Пред ослеплёнными глазами / Светилась

синяя звезда» [12:36]. В поэме «Сон Адама» конец света связан с «падающей звездой» – кометой: «И, медленно рея багровым хвостом, / Помчалась к земле голубая комета», но также присутствует и образ смертоносного пламени: «Вот огненный смерч перед ним закрутился...» [6:258].

Однако для данной поэмы Откровение является не только источником эсхатологических мотивов, но и жанровой моделью. С одной стороны, экспликация происходит опосредованно, через видения, поскольку «авторы видений имели перед глазами библейские откровения в качестве образцов» [20:27]. И здесь также наблюдается корреляция на уровне названий: «Откровение Иоанна Богослова» послужило образцом для названий видений, в которых упоминается собственно жанр и называется визионер: например, «Видение Карла III», «Видение Мерхдеофа» и т.д. «Сон Адама» также укладывается в эту схему, поскольку в заглавие вынесено и слово «сон», указывающее на визионерскую природу поэмы, и имя воспринимающего его ясновидца. С другой стороны, в творчестве Гумилева есть и прямые отсылки к Апокалипсису. В частности, сама книга упоминается в стихотворении «На острове», в котором угадывается Патмос: «Над этим островом какие выси, / Какой туман! / И Апокалипсис был здесь написан, / И умер Пан!» [8:47]. Среди других апокалиптических мотивов присутствует мотив вести, приходящей с неба: «В высоком небе хоры труб / Тебе греметь не перестанут» [6:268]; Второго пришествия «Сын придёт и Дух придёт Небесный» [12:66]. Великой субботы, знаменующей воскрешение мертвых: «Смотрю в века, живу в минутах, / Но жду Субботы из Суббот» [7:85]. Знаковым образом в поэзии Гумилева также является образ «небесного Иерусалима», который нисходит от Бога, и является символом нового, светлого, очищенного от грехов, царства: «Стыдимся мы входить слепыми / В сияющий Иерусалим» [9:75]; «Сердце будет пламенем палимо / Вплоть до дня, когда взойдут, ясны, / Стены Нового Иерусалима / На полях моей родной страны» [9:90]. Гумилев искренне верил, что «Новый Иерусалим» – это конечная точка духовного пути, «перерождения человека в высший тип». Способами этого перерождения должны стать религия и поэзия, причем «религия обращается к коллективу. Поэзия всегда обращается к личности» [11:236]. Одной из особенностей гумилевского лирического героя является стремление не просто овладеть сакральным знанием, но и донести его людей, стать их проводником и предводителем в духовном восхождении. Достаточно вспомнить обращения к «Людам будущего» или к «Людам настоящего». Поскольку литературный сон – это «текст, разделенный между многими адресатами» [14:31], «Сон Адама» можно трактовать как послание, а онейрический хронотоп в поэме – как способ кодировки и передачи сакрального знания о судьбе человечества и необходимости духовного

пути. Таким образом, уже в этой ранней поэме мы можем наблюдать три важнейших для Гумилева аспекта, оказывающих влияние на весь его творческий путь: 1) склонность к визионерству; 2) предчувствие грядущих глобальных катастроф; 3) вовлеченность в судьбу мира и человечества.

Еще одной интересной особенностью изображения сна в поэме является схожесть ее с восприятием сна в восточной (в частности, индийской) религиозной традиции. В роли конкретного топоса Индия у Гумилева практически не фигурирует, но некоторые индийские мотивы встречаются как в раннем, так и в позднем творчестве. Известно, что одним из первых его произведений, написанным в тринадцать лет, является стихотворение «О превращениях Будды» [18:66]. В ряде других стихотворений также находим упоминания о Будде («Возвращение»), отсылки к вере в реинкарнацию («Разговор», «Память»). Согласно буддийским учениям, человеческая жизнь – это сон или иллюзия, в то время как пробуждение знаменует собой выход из круговорота смертей и рождений и возвращение в первоначальное, «истинное» состояние. Такой мотив пробуждения, «обнуления» судьбы фигурирует в стихотворении «Прапамять»: «Когда же, наконец, восставши / От сна, я буду снова я, — / Простой индиец, задремавший / В священный вечер у ручья?» [8:131]. Но если в буддизме состояние сна трактуется скорее метафорически, как пассивность сознания, то в индуизме сон имеет космогоническое значение. Образ заснувшего Адама в большой степени перекликается с образом «погруженного в сон Вишну-Нараяны, наблюдающего за порождениями собственного сновидения» [1:73]. Согласно индуистским верованиям, спящий Вишну содержит себе всю Вселенную и «хранит ее в период между гибелью одного мира и рождением другого» [1:74]. Сюжет в «Сне Адама» разворачивается циклически: человечество начинает свой путь с первоначального «чистого» состояния, развивается, осваивает мир и, в итоге, гибнет из-за катаклизма. Разрушение мира, совпадающее с пробуждением Адама, знаменуется возвращением в исходную точку – «новорожденное», райское существование. Таким образом, сон в поэме обретает не только провиденциальный, но и космогонический смысл, в то время как Адам – универсальный человек, вмещающий в себя все мироздание. Подобное изображение лирического героя не совпадает с библейским пониманием образа, где Адам не наделяется способностью к предвидению. Несвойственно для христианской традиции и поклонение «Смерти, богине усталых», к которой в

итоге взывает герой поэмы. В индийских же верованиях культ, посвященный Кали – богине смерти и разрушения – является достаточно распространенным.

Еще одной дохристианской культурой, наложившей отпечаток на «Сон Адама», является шумеро-аккадская культура. «Эпос о Гильгамеше», наравне с «Илиадой», был одной из любимых книг Гумилева. Более того: он первым перевел эпос на русский язык, отмечая, что «изумительно-прекрасная поэма о Гильгамеше должна быть достоянием всех, а не только узких специалистов» [11:214]. На наличие шумеро-аккадских мотивов, в первую очередь, указывает местность, в которой засыпает Адам – она оказывается не мистическим Эдемом, а вполне конкретным Междуречьем, о чем говорится в последней строфе поэмы: «Направо — сверкает и пенится Тигр, / Налево — зелёные воды Евфрата» [6:258]. Из менее явных отсылок к эпосу можно отметить тему предвидения будущего – к примеру, Гильгамеш понимает, что встретится со своим другом и соперником Энкиду, благодаря видению – и тему смерти как конечного пункта в человеческом пути. «Эпос о Гильгамеше» также примечателен тем, что в нем встречается и не менее семи снов, которые «появляются в преддверии важных сюжетных поворотов и отчасти способствуют им» [5:395-396]. Таким образом, тема сна могла быть заимствована не только из средневековых видений, но и из более древнего источника – шумеро-аккадского эпоса. Кроме того, Мирча Элиаде отмечает, что «жителям Вавилона был известен миф о первоначальном рае, и они хранили воспоминание о ряде последовательных разрушений и возрождений людского рода» [19:70]. Следовательно, цикличность сюжета в «Сне Адама» перекликается не только с индийской, но и вавилонской мифологией. Переосмысливая наследия двух древних цивилизаций и их религиозные традиции, Гумилев создает собственный неомифологический эпос.

Нетипичная интерпретация образов и смешение разных традиций является одной из характерных черт творчества Гумилева, который, по утверждению Н. Богомолова, «постоянно нарушал историческую истину, художественную логику, внутренние связи тех текстов, которые использовал для создания своих собственных» [4:115]. Таким образом, синтезируя в своей поэзии культурные традиции от дохристианской эпохи до Возрождения, он создает «Сон Адама» как вариант модернизированного эпоса с уникальным художественным миром, находящимся вне религиозных и национальных канонов.

### Литература

1. Альбедиль М. Ф. Образы и модели цикличности в древнеиндийской культуре / М. Ф. Альбедиль. // Теория и методология архаики. Цикличность: динамика культуры и сохранение традиций. – 2013. – Выпуск VI – С. 71–82.
2. Ахматова А. А. Самый непрочитанный поэт [Электронный ресурс] / А. А. Ахматова – Режим доступа: <http://www.anahmatova.ru/17/>

3. Баскер М. «Стихи из снов»: искусство, магия и сновидения в «Романтических цветах» [Электронный ресурс] / М. Баскер // Ранний Гумилёв: Путь к акмеизму. – 2000. – Режим доступа: <https://gumilev.ru/about/88/>
4. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н. А. Богомолов. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 549 с.
5. Боура С. М. Героическая поэзия / С. М. Боура. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – 808 с.
6. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1 : Стихотворения. Поэмы (1902–1910) / Н. С. Гумилев – М.: Воскресенье, 1998. – 502 с.
7. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 2 : Стихотворения. Поэмы (1910–1913) / Н. С. Гумилев – М.: Воскресенье, 1998. – 344 с.
8. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3 : Стихотворения. Поэмы (1914–1918) / Н. С. Гумилев – М.: Воскресенье, 1999. – 464 с.
9. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4 : Стихотворения. Поэмы (1918–1921) / Н. С. Гумилев – М.: Воскресенье, 2001. – 394 с.
10. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 5 : Пьесы (1911–1921) / Н. С. Гумилев – М.: Воскресенье, 2004. – 520 с.
11. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7 Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии / Н.С. Гумилев – М.: Воскресенье, 2006. – 552 с.
12. Гумилев Н. С. К Синей звезде: Неизданные стихи 1918 г. – Берлин: Петрополис, 1923. – 78 с.
13. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
14. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: монография / В. В. Савельева. – Алматы: Жазушы, 2013. – 520 с.
15. Соловьев В. С. «Бескрылый дух, землю полоненный...» [Электронный ресурс] / В. С. Соловьев – Режим доступа: <http://guroem.ru/solovev/all.aspx#beskrylyj-dux-zemleuy>
16. Спиваковский П. Е. У входа. Анализ стихотворения Н. С. Гумилева «Заблудившийся трамвай» [Электронный ресурс] / П. Е. Спиваковский – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37243.php>
17. Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография / О. В. Федунина. – М. : Intrada, 2013. – 193 с.
18. Шубинский В. И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева / В. И. Шубинский. – М: АСТ, 2014. – 736 с.
19. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде. – Москва: Академический Проект, 2010. – 251 с.
20. Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения» / Б. И. Ярхо // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. – 1989. – Выпуск IV. – С. 21–55.

УДК [821.111 : 821.161.2].09

**І. А. Ніколайчук**

*Національний університет «Києво-Могилянська академія»*

### **Реалізація мотиву жіночої дружби в британському та українському модернізмі (на матеріалі творів Вірджинії Вулф та Лесі Українки)**

**Ніколайчук І. А. Реалізація мотиву жіночої дружби в британському та українському модернізмі (на матеріалі творів Вірджинії Вулф та Лесі Українки).** У статті на матеріалі художніх творів, а також біографічних та автобіографічних (щоденники та листування) текстів Вірджинії Вулф та Лесі Українки розглянуто способи втілення мотиву жіночої дружби як одного із ключових для самоідентифікації жінки-авторки в модерністській естетиці. Здійснено аналіз сюжетотворчої ролі мотиву, його концептуального підґрунтя та формально-стилістичних особливостей функціонування в тексті, а також простежено його зв'язок із персональною біографією кожної з авторок.

**Ключові слова:** британська література, українська література, літературний модернізм, жіноча дружба, жіноче письмо.

**Николайчук И. А. Реализация мотива женской дружбы в британском и украинском модернизме (на материале произведений Вирджинии Вулф и Леси Украинки).** В статье на материале художественных произведений, а также биографических и автобиографических (дневники и переписка) текстов Вирджинии Вулф и Леси Украинки рассмотрены способы воплощения мотива женской дружбы как одного из ключевых для самоидентификации женщины-автора в модернистской эстетике. Осуществлен анализ роли мотива для создания сюжета, его концептуального основания и формально-стилистических особенностей функционирования в тексте, а также прослежена его связь с персональной биографией каждой из писательниц.

**Ключевые слова:** британская литература, украинская литература, литературный модернизм, женская дружба, женское письмо.

**Nikolaichuk I. A. Implementation of the motive of women friendship in British and Ukrainian modernism (based on the works of Virginia Woolf and Lesya Ukrainka).** The article deals with the problem of implementation of the motive of women friendship in works, as well as biographical and autobiographical materials (diaries and correspondence), of Virginia Woolf and Lesya Ukrainka as a key to self-identifying of female author in the aesthetics of modernism. The main points of analysis are: the role of the motive for the plot construction; its conceptual background; formal and stylistic features of its functioning of the text; and its connection with the personal biography of each of the women writers.

**Key words:** British literature, Ukrainian literature, literary modernism, women friendship, female writing.



**Постановка проблеми.** Літературний модернізм уможливив для національних літератур звертання до тем, які раніше з тих чи інших причин ігнорувалися чи висвітлювалися однобоко і неповно, а як наслідок – і створення на основі них нових типів сюжетів. Тематичний пласт жіночого досвіду вкупі з можливістю його висловлення самими жінками стали чи не одним із найплідніших таких напрямків для модерністської літератури. На тлі жіночих рухів, що виникали та активізувалися в другій половині XIX століття і зумовили надання жінкам права на освіту та політичних прав, ці теми стало неможливо оминати увагою. З іншого боку, світоглядні зміни, що проступили на зламі століть, спричинили і нові типи взаємодії між жінками, і їх легітимізацію в літературі. На особливу увагу тут заслуговує комунікація між жінками-авторками, що в час fin-de-siècle набуває суттєвої ваги для кожної з них. Творча співпраця, інтелектуальний обмін та особистісна взаємодія письменниць стають для них одним із вагомих чинників самовизначення і, як наслідок – тим чи іншим чином реалізуються в їхніх творах. Кожен із європейських національних модернізмів репрезентує втілення цієї тенденції – тим цікавіше поглянути, в чому полягали спільні риси та сутнісні відмінності таких втілень для різних національних літератур. Саме тому підставою для цього дослідження стала реалізація одного з типів взаємодії між жінками-авторками – жіночої дружби – в їхній творчості. А для порівняння було обрано твори представниць британського та українського напрямків літературного модернізму – Вірджинії Вулф (англ. Virginia Woolf, 1882–1941) та Лесі Українки (Лариса Петрівна Косач-Квітка, 1871–1913).

**Аналіз останніх досліджень та публікацій, присвячених темі.** Обидві письменниці, чий твори проаналізовано в цій статті, виявляли активне зацікавлення тематикою жіночих рухів та, зокрема – потребою формування «жіночого кола» в своєму національному літературному полі. Окрім їхніх художніх творів, це простежується в теоретичних працях, присвячених аналізу творчості літературних попередників та сучасників, а щонайбільше – в біографічних матеріалах (листуванні та щоденниках). Саме ці тексти і були чи не найбільш пильно проаналізовані чільними дослідниками творчості Вірджинії Вулф і Лесі Українки. Наявність праць Квентіна Белла, Джейн Голдмен, Марі ДіБаттісти та низки інших дослідників, що докладно опрацювали твори, щоденники та листи Вірджинії Вулф, а також Соломії Павличко, Віри Агеєвої, Тамари Гундорової, Оксани Забужко, які на українських теренах проаналізували художню творчість та епістолярій Лесі Українки, дозволяє нині чітко простежити зв'язок втілення, зокрема, мотиву жіночої дружби в творах письменниць із фактами їхньої персональної біографії. Для Лесі Українки таким фактом перш за все стають товариські та дружні стосунки з Ольгою Кобилянською (1863–

1942) підтверджені багаторічним листуванням. Для Вірджинії Вулф це, з одного боку, тісна взаємодія з жіночим письменницьким колом Британії початку XX століття (в якій вона великою мірою взяла на себе «менторську», провідну роль), а з іншого – її особистісні стосунки з жінками, що мали як дружній, так і любовно-еротичний характер, але передовсім завжди базувалися на інтелектуальній взаємодії. Чи не найбільш значущою такою постають в житті Вулф стала письменниця, журналістка, громадська діячка та активна учасниця літературно-мистецького угруповання «Блумсбері» Віта Секвіл-Вест (англ. Vita Sackville-West, 1892-1962).

Ці висновки великою мірою є спільними для всіх ключових праць, присвячених творчості письменниць у світлі втілення мотиву жіночої дружби – проте дещо різняться інтерпретація цих фактів дослідниками. По-різному трактується їхнє значення як для творчої біографії авторок, так і для розгортання в тій чи іншій національній літературі модерністської естетики в цілому. Так, Соломія Павличко, яка чи не вперше береться аналізувати тему стосунків Лесі Українки та Ольги Кобилянської в площині літературознавства вже незалежної України в праці «Дискурс модернізму в українській літературі» 1999 року, починає цей аналіз із доволі радикального твердження: «В українській літературі першими модерністами були жінки (курсив мій. – І.Н). І справа не в тому, наскільки їм удалося чи не вдалося модернізувати культуру в цілому. [...] Жінки-письменниці цього переломного часу не тільки відкинули, зруйнували патріархальні образи імперсональних жінок, які домінували в національній культурі XIX століття, але й зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність, поставили під сумнів усе – від існуючих суспільних норм до лінгвістичної традиції» [10:87]. Такою самою безапеляційною є і оцінка дослідницею листування Ольги Кобилянської та Лесі Українки: Павличко доводить, що взаємодія між письменницями, втілена в цих листах, мала відверто еротичне забарвлення.

Варто, втім, сказати, що це листування, яке розпочалося 1899 року, стало безпрецедентним явищем для української літератури. Його стилістика, вироблені письменницями форми звертань одна до одної – «хтось біленький» і «хтось чорненький», що видозмінювалися в процесі листування, як і, власне, ступінь його відвертості і водночас майстерності літературної гри, яку провадять авторки, роблять його чи не найбільш репрезентативним документом для українського модернізму в площині жіночого письма. І чи не найдражливіше питання, яке постає тут – де ж закінчується гра і починаються щирі зв'язання і зізнання в приязні чи й любові, наскільки надійними в біографічному плані нараторами є письменниці. Соломія Павличко пристає на другу версію, версію про абсолютну особистісну щирість

авторок у площині листування. Проте з нею не погоджуються пізніші дослідниці, дещо пом'якшуючи висновок про еротично-любовний характер цих листів.

Тамара Гундорова, аналізуючи творчість Ольги Кобилянської в праці «Femina melancholica: стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської», теж коментує характер стосунків письменниці з Лесею Українкою, оприявлений у листуванні. Проте її оцінка цього явища відмінна – вона говорить про наявність у ньому ознак **жіночого платонічного роману** [5:48]. Дослідниця визначає дискурс, створений листуванням письменниці, як глибоко інтимний простір комунікації, ба навіть більше – комунікативну утопію, що дозволяє граничну відвертість. Найбільш відповідним визначенням для нього, на думку Гундорової, могла б стати духовна дружба (філія) платонівського типу, в якій виявляються водночас любов, порозуміння і творчість [5:62]. Звіряючись одна одній у найглибших переживаннях, ділячись ідеями та рефлексіями стосовно тих чи інших реалій (зокрема літературних), Ольга Кобилянська та Леся Українка по-новому формують тут власну ідентичність – як жіночу, так і письменницьку. Особливо слушно тут видається заувага дослідниці щодо того, що «роман» тут постає не лише як особистісна взаємодія, а і як особливий тип літературного явища, що з цієї взаємодії виростає.

На подібну точку зору пристає і Оксана Забужко, в праці «Notre Dame D'Ukraine: українка в конфлікті міфологій» окреслюючи власну інтерпретацію того типу взаємодії, що встановився між Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською в листах. «Весь цей милий любовний лепет, – коментує вона, – це аж ніяк не «атмосфера дівочої школи» (коли скористатися формулкою Вірджинії Вулф), і навіть, хоч як би це розчарувало наших гомосексуалок, не лесбійський сексуальний дискурс [...], – ні, це дискурс класично-*родинний*, «домашній», *сестринський* (курсив збережено. – І.Н.) («не по крові, а по духу»), і до того ж, таки нікуди не дінешся, автентично-український» [6:135]. Для Забужко, вочевидь, ключовою в процесі цього характеризування є потреба наголосити на унікальності цього комунікативного явища, зумовленій ментальністю, в межах якої творять цей дискурс письменниці.

Сама неоднозначність такого коментування і водночас небезпідставність всіх наведених інтерпретацій наштовхують на думку про те, що взаємодія між Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською, результатом, чи навіть – формою якої стало аналізоване листування, придатна для коментування і характеристики не стільки як **біографічне**, скільки як **літературне** явище. Про це свідчать і формульна сконструйованість стилю листів, і сам характер мовної гри, яку провадять авторки – більше до діла з цим феноменом мусили б мати психологи творчості, аніж біографи.

Взаємодія фокусується не на можливій реалізації описуваного, а на самому описі – інакше кажучи, великою мірою це творчість заради творчості. Тим показовіше, що саме творча, плідна в літературному і в морально-духовному сенсі співпраця дозволяє обом письменницям розкритися, вибудувавши простір абсолютної довіри на всіх рівнях – від особистісного до творчого.

Ще виразніше доцільність такого висновку проступає на контрасті з тим аналізом зв'язку Вірджинії Вулф та Віти Секвіл-Вест, який бачимо в працях як західних, так і українських дослідників. Так, вже згадана Оксана Забужко, коментуючи листування Лесі Українки та Ольги Кобилянської, саме із залученням листів Вулф до Секвіл-Вест демонструє відмінний від суто любовно-еротичного характер взаємодії українських письменниць [6:135]. Елемент мовно-літературної гри так само наявний у листуванні британських авторок, проте він є радше компенсаторним механізмом, намаганням «доповнити» реальність романтичних стосунків – і в цьому висновку сходиться абсолютна більшість праць, де так чи інакше зачіпається тема стосунків Вулф і Секвіл-Вест. Так, тут присутнє травестування, приміряння на себе ролей «чоловіка» та «жінки» то однією, то іншою з письменниць і, до всього – цілком реальні і чуттєві звіряння. Факт біографічний, вочевидь, виявляється первиннішим за літературний. Проте цей факт у випадку і Лесі Українки, і Вірджинії Вулф отримує цілком чітку реалізацію і в художніх текстах.

**Постановка завдання.** Відповідно, основним завданням цього дослідження стає проаналізувати способи втілення мотиву жіночої дружби у творах Вірджинії Вулф (романи «Місіс Деллоуей» (англ. Mrs Dalloway, 1925) та «До маяка» (англ. To The Lighthouse, 1927) та Лесі Українки (оповідання «Приязнь», 1905) виходячи з конкретних біографічних фактів (взаємини Вулф із Секвіл-Вест та Лесі Українки – з Ольгою Кобилянською) та характеру їх впливу на творчу самоідентифікацію кожної з письменниць. Результатом такого аналізу має стати демонстрація сюжето- та сенсотворчої ролі мотиву для конкретних творів і, як наслідок – для творчих стратегій жінок-авторок.

**Довіра-рефлексія-оцінка-творчість** – **поставання завдяки і всупереч.** Жіноча особистісна, а як наслідок – інтелектуальна та творча взаємодія на тому рівні, на якому вона стала можливою в межах модерністської естетики, виявилась результатом розвитку феміністичних рухів, що розгорталися ще в XIX столітті. Про це, зокрема, говорить у своїй програмовій праці «Сексуальна політика» (англ. Sexual Politics, 1969). Важливим цей момент був перш за все тому, що жінки усвідомили, що об'єднанням зусиль – від практичних до творчих – їм вдалося домогтися для себе всіх тих інтелектуальних і політичних прав і свобод, які були раніше доступні лише чоловікам. Жіноча взаємодія вперше усвідомила себе як

плідна, така, що має конкретний практичний результат, саме в цей час. Наступним етапом, що ознаменував і вихід на новий рівень типу «нової жінки» не лише в соціальному, а і в естетичному сенсі стало творче, літературне «сестринство», потреба ревізії саме жіночої літературної спадщини і налагодження зв'язків із письменницями-сучасницями. Це завдання стало важливим елементом творчої й особистісної самоідентифікації як для Вірджинії Вулф, так і для Лесі Українки. Обидві вкрай уважно слідували за літературним процесом кожна на своїх теренах, особливо докладно коментуючи (як у листуванні, так і у численних критичних статтях) творчість жінок-письменниць. Літературно-сюжетна реалізація мотиву жіночої взаємодії, тобто наочна демонстрація того, чому ця взаємодія необхідна і яким чином стає плідною, стає останнім етапом розвитку тенденції «нової жіночості». Це ми і бачимо в творах британської та української письменниць.

У есеї «Власний простір» (англ. A Room Of One's Own, 1919) Вірджинія Вулф, аналізуючи роман однієї з авторок-сучасниць – Мері Кармайкл, характеризує цей сюжетотворчий етап так: ««Хлої подобалася Олівія», – прочитала я. І раптом мене вразило те, яка величезна тут відбулася зміна. Можливо, вперше в літературі Хлої подобалася Олівія! [...] Тепер, якщо Хлої подобається Олівія, і вони разом працюють у лабораторії (а це саме по собі робить їхню дружбу більш різнобічною та тривалою, тому що вона буде менш особистою) (курсив мій. – І.Н.) [...], – тоді я вважаю, що в літературі відбулося щось важливе» [3:79–81]. Отже, далеко не на останньому місці тут опиняються і любовно-еротичні імплікації, які так само активно оприявлюються в полі модернізму – і не лише в літературному контексті. Для художніх творів Вірджинії Вулф це цілком справедливо – втім, це еротизм не стільки заради еротизму (тобто заради епатування, зухвалого жесту), скільки для демонстрації творчого потенціалу взаємодії двох жінок.

Саме це, зокрема, ми бачимо в романі «Місіс Делловей» під час опису спогадів головної героїні – Клариси Делловей – про її дружні стосунки ще в юності із Саллі Сетон. «Саме Саллі дала їй (Кларисі. – І.Н.) відчуття, наскільки відірване життя у Бортоні. Вона нічого ніколи не знала про дискримінацію жінок, про соціальні проблеми. [...] Годинами вони сиділи, розмовляючи у спальні, у мансарді, говорили про життя, про те, як би вони змінили світ. Хотіли навіть створити товариство зі скасування приватної власності і навіть написали якогось листа, хоча й не надіслали. (курсив мій. – І.Н.) Зрозуміло, заводійкою була Саллі, певна річ, але вже невдовзі вона й собі запалилася – читала в ліжку перед сніданком Платона, Морріса читала, читала безперестанку Шеллі» [4:37]. Гранично відверта, а в очах

дорослих – зухвала Саллі, котра могла дозволити собі пробігти оголеною з ванної по коридору до кімнати, зовсім не думаючи про те, «що скажуть джентльмени», стає для Клариси не лише прикладом самопозиціонування, а й інтелектуальним взірцем, джерелом ідей та відомостей про світ. Саме в процесі цих розмов Клариса формує власну інтелектуальну базу – як і світогляд, від ідеологічних переконань до ставлення до життя як такого.

В романі «До маяка» ця потенція – попри певні труднощі, що якраз і стають символічним втіленням складності шляху жінки до творчої самореалізації – стає цілком вивершеним актом творчості. Проте тут бачимо дещо інший тип жіночої товариської взаємодії – і інший його результат. Художниця Лілі Бріско, яка постійно піддає сумніву власну творчу спроможність, чуючи настирливий голос у голові – «жінка не може писати, жінка не може малювати», тільки після смерті місіс Ремзі, головного персонажа твору і втілення вікторіанської жіночості, «янгола в домі», за визначенням Сандри Гілберт та С'юзан Губар, нарешті закінчує свою картину. Так у романі відображено її внутрішню боротьбу: «В чому ж проблема? Вона (Лілі Бріско) мусить спохопити щось, що тікає від неї. Тікало, коли вона думала про місіс Ремзі; і от тікає тепер, коли вона думає про свою картину. Слова тут. Образи тут. Прекрасні картини. Прекрасні слова. Але чого б вона хотіла позбутися – то це цього мішка нервів, того, яке воно всередині перед тим, як чимось стати»<sup>1</sup> [16:143–144] (Подаю цитату англійською мовою у власному перекладі. – І.Н.). Тут, втім, бачимо зовсім іншу модель приязної жіночої взаємодії – потребу самоствердження для жінки-творця не завдяки, а **всупереч** моделі поведінки, яку демонструє жінка-подруга. Намагання перейняти її цінності блокують творчу спроможність художниці, посилюють її сумніви в собі – і тільки символічне «звільнення» від неї дає їй сміливість здійснити акт творчості.

Подібні тенденції спостерігаємо і у творі Лесі Українки, який авторка визначає як оповідання – «Приязнь». Хоча тут вони втілюються далеко не так повно, як у «романі»-листуванні з Ольгою Кобилянською, і лишаються літературно-декларативними, все ж оминати їх увагою неможливо. Так, вже в першому ж діалозі між головними героїнями твору – дівчинкою з хлопської родини Даркою і донькою польського пана-поміщика Юзею – бачимо натяки на формування світогляду і переконань жінки в

<sup>1</sup> Оригінальний текст: What was the problem then? She must try to get hold of something that evaded her. It evaded her when she thought of Mrs Ramsay; it evaded her now when she thought of her picture. Phrases came. Visions came. Beautiful pictures. Beautiful phrases. But what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything.

процесі взаємодії з іншою жінкою: «– Чом ви-те, панно, не вийшли зараз по обіді? [...]– Та коли ніяк не можна було, – виправдовувалась Юзя, – по обіді зараз дідуньо казав йому газету читати, потому я бабуні нитки мотала, а там мусила таткові рахунки свої зробити та з мамою французьку книжку читати. – Овва! А ви-те чом не втекли?– Та як же я втечу?– А так, як-от я: втечу, і вже! [...] Ви чого дідуневі газету читаете? – Бо... бо дідуньо на очі слабій, він сам не може. – А бабуні нащо мотали нитки? Бабуня ж не слабі.– Бабуня гнівалась би. – *Ото мені біда! Нехай би собі гнівались, – я б на те вважала? Я б і від рахунків утекла і тую книжку французьку геть закинула, якби так на мене* (курсив мій. І.Н.). – А чому ж ти кужеля не кидаєш? Чому від гусей не втікаєш, як заставлять пасти? – Ну, бо наб'ють, як покину, а вас же зрода не б'ють, чи ж не правда?» [11:230]. В образі Дарки тут втілено тип подруги, яка озвучує нові, нетипові для патріархального світогляду Юзі цінності й ідеї. Перед дівчиною постає вибір – прийняти ці цінності і стати на шлях непокори, до якої закликає Дарка, чи відкинути їх. Складності вибору додає і соціальна нерівність, яка існує між подругами (як репліка до літератури доби реалізму). Проте, на відміну від реалістичного типу сюжету, вирішальним зрештою виявляється не цей фактор, а якраз поява у Юзі іншої, ближчої подруги – Зоні.

На цей тип жіночих товариських стосунків варто звернути увагу дещо пильніше, оскільки це приклад явища, яке Оксана Забужко характеризувала як «автентично-українське». Основою його є дискурс **таємниці**. Чи не більшою мірою він оприявлений у листуванні Лесі Українки з Ольгою Кобилянською – виявляється він насамперед у вербальному підтвердженні цілковитої довіри, можливості говорити на ті теми і в тому ключі, як ні з ким іншим (як ідеться в листі від 6 вересня 1901 року: «Та й хочеться комусь із кимось про дещо по щирості поговорити, б хоч хтось із п. Квіткою (Климентом Квіткою. – І.Н.) тепер великий приятель і відноситься до нього побратерськи, а такі не на всі теми може з ним говорити, бо декотрі теми п. Квітку, як чоловіка нервового, могли би занадто зіритувати, а декотрі може зрозуміти тільки жінка, і то такого віку, як хтось та ще хтось» [Цит. за 5:62]). Між Юзею і Зонею в оповіданні «Пріянь» встановлюється зв'язок саме такого типу – відтак, у їхньому мовленні бачимо формули, аналогічні тим, що присутні у листуванні Лесі Українки з Ольгою Кобилянською: «Зоня розповідала різні смутні пригоди з своїх дитячих літ. Юзя до сліз проймалася ними, стискала Зоні руки, присягалася, що любитиме її «завжди, завжди, до самої смерті»,

а вкінці взяла слово, що Зоня казатиме на неї просто «ти» і «Юзю» або «Юзечко», тільки вже без «панни». Зоня довго відмагалася, потім згодилася так говорити, тільки на самоті, бо інакше старші гнівались би на неї» [11:265]. Момент утаємничення, цієї фіксації і запоруки абсолютної довіри став зрештою вирішальним для Юзі – Дарку і її вплив було заперечено і відкинуто (хоч і марковано це відкидання внутрішньо як зраду). І хай навіть і ця модель дружби зрештою зазнала поразки – світогляд персонажа було сформовано саме на її основі. Відповідно – встановлення **спільності**, формування простору граничної духовної близькості підкреслюються Лесею Українкою як визначальні для того, щоб жіноча дружба взаємодія стала плідною.

**Висновки.** Отже, внаслідок здійсненого аналізу бачимо, як особистісні моделі комунікації жінок-авторок – представниць української та британської національних течій літературного модернізму – стають підставою для формування літературних сюжетів на основі мотиву жіночої дружби. Перш за все важливим є той момент, що особисті взаємини письменниць із жінками (Лесі Українки – з Ольгою Кобилянською, Вірджинії Вулф – з Вітою Секвіл-Вест) так само набувають літературного втілення шляхом мовної гри, яка структурується і префігурується за певними правилами в листуванні. Як у Вірджинії Вулф, так і у Лесі Українки спостерігаємо наявність двох моделей жіночої взаємодії, втілених у художніх текстах: перша – плідна в інтелектуальному, світоглядному та творчому сенсах (для Лесі Українки важливим тут стає момент ексклюзивної втаємниченості подруг), друга ж виражає радше потребу критичного осмислення цінностей та ідей, висловлених подругою, для того щоб прийняти чи відкинути їх. Показово, що для Вірджинії Вулф моделлю такого сюжету становлення жінки всупереч дружбі з іншою жінкою стає модель заперечення вікторіанської моделі жіночості і заміни її новою, модерністською. Героїні ж Лесі Українки виявляються недостатньо в модерністському сенсі сильними: одна – щоб відстояти власні цінності і вивести їх у повноцінну альтернативу патріархальним (фактор соціального статусу все ще надто значущий), а інша – щоб зробити вибір на користь цих цінностей на протигагу «дискурсу таємниці», що закріплює і легітимізує іншу модель. Хай там як – присутність у творах Вірджинії Вулф та Лесі Українки проговорення потреби жіночої комунікації та наголошення на ключових особливостях такої взаємодії для становлення світогляду та творчої самореалізації жінки-авторки є незаперечними.

#### Література

1. Агеева В. П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / В. П. Агеева. – К. : Факт, 2008. – 360 с.
2. Агеева В. П. Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. П. Агеева. – К. : Либідь, 1999. – 261 с.

3. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф; [пер. з англ. Я. Чердаклі]. – Київ: Альтернативи, 1999. – 111 с.
4. Вулф В. Місіс Деллоуей / Вірджинія Вулф; [пер. з англ. Тараса Бойка]. – К.: Комубук, 2016. – 208 с.
5. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – Київ: Критика, 2002. – 273 с.
6. Забужко О. *Notre Dame D'Ukraine*: українка в конфлікті міфологій [Електронний ресурс] / Оксана Забужко. – Режим доступу до матеріалу: [http://chtyvo.org.ua/authors/Zabuzhko/Notre\\_Dame\\_dUkraine\\_Ukrainka\\_v\\_konflikt\\_i\\_mifolohii/](http://chtyvo.org.ua/authors/Zabuzhko/Notre_Dame_dUkraine_Ukrainka_v_konflikt_i_mifolohii/)
7. Качак Т. Проблема жіночої дружби і зіставлення характерів у прозі Лесі Українки, Оксани Забужко та Світлани Йовенко: асоціативна паралель // *Леся Українка і сучасність*: Зб. наук. пр. / Тетяна Качак. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Т. 4, кн. 1. – С. 410–427.
8. Косач-Кривинюк О. П. *Леся Українка: хронологія життя і творчості* // О. П. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1970. – 923 с.
9. Мілет К. *Сексуальна політика* / К. Мілет; [пер. з англ. У. Потятиник, П. Тарашук]. – К.: Основи, 1998. – 619 с.
10. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі* / С. Д. Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 357 с.
11. *Українка Леся. З людської намови*: Проза / Леся Українка; передмова Вікторії Сірук. – К.: ВЦ «Академія», 2015. – 384 с.
12. DiBattista Maria. *Imagining of Virginia Woolf: an experiment in critical biography* / Maria DiBattista. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2009. – 188 p.
13. Sanger C. *Out of the dark: exploring female friendships in Woolf and Morrison* [Електронний ресурс] / Catherine Sanger. – Режим доступу до матеріалу: <https://twp.duke.edu/uploads/assets/Sanger.pdf>
14. Ward J. D., Mink J. S. *Communication and women's friendships: parallels and intersections in literature and life* [Електронний ресурс] / Janet Doubler Ward, Joanna Stephen Mink. – Режим доступу до матеріалу: <https://books.google.com.ua>
15. Webb R. *Virginia Woolf* / Ruth Webb. – London: The British Library, 2000. – 128 p.
16. Woolf V. *To The Lighthouse* / Virginia Woolf; [introduction and notes by Nicola Bradbury]. – London: Wordsworth Classics, 2002. – 160 p.

УДК 82-221

**О. М. Ніколенко**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка*

### **Літературна спадщина В.О. Гоголя-Яновського в контексті культури доби**

**Ніколенко О. М. Літературна спадщина В.О. Гоголя-Яновського в контексті культури доби.** У статті розглянуто маловідомі факти життя й творчості Василя Опанасовича Гоголя-Яновського на підставі свідчень його сучасників, листів Миколи Гоголя, досліджень біографів. Розкрито значення доробку В.О. Гоголя-Яновського у формуванні нових тенденцій в українській та російській літературах кінця XVIII – початку XIX ст. Визначено коло провідних тем і мотивів драматичної спадщини митця, її зв'язок із традиціями українського вертепу та ідеями європейського Просвітництва. Показано вплив творчості та особистості В.О. Гоголя-Яновського на формування художньої свідомості письменника М.В. Гоголя, на особливості побудови його українських повістей зі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки». У статті проаналізовано один із творів В.О. Гоголя-Яновського, який дійшов до нашого часу, – «Простак, або хитрість жінки, яку перехитрив солдат», підготовлений до видання Пантелеймоном Кулішем. Комедії й водевілі В.О. Гоголя-Яновського зіставляються із п'єсами І. Котляревського («Наталка-Полтавка» і «Москаль-чарівник»). У статті утверджується значення творчості В.О. Гоголя-Яновського не тільки для розвитку драматургії кінця XVIII – початку XIX ст., а й для розвитку української літературної мови.  
**Ключові слова:** Василь Гоголь-Яновський, Микола Гоголь, Іван Котляревський, драматургія, комедія, просвітницькі ідеї, вертеп.

**Ніколенко О. Н. Литературное наследие В. А. Гоголя-Яновского в контексте культуры эпохи.**

В статье рассмотрены малоизвестные факты из жизни и творчества Василия Афанасьевича Гоголя-Яновского на основе свидетельств его современников, писем Николая Гоголя, исследований биографов. Раскрыто значение наследия В.А. Гоголя-Яновского в формировании новых тенденций в украинской и российской литературах конца XVIII – начала XIX вв. Определён круг основных тем и мотивов драматургического наследия писателя, его связь с традициями украинского вертепа и идеями европейского Просветительства. Показано влияние творчества и личности В.А. Гоголя-Яновского на формирование художественного сознания писателя Н.В. Гоголя, на особенности построения его украинских повестей из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». В статье проанализировано одно из произведений В.А. Гоголя-Яновского, дошедшее до нашего времени, – «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом», подготовленное к изданию Пантелеймоном Кулишом. Комедии и водевили В.А. Гоголя-Яновского сравниваются с пьесами И. Котляревского («Наталка-Полтавка» и «Солдат-чародей»). В статье обосновано значение творчества В.А. Гоголя-Яновского не только для развития драматургии конца XVIII – начала XIX вв., но и для развития украинского литературного языка.  
**Ключевые слова:** Василий Гоголь-Яновский, Николай Гоголь, Иван Котляревский, драматургия, комедия, просветительские идеи, вертеп.

**Nikolenko O. M. The literary heritage of V.O. Gogol-Yanovsky in the context of his era's culture.**

The article explores the previously unknown facts of Vasyl Opanasovych Gogol-Yanovsky's life and creative work, based on his contemporaries' memoirs, Mykola Gogol's letters, and different biographers' studies. Moreover, the article reveals the crucial meaning of V.O. Gogol-Yanovsky's works for the development of new trends in Ukrainian and Russian literatures in the 18th and 19th centuries. As for his dramatic works, the article studies the central topics and motives thereof, as well as their connection to Ukrainian vertep and the Age of Enlightenment in Europe. V.O. Gogol-Yanovsky's influence on Mykola Gogol's poetic conscience is well grounded, especially in terms of structural peculiarities in "Evenings on a Farm near Dykanka" by M. Gogol. The article provides a detailed analysis of a play by V.O. Gogol-Yanovsky entitled "A Flathead, or a Woman's Finesse, Outwitted by a Soldier", which had been proofread by Panteleymon Kulish. Comedies and vaudevilles by V.O. Gogol-Yanovsky are compared to plays by I. Kotlyarevsky ("Natalka from Poltava" and "The Muscovite-Sorcerer"). The article proves the relevance of V.O. Gogol-Yanovsky's creative work for the development of drama in the 18th and 19th centuries, as well as for the development of Ukrainian literary language.

**Key words:** Vasyl Gogol-Yanovsky, Mykola Gogol, Ivan Kotlyarevsky, drama, comedy, ideas of the Enlightenment, vertep.

У XVIII – на початку XIX ст. маєтки деяких українських поміщиків ставали культурними «гніздами», де господарі, добрі сусіди та друзі збиралися, щоб обговорити важливі події чи книжки, взяти участь у домашній виставі чи пограти на музичних інструментах. Через освічених людей та культурні осередки в Україну приходили передові ідеї та знання з Європи. Одним із таких культурних осередків був маєток Василя Опанасовича Гоголя-Яновського. Письменникові Миколі Гоголю пощастило, що в нього був саме такий батько – поет, драматург, шанована у своєму колі людина.

Пантелеймон Куліш у біографічному дослідженні «Предки Гоголя» писав: «Сын полкового писаря, Василь Афанасьевич Гоголь, отец поэта, был человек замечательный. Он обладал даром рассказывать занимательно о чем бы ему ни вздумалось и приправлял свои рассказы врожденным малороссийским комизмом... <...> Его небольшое наследственное село Васильевка, или – как оно называется исстари – Яновщина, сделалось центром общности всего околотка. Гостеприимство, ум и редкий комизм хозяина привлекали туда близких и далеких соседей. Тут-то бывали настоящие «вечера на хуторе», которые Николай Васильевич, по особенному обстоятельству, поместил возле Диканьки; тут-то он видал этих неистощимых балагуров, этих оригиналов и деревенских франтов, которых изобразил потом... Надобно быть жителем Малороссии, или, лучше сказать, малороссийских захолустий, чтобы постигнуть, до какой степени общий тон этих картин верен действительности. <...> Вообще в первых своих произведениях Гоголь нарисовал многое, что окружало его в детстве» [6:44].

Що ж нам відомо про батька письменника і який вплив він мав на формування особистості та творчість Миколи Гоголя?

Василь Опанасович Гоголь-Яновський народився 1777 року на Полтавщині, на хуторі Купчинському – у своєму родовому маєтку. Далекий предок Василя Опанасовича, Остап Гоголь, прославився у XVII ст. як козацький полковник, гетьман Правобережної України. Прадід і дід Василя Опанасовича були священиками. У Київській духовній академії

навчався і батько Василя – Опанас Дем'янович. Він служив у полковій миргородській канцелярії писарем. Знав кілька іноземних мов і мав великий талант розповідати різні історії. У 1792 р. Опанас Дем'янович зумів придбати дворянство і приєднав до прізвища «Яновський» більш знатне і древнє – «Гоголь». Із того часу сімейство використовувало подвійне прізвище «Гоголь-Яновський».

У родині Гоголів-Яновських із покоління в покоління переказували легенду про одруження Опанаса Дем'яновича. Він служив учителем у маєтку поміщиків Лизогубів і закохався у свою ученицю Тетяну. Проте заможні Лизогуби не погоджувалися видавати заміж свою доньку за бідного вчителя. Тоді Опанас Дем'янович викрав Тетяну Семенівну і таємно обвінчався з нею. Батьки Тетяни спочатку сильно сердилися на молодих, а потім пожаліли їх, виділили їм хутір Купчинський, перейменований пізніше на Яновщину (на ім'я власника), а згодом – на Василівку (на ім'я Василя Опанасовича). У наш час садиба називається Гоголеве і знаходиться в Шишацькому районі Полтавської області.

За давньою сімейною традицією Опанас Дем'янович віддав свого сина Василя на навчання до семінарії. Це була Полтавська слов'янська семінарія, розташована на території Хрестовоздвиженського монастиря, заснованого ще в 1650 році.

Хрестовоздвиженський, або Воздвиженський (в ім'я Воздвиження Животворного Хреста Господнього), собор у Полтаві пам'ятає багато подій і видатних осіб. Побудований у стилі українського бароко і розташований на горі, що називають Монастирською, семиглавий собор ніби летить над Полтавою. Наприкінці XVII ст. його почав розбудовувати генеральний суддя Лівобережної України Василь Леонтіївич Кочубей. На монастир жертвували кошти гетьмани Іван Мазепа, Іван Самойлович та ін. Але 1708 р. під час подій Північної війни Василь Кочубей і тодішній полтавський полковник Іван Іскра були страчені за наказом Івана Мазепа за їхні доноси на нього цареві Петру I. У 1709 р. Монастирську гору, Задихальний яр, річку Тарапуньку захопили шведи. У монастирі знаходилася штаб-квартира короля Карла XII, неподалік від монастиря він був поранений... Спливали роки, десятиліття, і в

останній чверті XVIII ст. на території Хрестовоздвиженського монастиря було засновано Полтавську слов'янську семінарію, яка була одним із найвідоміших навчальних закладів Лівобережної України.

Хрестовоздвиженський монастир був оплотом не тільки віри, а й науки та освіти. До Полтавської слов'янської семінарії приймали дітей від 6 до 14 років – вихідців із усіх станів. Тут навчали латини, грецької, французької, німецької мов, а також математики і малювання. У семінарії була чудова бібліотека, де було багато творів, у тому числі «Енеїда» Вергілія, видання 1769 року латиною. Тут з нею познайомився Іван Котляревський, який навчався в семінарії в 1780-1789 рр. Трохи пізніше, в 1792-1796 рр., у семінарії вчився Василь Гоголь-Яновський, його тут звали «Васюта», ним опікувався один із учителів – Стефан Гординський. Пройшов навчання у семінарії й відомий знавець грецької словесності, перекладач «Гліади» та «Одісеї» Гомера Микола Гнедич.

Виникає питання: чому в Полтавській слов'янській семінарії давали такі ґрунтовні знання і з чим пов'язана орієнтація семінарії на древні мови й класичну словесність? Річ у тім, що в 1775 р. імператриця Катерина II возвела в сан архієпископа Слов'янського і Херсонського Євгенія Булгаріса, уродженця грецького острова Корфу й вихідця із сім'ї грецьких болгар. Він навчався в Італії, Німеччині, Франції, дружив із видатними просвітителами, зокрема з Вольтером. Євгеній Булгаріс, котрий заснував Полтавську слов'янську семінарію, приніс сюди європейські знання. Він же запросив на посаду інспектора семінарії свого друга Никифора Феотокі, теж грека. Той був блискучим ученим і енциклопедистом, написав книгу «Фізика», видану в Лейпцигу 1766-1767 рр., і «Курс чистої математики», виданий у Москві в 1798-1800 рр. Отже, Никифор перетворив семінарію на популярний у ті часи навчальний заклад. Батько Гоголя отримав там не тільки ази науки, а й любов до мистецтва на все життя.

Коли Василь Гоголь-Яновський після закінчення семінарії розпочинав свою службу, Полтава поступово розбудовувалася як губернське місто. На Круглій площі (стара назва – Олександрівська) були розташовані так звані «присутственные места» – Дворянське зібрання, Дім губернатора, Малоросійський поштамт та інші.

Опанас Дем'янович спочатку хотів спрямувати сина на військову службу, але після смерті імператриці новий цар Павло реорганізував і значно скоротив армію, внаслідок чого воєнна кар'єра Василя не склалася. Тоді Опанас Дем'янович хотів направити сина до пансіону при Московському університеті, але і той план не здійснився. Так і залишився Василь Опанасович на посаді губернського секретаря при Полтавському поштамті. У 1799 р. його підвищили до титулярного радника. У 1805 р. Василь Опанасович

вийшов у відставку в чині колезького асесора і з того часу жив у своєму родовому маєтку.

Пантелеймон Куліш писав: «Во время рождения Николая Васильевича он (отец Гоголя – О.Н.) имел уже чин коллежского асессора – и еще в тогдашней провинции – было решительным доказательством, во-первых, умственных достоинств, а во-вторых, бывалости и служебной деятельности. Это уже одно заставляет нас предполагать в нем известную степень образованности – теоретической, или практической, все равно...» [6:43–44].

Василь Опанасович Гоголь був дуже набожною людиною. Він мав щире віру в Бога і нерідко разом із батьками вирушав у паломництво по святих місцях. Під час однієї з таких мандрівок до містечка Охтирки в Свято-Покровському кафедральному соборі він молився біля Охтирської ікони Божої матері. Вона відіграла велику роль у його житті й майбутній долі Миколи Васильовича Гоголя.

У XVIII ст. Охтирка була військовим, господарським та адміністративним центром Охтирського полку. За межею колишньої фортеці, на шляху до Полтави стояла стара невеличка дерев'яна церква в ім'я Покрови Пресвятої Богородиці. У 1739 р. настоятелем Покровської церкви був отець Данило (Полянський, Лантратівський). Він був людиною благочинною, але бідною. Якось, готуючись до жнив, він купив собі косу й вийшов у поле, щоб накосити трави. Та раптом серед польових квітів він побачив ікону, від якої йшло сяйво, схоже на сонячне. Охоплений хвилюванням від такого небаченого раніше явища, священник перехрестився, а потім почав читати перше, що прийшло на згадку: кондак до Різдва Пресвятої Богородиці. Потім узяв ікону в руки й приніс у дім... Ікона випромінювала сяйво, спричиняла віщі сни, а всіх, хто торкався до неї, лікувала. Через деякий час ікону влаштували на чільному місці в дерев'яному Покровському храмі, одне за одним здійснювалися тут чудеса зцілення. Чутки про чудодійний образ швидко поширилися не тільки по Слобожанщині, а й по інших краях. До Охтирки потяглися чимало прочан, які сподівалися на одужання. У 1744 р. імператриця Єлизавета Петрівна наказала Святійшому Синоду дослідити властивості ікони, і згодом синод визнав Охтирську ікону Божої матері чудотворною. На підставі цього рішення синоду Єлизавета Петрівна видала в 1746 р. указ про закладання кам'яної церкви (замість дерев'яної) на місці, де з'явилася чудотворна ікона. Будівництво тривало з 1751 до кінця 1760-х років. У 1768 р. Свято-Покровський собор в Охтирці був освячений і в нього було перенесено чудодійну ікону Божої матері.

Коли Василь Гоголь перебував в Охтирці, під впливом молитви перед Охтирською іконою Божої матері йому явилася уві сні його майбутня дружина. Мати Миколи Гоголя Марія Іванівна в

лісті до Сергія Аксакова 1856 року описала історію знайомства з майбутнім чоловіком: «Когда Василий Афанасьевич приезжал в каникулы домой, и в то время ездил со своей матушкой в Ахтырку, Харьковской губернии, на богомолье, там есть чудотворный образ Божьей матери, они были там в обедне, отправляли молебен и остались там ночевать, и он видел во сне тот же храм. Он стоял в нем по левую сторону; вдруг царские врата открылись, и вышла царица в порфире и короне и начала говорить к нему: «Ты будешь одержим многими болезнями,.. но то все пройдет,.. ты выздоровеешь, женишься, и вот твоя жена...» Выговоря эти слова, подняла вверх руку, и он увидел у ее ног маленькое дитя, сидящее на полу, черты которого врезались в его памяти... Потом он приехал домой, рассеялся и забыл тот сон. Родители его, не имея тогда церкви, ездили в местечко Ярьски при реке Псле. Там он познакомился с теткой моей, и когда вынесла кормилица дитя семи месяцев, он взглянул на него и остановился от удивления: ему представились те самые черты ребенка, которые показали ему во сне. Не сказавши об этом никому, он начал следить за мной; когда я начала подрастать, то он забавлял меня разными игрушками, даже не скучал, когда играла в куклы, строил домики из карт, и тетка моя не могла надивиться, как этот молодой человек не скучал заниматься с таким дитем по целым дням; я хорошо знала его и привыкла, часто видя, любить его; потом, спустя тринадцать лет, он видел тот же сон и в том же храме, но не царские врата открылись, а боковые алтаря и вышла девица в белом платье с блестящей короной на голове, красоты неописанной, и, показав рукой в левую сторону, сказала: «Вот твоя невеста!» Он оглянулся в ту сторону и увидел девочку в белом платье, сидящую за работой перед маленьким столиком и имеющую те же черты лица. И после того скоро мы возвратились из Харькова, и муж мой просил родителей моих отдать меня за него» [1:29–30].

З чудодійної Охтирської ікони Божої матері свого часу робили списки, один із них у XIX ст. потрапив до Москви в храм Воскресіння на Арбаті, неподалік від останньої квартири Гоголя на Нікітському бульварі. Цей храм називають ще Єрусалимське подвір'я, бо звідти відправляють прочан у паломництво до Єрусалиму. До цієї церкви часто приходив молитися Микола Гоголь, коли жив у Москві в свої останні роки. Він добре знав історію Охтирської ікони Божої матері, яка допомогла його батькам одружитися. Стоячи перед нею, Микола Гоголь вірив у її чудодійну силу і відчував таємний зв'язок із Україною.

Василь Опанасович надумав одружитися одразу, як вийшов у відставку – у 1805 р. Йому тоді було 28 років, а Марії Іванівні з родини Косярівських – 14. Побачивши її ще немовлям, він чекав і стежив за її розвитком. І нарешті дочекався, поки дівчинка підросла...

Марія Іванівна згадувала: «Когда мне было всего 13 лет, я чувствовала к нему что-то особенное, но оставалась спокойной. Жених мой часто навещал нас у тетки в Ярьсках. Он иногда спрашивал меня, могу ли я терпеть его и не скучаю ли с ним. Я отвечала, что мне с ним приятно, и действительно, он всегда был очень любезен... Когда я, бывало, гуляла с девушками к реке Псле, то слышала приятную музыку из-за кустов другого берега. Не трудно догадаться, что это был он. Когда я приближалась, то музыка в разных направлениях сопутствовала мне до самого дома... Когда он не мог приехать, то писал письма, которые я, не распечатывая, отдавала отцу. Письма были исполнены нежными выражениями, и отец диктовал мне ответы. Свадьба наша назначалась через год» [1:30].

Один із пристрасних листів Василя Опанасовича до Марії Іванівні нагадує сентиментальні повісті того часу: «Милая Машенька! Многие препятствия лишили меня счастья сей день бить у вас! Слабость моего здоровья наводит страшное воображение, и лютое отчаяние терзает мне сердце. Прощайте, наилучший в свете друг! Прошу вас быть здоровой и не беспокоиться обо мне. Уверю вас, что никого в свете и не может столь сильно любить, сколь любит вас и почитает вас вечно вернейший друг, несчастный Василий... Прошу вас, не показывайте этого несчастного выражения страсти родителям вашим. И сам не знаю, что пишу» [9:165–166].

Коли молоді побралися, вони стали жити в родовому маєтку Василя Опанасовича. Жили не багато, але й не бідували. Сімейству Гоголів належало понад 1000 десятин землі і близько 200 душ селян. Проте грошей не вистачало, бо тоді обходилися натуральним господарством, при якому гроші були рідкістю. Але Марія Іванівна і Василь Опанасович жили душа в душу, любили одне одного і мріяли про дітей.

«Жили мы не богато, но и не бедно. Я не выезжала ни на какие собрания и балы, находя свое счастье в доме. С Василем Афанасьевичем мы не могли разлучаться даже на один день, и когда он ездил по хозяйству в поле, то всегда брал меня с собой. Жизнь моя была спокойная, но иногда я предчувствовала несчастья, верила снам...» [1:32].

Василь Опанасович був людиною дуже практичною. У його записній книжці були нотатки про те, коли і як чистити ставки, як ставити греблю, якої товщини різати дерева для будівництва, по скільки продавати худобу і т.д. І водночас він був людиною дуже романтичною. Василь Опанасович насадив чудовий сад в англійському стилі. Розкидав камінці (або це робили його діти), і де вони впадуть, там велів саджати дерева. Кожному куточку в саді він любив давати назви: наприклад, Долина спокою, Бесідка усамітнення, Грот роздумів і т.д.

У його записній книжці згадуються імена філософів і письменників – Френсіса Бекона,



Мільтона, Аддісона... Разом із дружиною він читав сентиментальний роман про кохання «Кадм і Гармонія» Хераскова.

Василь Опанасович прагнув того, щоб побут у садибі поєднувався із свободою і поезією, щоб це був маленький домашній Едем. Він навіть забороняв слугам стукати й голосно розмовляти, щоб не налякати шумом солов'їв.

Життя на лоні природи він оспівував у своїх віршах:

«Одной природой наслаждаюсь,  
Ничьим богатством не прельщаюсь,  
Доволен я своей судьбой  
И вот девиз любимый мой». [7:16]

Але Василя і Марію супроводжували сімейні нещастя. Двоє перших дітей народилися мертвими. Тому в очікуванні нових пологів Марія Іванівна переїхала до Великих Сорочинців, де жив хороший лікар Трохимовський. При його домі був невеличкий флігель для хворих. Там і зупинилася Марія Іванівна. Микола Гоголь народився у Великих Сорочинцях, батьки там і похрестили його у приході Спасо-Преображенської церкви.

Неподалік від Великих Сорочинців розташоване село Диканька, де наприкінці XVIII століття в садибі Кочубеїв була збудована Свято-Миколаївська церква. У ній знаходилася відома на той час ікона Святителя Миколи Чудотворця, до якої приходило багато людей. Приходила до Диканьської церкви й вагітна Марія Іванівна Гоголь-Яновська. Вона вимолювала у Миколи Чудотворця життя і кращу долю для майбутнього сина. На честь цієї церкви та її чудотворної ікони і назвала вона новонародженого Миколю. У всіх своїх мандрах Микола Гоголь буде завжди возити із собою оберег – маленьку ікону Святого Миколи Чудотворця, на честь якого було названо письменника.

У Василя Опанасовича і Марії Іванівни народилося 12 дітей. Але більше половини померло. Крім Миколи, був ще син Іван і доньки Марія, Анна, Єлизавета, Ольга.

Василь Опанасович і Марія Іванівна виховували своїх дітей у любові до Бога. Із дитинства Микола, його брат і сестри чули розповіді про Христа, про святих, про Страшний суд... Марія Іванівна попросила свого чоловіка почати будівництво церкви у Василівці: «Церкви у нас не было, старик мой свекор хотел было купить деревянную старую церковь, чтобы перевезти в васильевку, но как деревянных церквей не стали позволять строить, то это намерение и оставлено было гораздо до моего замужества. Но, видно, Богу было угодно, чтоб была у нас церковь. Когда я начала входить в хозяйство, начала спрашивать старушек... как они живут, счастливы ли в своем семействе и узнала, что одно только сильно их беспокоит – переезды через реку (Голтва – О.Н.), когда она разливается на очень большое пространство весной и осенью и когда им случится

переезжать или бресть с больными к священнику, чтобы напутствовать их, то болезнь увеличивается и часто они умирают, мне пришла мысль сделать церковь. Отец моего мужа умер, некому было помышлять о ней, и я приступила с просьбой к моему мужу. Он удивился и сказал: «Помилуй! как мы будем строить церковь, когда у меня нет и 500 рублей!?» Я отвечала: «Начни только, а Бог поможет»... И, видно, было на то Божие соизволение, потому что все начало устраиваться как бы само собой» [4:30–31].

У 1819-1821 рр. тривало будівництво церкви Різдва Пресвятої Богородиці. У червні 1821-го її урочисто освятили. У ній хрестили, причащали й відспівували як членів Гоголевої родини, так і мешканців прилеглих сіл і хуторів. Микола Гоголь теж опікувався церквою у батьківському маєтку. Відомо, що він на прохання матері займався укладанням іконостасу і спеціально для нього після повернення з Єрусалиму подарував у храм ікону Святителя Миколая, вивезену ним з Італії. Біля церкви були поховані батьки Миколи Гоголя і його найближчі родичі. І сам він теж просив поховати себе на тому місці. [2] Але доля розпорядилася інакше... За радянських часів церкву Різдва Пресвятої Богородиці було знищено.

Неподалік від Василівки, в селі Кибинці, жив відомий на той час Дмитро Прокопович Трощинський. Завдяки особистим здібностям він зумів зробити стрімку кар'єру в столиці і став свого часу міністром юстиції. Приїхавши зі столиці в Полтаву, якийсь час він завідував малоросійським поштамтом, де працював Василь Гоголь, а потім оселився у своєму маєтку. Коли Дмитра Трощинського було обрано в повітові маршали, Василь Опанасович служив при ньому в ролі секретаря і виконував відповідальні доручення. Під час війни 1812 р. Василь Опанасович брав участь у забезпеченні ополченців. Оскільки він відзначався особливою чесністю, йому було доручено зберігати кошти, зібрані для опору наполеонівському війську. «Отец Гоголя был с Трощинским в самых приятельских отношениях. Так и должно было случиться неизбежно. Оригинальный ум и редкий дар слова, какими обладал сосед, были оценены вполне воспитанником высшего столичного круга» [6:48], – зазначив П. Куліш.

У той час особливо модними були домашні театри. Такий театр був і в маєтку Дмитра Трощинського, в селі Кибинці. Для театру було виділено спеціальне приміщення, підбиралися актори із членів родини, сусідів чи слуг. До речі, у Кибинцях був навіть театр на воді. Василь Гоголь дуже любив театральні вистави і нерідко сам був актором у домашньому театрі Дмитра Трощинського. Оскільки п'єси для домашніх вистав не вистачало, він почав писати невеличкі п'єси на малоросійські теми.

Софія Скалон (уроджена Капніст) згадувала: «Деревянный дом Трощинского в Кибинцах был в два этажа; снаружи он не казался великолепен, но внутри был богато отделан; в нем было множество картин, фарфора, бронзы и мрамора; тут же у него была и коллекция золотых монет и медалей. Главный праздник там был 26 октября, в день именин Трощинского. К этому дню съезжались к нему родные, друзья и знакомые из разных губерний и в особенности из киевской. Театр, живые картины, маскарады и разные сюрпризы были приготовлены заранее. Так как старик очень любил малороссийские пьесы, то их сочинял и устраивал обыкновенно родственник племянника его, Василий Афанасьевич Гоголь» [1:24–25].

Василь Гоголь писав переважно комедії та водевілі українською мовою. Вони нагадували сценки для українського вертепу, де у верхньому ярусі розігрувалися біблійні сюжети, а в нижньому – історії із життя звичайних людей. Традиційними персонажами нижнього ярусу були дівчина та хлопець, чоловік (простий, дурнуватий) та жінка (сварлива і хитріша за чоловіка), дяк, сільський голова, солдат, козак-запорожець та інші. Традиції українського вертепу знаходимо й у відомих п'єсах Івана Котляревського «Наталка-Полтавка» і «Москаль-чарівник», які з'явилися приблизно в той самий час, коли писав свої комедії Василь Гоголь.

Ми не знаємо напевно, коли були написані п'єси Василя Гоголя – до появи п'єс Івана Котляревського чи після. До нас дійшло зовсім мало із доробку Василя Гоголя. Але п'єси Василя Гоголя і Котляревського дуже схожі. Це свідчило про прагнення митців опанувати українські теми та образи в театрі.

У журналі «Основа» («Южно-русский литературно-ученый вестник») у другому числі 1862 року вміщено єдину із вцілілих п'єс Василя Гоголя-Яновського «Простак, або хитрість жінки, яку перехитрив солдат». Її підготував до видання Пантелеймон Куліш. Він порівняв п'єс Гоголя-батька із «Москалем-чарівником» Івана Котляревського і в передмові дійшов виновку: «Простак» Гоголя-отця во всех отношениях <...> может быть назван первою украинскою комедиею» [5:23].

У п'єсі «Простак» Василя Гоголя-Яновського йдеться про те, як молода красива жінка Параска, ставши дружиною старого і дурного чоловіка Романа, прагне хоч на деякий час позбавитися його. Хитрістю вона відправляє його на полювання по зайців. І каже, що тих зайців можна ловити з допомогою поросяти. Дурний чоловік повірив та й пішов... А до Параски має прийти дяк Хома Григорович...

*«Параска (співає):*

В'яне вишня, посухає,

Що росте під дубом:

Сохну, чахну так нещасна,

Живучи з нелюбом...

*Дяк (заходить):* Ей-ей, ангельський глас!

*Параска:* А, се ви, Хоме Григоровичу! Як ви мене злякали!

*Дяк:* Азм єсьмь, тоє-то... Да где же ваш возлюблений сожитель?

*Параска:* Пішов по зайця. Нехай трохи провітриться, а то вже так розлежався!..

*Дяк:* Ей-ей, премудро! Дак тепер без всякого преткновения можно мне насладиться всевозлюбленнейшею бесідою с вами! Моя сладчайшая, ви не внемлете глаголу моему...

*Параска:* Ви, Хоме Григоровичу, так говорите по-письменному, что я не второпаю.

*Дяк:* О, Боже мой! Как не уразуметь глагола моего и не догадаться, что я, то есть, яко олень к источнику, к вам прибегаю.

*Параска:* Що? Олена?

*Дяк:* Якая тут Олена? Боже мой, я возлюбил вас всем сердцем и душою...

*(Стукит у вікно, гавкіт собак)*

Ой! Теперь мне остается сотворити благо и направить стопы свои восвоися.

*Параска:* Стривайте, Хоме Григоровичу. То соцький шукає квартири для солдат, які ввійшли в село. Вони довго не будуть. Сховайтесь під прилавок...

*Дяк:* Ей-Богу, премудро! (ховається). От якби Параскева Пантелеймоновна, и ви здесь со мною обіталі!» [3:29–30].

В образах п'єси батька Микола Гоголь побачив своїх майбутніх персонажів – Хіврю, Солоху, Солопія Черевика та інших. До речі, у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» у деяких повістях згадується ім'я дядька Хоми Григоровича, який дуже гарно розповідав всякі історії...

Коли у п'єсі «Простак» солдат потрапив у хату Параски, йому доводиться виявити кмітливість, щоб і наїстися, і напитися. Він починає «ворожити», і от на столі з'являються всілякі страви. Дурний чоловік, що вже повернувся з полювання, вірить усьому, що каже солдат. А солдат «ворожує» далі й вирішив з хати «чорта» виганяти. Невдовзі з-під прилавку вибігає чорний від сажі дяк. «А де ж рога його?» – кричить чоловік. «А рога он тебе оставил... Ничего, Роман, и получше тебя бывают с рогами», – каже солдат. Фінал п'єси Василя Гоголя містить моральний урок глядачам.

*«Роман:* Парасю, що ж мені робити?

*Параска:* Якби ти не лежав з ранку до вечора та робив так, як люди роблять, то б не було сього нічого. Поки лежав, то й вилупив чорта. Я тобі скільки казала: «Гей, Романе, не лілуйся. Лінонь до добра ніколи не доводить!» [3:43]

Коли Микола Гоголь жив у Петербурзі, він просив мати надіслати «папенькины малороссийские комедии». Епіграфом до 6 розділу повісті «Сорочинський ярмарок» Микола Гоголь поставив слова з комедії батька. Це слова Параски: «От беда, Роман іде, от тепер як раз надсадить мене бебехив, да и вам, пане Хомо, не без лиха буде». До речі, солдат у комедії Василя Опанасовича,

побачивши старого чоловіка Параски, каже: «Неужели это ее муж? Ну, так она і не совсем віновата...»

Крім домашніх вистав у театрі Дмитра Трощинського, для якого Василь Гоголь-Яновський писав п'єси, на формування таланту Миколи Васильовича справили вплив й інші друзі батька. Серед них був і письменник Василь Капніст, автор комедії «Ябеда» та інших популярних на той час творів.

У спогадах Г.П. Данилевського знаходимо цікавий факт: «Пяти лет отроду Гоголь вздумал писать стихи. Никто не понимал, какого рода стихи он писал. Известный литератор В.В. Капнист, заехав однажды к отцу Гоголя, застал его пятилетнего сына за пером. Малютка Гоголь сидел у стола, глубокомысленно задумавшись над каким-то писанием. Капнисту удалось просьбами и ласками склонить ребенка-писателя прочесть свое произведение. Гоголь отвел Капниста в другую комнату и там прочел ему стихи. Возвратившись к домашним Гоголя, он, лаская и обнимая маленького сочинителя, сказал: «Из него будет большой талант, дай ему только судьба в руководители учителя-христианина» [1:35–36].

Масток Василя Капніста знаходився в селі Обухівка. Два Василя їздили одне до одного в гості, разом брали участь у виставах у домі Трощинського. У 1813 р. до Капніста в Обухівку приїздив відомий поет Гаврило Державін. До речі, Капніст і Державін були одружені на сестрах Дьякових – Дарії та Олександрі. У такому поетичному колі зростав Микола Гоголь.

Для своїх синів – Миколи та Івана – батько найняв семінариста, який мав підготувати їх до вступу в Полтавське повітове училище. У 1818 р. брати приїхали вчитися до Полтави. Але коли вони, радісні, приїхали до батьків на канікули, брат Іван несподівано помер. Його смерть так сколихнула Миколу, що деякий час він не міг вчитися і постійно плакав.

Незабаром Василь Опанасович почув, що в Ніжині Чернігівської губернії відкривають новий навчальний заклад – Гімназію вищих наук. Кошти на її відкриття поступали від заможної родини Безбородків. Першим директором Гімназії став Василь Григорович Кукольник. До нього і звернувся Василь Опанасович Гоголь із проханням взяти сина на навчання: «Признаюсь вам, что я сына моего совершенно уже приготовил к отдаче в нежинский пансион в число своекоштных воспитанников, но по слабости моего здоровья не решаюсь его представить к вам, покуда не буду уверен, что он будет вами принят» [7:54]. Але відповіді чомусь не було... Василь Кукольник помер при загадкових обставинах. Василь Опанасович ще раз написав. Через деякий час йому повідомили, що він може привезти сина в Ніжин. 1 травня 1821 року Миколу Гоголя прийняли до

гімназії. Другим її директором став Іван Орлай, із яким особисто був знайомий Василь Гоголь.

Микола став «своекоштным студентом», тобто батько мав сплачувати за його навчання великі гроші – 1200 рублів. Тому Василь Опанасович докладав великих зусиль, щоб перевести сина на «казенное содержание». За сприяння Дмитра Трощинського влітку 1822 року Миколу перевели на державний кошт.

У листів до батьків 10 жовтня 1822 року Микола Гоголь писав: «Я опасно был болен; но теперь уже почти выздоровел... Прошу вас, дражайшие родители, прислать мне сколько-нибудь денег, потому что у меня они вовсе вышли, а взаймы взять негде, а мне надо ужасно... Так же если б еще прислали чего-нибудь из съестных припасов, как маменька еще тогда обещалась прислать сушеных вишен без косточки» [1:40].

Зі слів товаришів Миколи Гоголя Пантелеймон Куліш записав: «Возвратясь однажды после каникул в гимназию, Гоголь привез на малороссийском языке комедию, которую играли в домашнем театре Трощинского, и сделался директором театра и актером. Кулисами служили ему классные доски, а недостаток в костюмах дополняло воображение публики. С этого времени театр сделался страстью Гоголя и его товарищей» [1:41].

У ніжинській гімназії все, чого навчився Микола Гоголь у домі батька і в його культурному колі, буквально вибухнуло з новою силою. Микола ставив вистави, писав вірші, малював, грав на скрипці... Акторський талант Василя Опанасовича повною мірою передався його синові. Але вчитися він не дуже любив, про що писав директор гімназії Іван Орлай батькові Миколи 28 березня 1824 р.: «Жаль, что ваш сын иногда ленится, но когда принимается за дело, то и с другими может поравняться, что и доказывает его отличные способности» [1:42]. Тим часом Миколу Гоголя цікавило інше: «Любезный папенька, вы писали про одну новую балладу и про Пушкина поэму «Онегина»; то прошу вас, нельзя ли мне их прислать? Еще нет ли у вас каких-нибудь стихов? То и те пришлите. Сделайте милость, объявите мне, поеду ли я домой на Рождество, то, по вашему обещанию, прошу мне прислать роль. Будьте уверены, что я ее хорошо сыграю...» [1:45].

То була остання вистава, в якій Микола Гоголь і його батько грали разом. Василь Гоголь уже кілька років хворів. У березні 1825 року він поїхав у Кибинці, по дорозі йому стало зле, він вирішив зупинитися в Лубнах. Потім передумав і все ж таки поїхав у масток Трощинського. Марія Іванівна була вагітною на останньому місяці й 19 березня 1825 року народила доньку Ольгу. Тільки-но мати піднялася, як їй повідомили про смерть її чоловіка, котрий помер у Кибинцях 31 березня 1825 р.

Марія Іванівна згадувала про ті жахливі для неї дні: «Ему очень не хотелось уезжать, и, прощаясь,

он сказал, что, может быть, без меня придется умереть, но потом сам испугался и прибавил: «Может, долго там пробуду, но постараюсь поскорее вернуться...» <...> Мне после говорили, что я начала громко говорить к нему и отвечать за него. Я просила и для меня оставить место в склепе... Я молила Бога оставить мне остальных детей и единственного сына, которого любила больше всей жизни...» [1:51].

Микола Гоголь дізнався про смерть батька в Ніжині, коли він учився в 6 класі. За два роки до смерті Василя Опанасовича помер його друг Василь Капніст, батьки приховали це від сина. Тепер Микола дізнався про все одразу... Але палка молитва допомогла йому подолати відчай. «Не беспокойтесь, дражайшая маменька! Я сей удар перенес с твердостью истинного христианина. Правда, я сперва был поражен сим известием, однако я не дал никому заметить, что был опечален. Оставшись наедине, я предался всей силе безумного отчаяния. Хотел даже посягнуть на жизнь свою. Но Бог удержал меня от сего...» [1:52], – писав Микола Гоголь матері 23 квітня 1825 р.

Микола Гоголь хотів показати батькові кілька нових малюнків, віршів... Але не судилося. Він тепер мусив стати опорою родини. Після смерті

батька Микола Гоголь узяв на себе обов'язки глави сім'ї, дбав про матір, сестер, масток... Василь Опанасович помер, коли Миколі було лише 16 років. Та все ж таки він встиг узяти від свого батька у життєву дорогу найкращі чесноти – простоту в побуті, увагу до ближнього, віру в Бога і велику любов до мистецтва.

У листі до матері від 24 березня 1827 р. Микола Гоголь писав: «Несмотря на все, я никогда не оставлю сего изящного занятия – садоводства. Оно было любимым занятием папеньки, моего друга, благодетеля, утешителя..., не знаю, как назвать этого небесного ангела. Это чистое, высокое существо, которое одушевляет меня в моем трудном пути, дает Дар чувствовать самого себя и часто в минуты горя небесным пламенем входит в меня, рассветляет сгустившиеся думы. В это время сладостно мне быть с ним; я заглядываю в него, то есть в себя, как в сердце друга, испытываю свои силы для поднятия труда важного... и душа моя будто видит этого незваного ангела, твердо и непреклонно всё указующего в мету жадного искания...» [9:171]. У цих словах якнайкраще розкривається вплив Василя Опанасовича на формування особистості письменника.

#### Література

1. Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Системный свод подлинных свидетельств современников. – Х.: Прапор, 1990. – 680 с.
2. Воропаев В.А. Жизнь и сочинения Николая Гоголя / В. А. Воропаев // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. – Т. I–II. – М.–К.: Изд-во Московсклм Патриархии, 2009. – С. 13–78.
3. Гоголь В. А. Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом / В. Гоголь // Основа: Южно-русский литературный вестник. – 1862. – № 2. – С. 24–43.
4. Гоголь М.И. – П. А. Кулишу. Автобиографическая записка / М.И. Гоголь // Родословие Н. В. Гоголя: статьи и материалы / Под общ. ред. В. П. Викуловой. – М.: Фестпартнер, 2009. – С. 19–39.
5. Кулиш П. Несколько предварительных слов // // Основа: Южно-русский литературный вестник. – 1862. – № 2. – С. 19–23.
6. Кулиш П. Предки Гоголя / П. Кулиш // Родословие Н.В. Гоголя: статьи и материалы / Под общ. ред. В. П. Викуловой. – М.: Фестпартнер, 2009. – С. 40–54.
7. Манн Ю. В. Гоголь. Труды и дни: 1809 – 1845 / Ю. Манн. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 813 с.
8. Мацапура В.И. Полтавский «след» в украинских повестях Н. В. Гоголя (о влиянии В. А. Гоголя и И. П. Котляревского на творчество писателя) / В. И. Мацапура // Н. В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Мат-лы докладов и сообщений Международной конференции. – М.: КДУ, 2007. – С. 85–94.
9. Щеголев П. Отец Гоголя / П. Щеголев // Родословие Н. В. Гоголя: статьи и материалы / Под общ. ред. В. П. Викуловой. – М.: Фестпартнер, 2009. – С. 160–170.

УДК: 82.091: [821.133.1+821.161.1]«18/19»

**А. Д. Онопрієнко**

*Херсонський державний університет*

### **Мотив «ennui de vivre» у поезії П. Верлена та І. Анненського: компаративний аспект**

**Онопрієнко А. Д. Мотив «ennui de vivre» у поезії П. Верлена та І. Анненського: компаративний аспект.** У статті розглядається специфіка мотиву «туги життя» («ennui de vivre») у поезії П. Верлена та І. Анненського. Приділяється увага художнім засобам реалізації даного мотиву на формальному та змістовому рівнях творів. З'ясовується механізм функціонування мотиву «ennui de vivre» у межах імпресіоністичної поезії П. Верлена та І. Анненського. На підставі аналізу поетичних текстів французького та російського авторів у компаративному аспекті зроблено висновки про особливості впливу поезії П. Верлена на творчість І. Анненського, виявлено типологічні збіги та розбіжності у функціонуванні досліджуваного мотиву.

**Ключові слова:** імпресіоністична поезія, мотив «ennui de vivre», ліричне «я», декаданс.

**Онопrienko A. D. Мотив «ennui de vivre» в поезии П. Верлена и И. Анненского: компаративный аспект.** В статье рассматривается специфика мотива «тоски жизни» («ennui de vivre») в поэзии П. Верлена и И. Анненского. Уделяется внимание художественным средствам реализации мотива «тоски жизни» на формальном и содержательном уровнях произведений. Выясняется механизм функционирования мотива «ennui de vivre» в рамках импрессионистической поэтики П. Верлена и И. Анненского. На основании анализа поэтических текстов французского и русского авторов в компаративном аспекте сделаны выводы об особенностях влияния поэтики П. Верлена на творчество И. Анненского, выявлено типологическое сходство и различие в функционировании исследуемого мотива.  
**Ключевые слова:** импрессионистическая поэтика, мотив «ennui de vivre», лирическое «я», декаданс.

**Onoprienko A. D. Motive of «ennui de vivre» in the poetry of P. Verlaine and I. Annensky: comparative aspect.** This article deals with the specifics of realization of motive of «melancholy of life» («ennui de vivre») in P. Verlaine's and I. Annensky's poetry. The attention is paid to artistic methods of implementation of motive of «melancholy of life» at the formal and substantial levels of works. The mechanism of functioning of motive of «ennui de vivre» in the framework of impressionist poetics of P. Verlaine and I. Annensky is investigated. On the ground of analysis of poetic texts of French and Russian authors in the comparative aspect it is made the conclusion about the features of influence of P. Verlaine's poetics on I. Annensky's poetry. The typological similarities and differences in the functioning of the motif are determined.

**Key words:** impressionist poetics, motive of «ennui de vivre», lyrical «I», decadence.

Вивчення особливостей втілення мотиву «ennui de vivre» як наскрізного у літературі декадансу є актуальною проблемою компаративістики. Важливим вбачається дослідження системи впливів, які поєднують французьку та російську літератури. Мотив «ennui de vivre», який є трансформацією романтичного мотиву «світової скорботи», займає важливе місце у поезії європейського символізму, зокрема у творчості Поля Верлена та Інокентія Анненського. Лірика цих поетів неодноразово привертала увагу критиків та науковців. Окремі рецензії на вірші Анненського залишили символісти – А. Блок і В. Брюсов. Ім'я І. Анненського набуває питомої ваги в роботах акмеїстів (О. Мандельштам, М. Гумільов, А. Ахматова), які вважали його своїм вчителем. У 1964 р. публікується книга Л. Гінзбург «Про лірику», розділ в якій («Світ речей»), присвячений ліриці І. Анненського. 1984 рік ознаменувався виходом першої великої монографії А. Федорова «Інокентій Анненський: особистість і творчість», де вперше цілісно осмислюється лірика, перекладацька діяльність, трагедії І. Анненського. У сучасному літературознавстві досліджуються художній світ, естетика Анненського, з'являються нові проблеми, розширюється коло тем і завдань. Д. Обломівський, присвячуючи творчості П. Верлена окрему главу в книзі «Французький символізм», вказує на преддекадентські тенденції в ранніх віршах поета та відносить стиль П. Верлена до особливого типу символізму – гуманістичного символізму [9:153.]. Дисертація С. Файн присвячена зв'язкам поезії російських символістів з творчістю Верлена. Автор розглядає переваги і недоліки перекладів Брюсова, Сологуба та Анненського з точки зору адекватної передачі верленівського тексту. С. Файн виокремлює етапи рецепції творчості П. Верлена в Росії, надає хронологію публікації його перекладів.

У зарубіжній літературі з'являються роботи Н. Гамаловой «Література як місце зустрічі: І. Анненський, поет і критик» (N. Gamalova «La

littérature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poète et critique», 2005 p) і А. Виноградової де ля Фортель «Пригоди поетичного суб'єкта. Російський символізм по відношенню до французької поезії: співучасть або опір?» (A. Vinogradova de La Fortelle «Les aventures du sujet poétique. Le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition », 2010 p).

Утім, проблема функціонування мотиву «ennui de vivre» у творчості П. Верлена та І. Анненського у порівняльному аспекті не була предметом спеціального дослідження. Мета даної статті – дослідити особливості впливу поезики П. Верлена на творчість І. Анненського та виявити типологічні збіги у функціонуванні мотиву «ennui de vivre» у ліриці поетів.

Мотив «туги життя» у творчості П. Верлена, поєднується з мотивами втоми від життя, нудьги життя, почуття самотності і безнадії [6]. Звідси – особливості поезії Верлена, насамперед його пейзажної лірики (збірка «Романси без слів», 1874), де цей мотив виражається у глибоко метафоричній формі – між «душею» і «природою», «душею» і «речами» встановлюється не паралелізм, а тотожність. «Душа» П. Верлена відчуває себе не як стійке «я», виділене з зовнішнього світу і відокремлене від інших людей, але, навпаки, як щось хитке, що переливається безліччю невловимих відтінків, щось невимовне. «В його завжди меланхолійних віршах, які звучать глибокою тугою, було ясно чути крик відчаю, біль чутливої та тендітної душі, яка прагне до світла, прагне до чистоти, шукає Бога, та не знаходить, хоче любити людей, але не може» [4]. Мотив туги у П. Верлена має характер індивідуального трагічного переживання, натомість у ліриці І. Анненського він набуває рис екзистенційної туги – хвороби цілого покоління [5:138]. У творчості цього письменника дослідники вбачають цілий комплекс психології занепаду, зокрема занурення у стан вмирання, втоми, нудьги життя.

Посилення мотиву туги в ліриці І. Анненського, як і у П. Верлена, пов'язане із його розвитком як поета. Творча біографія письменника визначається все більшим відходом від ліричного суб'єкта в бік об'єкта. Від верленівського злиття душі людини з явищами природи та часткового перенесення власного «я» у творах І. Анненського відбувається перехід до повного перенесення ліричного «я» на неживий предмет. Дослідники (Л. Колобаєва, Т. Кеба тощо) вже звертали увагу на значення матеріальних речей в поезії І. Анненського. Саме матеріальні предмети стають у І. Анненського такими, які втілюють у собі мотив туги – зазвичай вони мають трагічне забарвлення. З ними трапляється, або вже трапилось щось фатальне, і у просторі ліричного вірша вони відіграють роль жертви. Фатальна безвихідь є однією з причин виникнення мотиву «ennui». Прикладом стає вірш «Я на дне», який написаний як монолог уламку скульптури:

Я на дне, я печальный обломок,  
Надо мной зеленеет вода.  
Из тяжелых стеклянных потемок  
Нет путей никому, никуда [1:93]...

Символічні речі І. Анненського – це пошкоджені та скалічені статуї, це і лялька, з якою поводяться так, ніби не помічають її подоби до живої істоти, яка може страждати, це зіпсовані музичні інструменти, це щойно зірвані квіти. Згадаємо про смичок і струни, які можуть видавати звуки тільки в ті рідкісні моменти, коли вони з'єднуються волею чужої їм істоти:

«Не правда ль, больше никогда  
Мы не расстанемся? Довольно!...»

И скрипка отвечала «да»,  
Но сердцу скрипки было больно [1:64].

Мотив екзистенційної туги поєднується у ліриці І. Анненського з мотивом мук творчості – мистецтво народжується у стражданні:

И было мукою для них,  
Что людям музыкой казалось [1:64].

Дослідники помічають в цьому творі, як і у вірші «Старая шарманка», свого роду «обмін смислами» [2:102]: «цепкий вал» робить свою роботу незважаючи на те, що «шарманку старую знобит», незважаючи на «злые обиды» старості, болісність цієї роботи, її невпинність – все це викликає асоціації з неназваним тут серцем. Зупиниться вал, замовчить музика, наступить смерть. Через біль творчості посилюється мотив туги – мистецтво не може врятувати змучену душу, воно лише посилює її страждання.

І. Анненський традиційно вважається першовідкривачем «речності» як особливої поетичної категорії. Речі в його віршах присутні одночасно і як психофізіологічні еманції внутрішнього «я» поета, і як самоцінні, окремі від людини сутності. Ця двоїстість присутності речей свідчить про розмитості, неясності між «Я» і «не-Я» [7:106 – 107]. Символічні образи речей, які

страждають, стають проявами особистої драми письменника.

П. Верлен також не прагнув до цілісного відтворення матеріального світу. Речі П. Верлена не існують окремо від світла, яке падає на них, від тремтіння повітря, який їх оточує. Існування речей важливо для П. Верлена не в їх об'ємних формах, але в настрої, який з ними пов'язаний. У поезії Верлена ми спостерігаємо дематеріалізацію речей у набагато більшому ступені, ніж у ліриці І. Анненського.

Постійний для І. Анненського мотив муки і фізичного страждання, що зливається із стражданням душевним, часто оформлюється через вегетативну метафору. Назвами рослин і квітів, екзотичних або лікарських, рясніє «Кипарисова скринька», у назві якого алюзивно «зашифровано» мотив скорботи. Слід підкреслити паралелі з лірикою П. Верлена, який теж широко використовував метафори зі світу природи. Вірші П. Верлена сповнені запахів квітів, екзотичні запахи викликають біль, нерідко – біль спогадів:

Le Souvenir avec le Crépuscule  
Rougeois et tremble à l'ardent horizon  
De l'Espérance en flamme qui recule  
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison  
Mystérieuse où mainte floraison [12].  
(«Le Souvenir avec le Crépuscule»)

У даному вірші відбувається перенесення змісту з «Я» ліричного героя на природне явище – сутінки (Crépuscule). Спогад (Souvenir) про минуле розчиняється у чарах природи – у сутінках, у ароматах. Не випадковим є написання з великої літери слів Espérance (надія), Souvenir (спогад), Crépuscule (сутінки), які виступають не тільки як символи переживання чуттєвого досвіду, але і як поняття, які важко відділити одне від одного. Аромати квітів стають поштовхом до спогадів, у яких ліричний герой намагається знайти порятунок від сірості та буденності його сьогодення – важливими у творчості письменника є ескапістські мотиви, які підкреслюють лейтмотив туги-«ennui».

У поетичних перекладах цього твору П. Верлена простежуються спроби передати характерне явище поетичної синестезії:

Так запахами воздух пропитали  
– Тюльпаны, розы, лилии, сабали, –  
Что их обильный резкий аромат  
Дурманит мозг, и тщетно ловит взгляд  
Воспоминанье в Сумерках печали [3:24].  
(«Воспоминание о тайне Сумерек», пер.  
В. Васильева)

З точки зору реалізації мотиву туги у ліриці І. Анненського, показовим є вірш «Моя Тоска», який починається рядками:

Пусть травы сменяются над капищем волненья,  
И восковой в гробу забудется рука,  
Мне кажется, меж вас одно недоуменье  
Все будет жить мое, одна моя Тоска [1:126]...

На думку А. Пуріна, цей твір – про життя і смерть, про екзистенцію сучасної поетові душі, про

«душі нашого часу» і про душу поета [12:120]. Загалом же – це душа, яка відчайдушно сумує, яка втратила пряму віру, а тому втрачає себе («Она бесполоя, у ней для всех улыбки»); душа, яка втратила ідеали та ціннісні орієнтири. Вірш є своєрідним поетичним підсумком циклу «Розметані листи» збірки «Кипарисова скринька». Після смерті автора залишиться лише туга, яка становить суть його ліризму. Ліричний герой І. Анненського майже постійно перебуває в стані тривоги і душевної пригніченості; Ю. Лотман та З. Мінц виділяють найбільш вживані слова, що позначають ці стани: «кошмар», «ужас», «мука», «страданье», «обреченность», «одиночество», «тоска», «томление», «истома» [8:35]. Показовими є самі назви віршів: «Агония», «Бессонницы», «Кошмары», «Умирание», «У гроба», «Невозможно», «Забвение», «Миражи», «Мучительный сонет», «Второй мучительный сонет», «Третий мучительный сонет», «Томление», та велика кількість поетичних творів, у назві яких згадується туга, яка набуває різних форм: «Моя Тоска», «Тоска», «Тоска белого камня», «Тоска возврата», «Тоска вокзала», «Тоска кануна», «Тоска маятника», «Тоска медленных капель», «Тоска мимолетности», «Тоска миража», «Тоска отшумевшей грозы», «Тоска припоминания», «Тоска сада», «Тоска синева». Таким чином, туга є наскрізним мотивом творчості І. Анненського та супроводжує у його ліриці майже кожен сторону людського буття.

Світ настільки ненадійний, що в ньому руйнується навіть єдність ліричного «я». У ліриці І. Анненського з'являється мотив двійництва, відсутній у творчості П. Верлена: ліричного героя переслідують двійники, яких він не може позбутися [8:36]. Більш того, вдвляючись в свого двійника, він не може визначити, хто ж з них двох – його особисте «я». Цей кошмар ідентичності з кимось іншим досягає свого апогею в вірші «Біла труни», де ліричний герой впізнає себе у мерці.

Своя «Тоска» («L'Angoisse») є і у П. Верлена, вона пов'язана з втратою ідеалів, з безрелігійністю, яка посилює екзистенційну драму буття:

Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie

Toute pensée, et quant à la vieille ironie,

L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus [12].

Ані сам Бог, ані кохання і навіть можливість порятунку у природі більше не здатні викликати емоційну віддачу ліричного героя, звідси і ще один фактор формування туги-«ennui»: «Lasse de vivre, ayant peur de mourir» («Устал я жить, и смерть меня страшит») [3:16].

У художній реалізації мотиву туги у ліриці І. Анненського можна простежити вплив творчості П. Верлена як на рівні поезики, так і на рівні світовідчуття. У прямому висловлюванні І. Анненського про П. Верлена – вірші «Не могу понять, не знаю...» [1:154] ім'я Верлена пов'язано з

характерною для поетичної свідомості модернізму невизначеністю світу. Двох поетів зближує схожість багатьох мотивів: ілюзорності світу, обману буття, сну («Это сон или Верлен?»), інші мотиви, пов'язані з виходом за межі реальності в світ мрії, спогадів про минуле. Є у І. Анненського і образ «верленівської» жінки – ніжної і таємничої, безплотної, «солодко-незрозумілої». Органічно увійшов до його лірики запозичений у П. Верлена мотив дощу-сліз. Тому за низкою поетичних мотивів переклади І. Анненського віршів П. Верлена складають єдине ціле з його оригінальною лірикою; можна виявити дублети перекладних і оригінальних віршів: «Томление» і «Ego», «Colloque sentimental» і «Nox vitae».

Подібним є і сам тип символізму обох поетів. На відміну від містичного символізму, П. Верлен і І. Анненський, за визначенням С. Файн, належать до іншого типу символізму, «асоціативного» або «психологічного» [11:6], який не виходить в інші, ідеальні світи, але встановлює асоціативні зв'язки між явищами, між зовнішнім світом і душею ліричного героя (І. Анненський, «Среди миров, в мерцании светил...»). І у П. Верлена, і у І. Анненського слова виходять за рамки свого конкретного значення, вступають в складні асоціативні зв'язки, перетворюються контекстом:

Бесследно канул день. Желтея, на балкон

Глядит туманный диск луны, еще бестенной,

И в безнадежности распахнутых окон,

Уже незрячие, тоскливо-белы стены [1:62].

Безнадійність отримує конкретне втілення – «вікна» не втрачають своєї образотворчості, але їх значення розширюється до символу безнадійності. І. Анненський пов'язує слова за принципом асоціації в неповторний образ-сплав: «Стать кристаллом при свечах в лиловом холоде мерцаний» [1:195]. Ця невизначеність, химерність враження ліричного героя від світу є проявом імпресіонізму І. Анненського, який зближує його з П. Верленом.

Важлива особливість імпресіоністичної поезики І. Анненського та П. Верлена – неясність, розпливчастість контурів, предмети зливаються в тумані. Світло теж часто проступає крізь туман. Опис світла може стояти на початку вірша, як би задаючи тон, викликаючи настрій; а переходу від світла до темряви може бути присвячений цілий вірш («Май» [1:20]). Прагнення поета описати мить в її мінливості проявляється і в зображенні кольору, в пошуку його відтінків, напівтонів. Відтінки у нього – лише відблиски світла, які падають на предмети. Кольорові характеристики часто мають значення світлових, цим пояснюється можливість несуперечливого існування таких поєднань, як «синева, его златившая».

І. Анненський може зображати один і той же пейзаж при різному освітленні, як на знаменитих картинах художників-імпресіоністів. Предмети малюються у вигляді кольорових плям, без

контурів. Це призводить до їх злиття – мальовничого втілення «злиття», нерозривного зв'язку всього в світі – поняття, що виражає сутність лірики Анненського. Злиття часто відбувається в тумані, пов'язане з сутінками, зі спогадами про минуле, з рухом. Поет, «уоставший от четких линий» [1:121], від нерухомоті, біжить в імпресіоністичне царство руху. Світ І. Анненського хиткий; для передачі руху він використовує дієслова «литися», «струмувати», «плисти», характерні для опису рідини, субстанції, яка не має застиглої форми. Ці протейістичні риси образотворчого імпресіонізму служать для створення образу безтілесного світу, мінливого і ілюзорного. У цих ілюзорних образах ліричний герой одночасно намагається знайти порятунок від туги-«єппі» реального світу і губиться, розчиняється, деперсоналізується у світі речей та природи. При оманному освітленні невідомо, чи існує реально описуваний предмет або це лише гра світла.

На думку С. Файн [11], музикальність – це топос лірики І. Анненського, який найбільше зближує його з П. Верленом. Слова розчиняються в мелодії, поезія прагне злитися з чистою стихією музики. Анненський хоче «подолати» слово, «переплавити» його в музику, іноді він підбирає слова швидше за звуками, ніж за значенням. Він пише «Романс без музики», а другий вірш «Паралелей» в автографі називається «З пісень без слів»; це явні відсилання до назви верленівської книги. З'являється мотив музики «без слів», особливої безтілесності, ще не оформленої в словах мрії: «и музыки мечты, еще не знавшей слова» [1:86]. Як і П. Верлен, І. Анненський користується прийомом параномазії, на підставі звукової

подібності народжуються нові смислові зв'язки: «мир – мираж». Ці прийоми виконують у ліриці письменників сугестивну функцію, посилюють мотив ілюзорності навколишнього світу, який пов'язується з декадентською поетизацією туги.

Більшість дослідників виражають думку про наявність системи впливів літератури французького символізму на творчість покоління «старших символістів» в Росії, зокрема на творчість І. Анненського. Тим не менш, це питання у літературознавстві залишається дискусійним. Впливи ці були як прямими – через безпосереднє знайомство з творчістю французьких письменників, так і непрямими – через формування загальних тенденцій літератури епохи декадансу. Найбільш помітними спільними рисами є формальні ознаки поетичного впливу – варіації поетичних перекладів, пряме цитування французьких зразків, наслідування образів. Глибша спорідненість виявляється саме при аналізі мотивної структури, при виявленні світоглядних та естетичних паралелей творчості поетів.

Аналізуючи мотив туги у творчості П. Верлена та І. Анненського, можна помітити певні збіги у його реалізації через спільне поняття ілюзорності буття, мотив злиття душі ліричного героя з навколишнім світом, ескапістські мотиви втечі до світу фантазій та деперсоналізації цієї особистості, створення мотиву туги засобами імпресіоністської поетики. Тим не менш, існують і відмінності – декадентська естетизація туги у І. Анненського набуває екзистенційного характеру, туга супроводжує людське буття у всіх його аспектах, натомість мотив туги у П. Верлена має характер інтимного переживання.

## Література

1. Анненский И. Избранное [Электронный ресурс] / И. Анненский – Режим доступа до ресурсу: <http://www.litmir.co/bd/?b=104984>.
2. Ашимбаева Н. Сердце как образ лирики Анненского / Н. Ашимбаева // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сборник научных трудов / Н. Ашимбаева. – СПб: АО Арсис, 1996. – С. 95–104.
3. Верлен П. Стихотворения. Т. 1 / П. Верлен. – СПб: «Наука», 2014. – 775 с.
4. Горький М. Путь Верлен и декаденты [Электронный ресурс] / М. Горький // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. – М.: 1953. – Режим доступа до ресурсу: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-308.htm>.
5. Колобаева Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. у-та, 2000. – 296 с.
6. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5–62.
7. Кривулин В. Болезнь как фактор поэтики Анненского / В. Кривулин // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сборник научных трудов / В. Кривулин. – СПб: АО Арсис, 1996. – С. 105–109.
8. Лотман М., Минц З. Предшественники модернизма в русской поэзии: В. Соловьев и И. Анненский / М. Лотман, З. Минц // Статьи о русской и советской поэзии / М. Лотман, З. Минц. – Таллинн: Ээсти Раамат, 1989. – С. 21–41.
9. Обломиевский Д. Французский символизм / Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1973. – 303 с.
10. Пури́н А. Недоумение и тоска / А. Пури́н // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сборник научных трудов / А. Пури́н. – СПб: АО Арсис, 1996. – С. 118–129.
11. Файн С. Путь Верлен и поэзия русского символизма (И. Анненский, В. Брюсов, Ф. Сологуб): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. ВАК РФ 10.01.01 / Файн С. – М.: 1994. – 24 с.
12. Verlaine P. Poèmes saturniens [Электронный ресурс] / P. Verlaine – Режим доступа до ресурсу: [http://www.florilege.free.fr/verlaine/poemes\\_saturniens.html](http://www.florilege.free.fr/verlaine/poemes_saturniens.html).



УДК 821.161.1-31.09

**А. П. Орлов**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

**Циклизация поздней прозы И. Бунина:  
авторские изменения и издательские вмешательства**

**Орлов О. П. Циклізація пізньої прози І. Буніна: авторські зміни та видавничі втручання.** У статті визначається логіка авторської циклізації оповідань 20-50-х років, суттєвою особливістю яких є поєднання протилежних екзистенційних переживань. Автор статті доводить, що відбір Іваном Буніним творів у нові цикли йшов шляхом визначення домінуючого оповідання, який надавав імпульс розуміння інших текстів. Так, письменник кардинально змінив назву першої збірки – «Троянда Єрихону» на «Весною, в Іудеї», а відповідно – домінуючий художній образ. Аналізуються порушення авторської логіки в побудові циклу «Темні алеї», який характеризується імпресіоністичними конотаціями, трагічним і глибоко філософським змістом.

**Ключові слова:** цикл, циклізація, автор, архетип, авторська позиція, імпресіоністичний образ.

**Орлов А. П. Циклизация поздней прозы И. Бунина: авторские изменения и издательские вмешательства.** В статье определяется логика авторской циклизации рассказов 20-50-х годов, существенной особенностью которых является сочетание противоположных экзистенциальных переживаний. Автор статьи показывает, что отбор Иваном Буниным произведений в новые циклы шел путем определения доминирующего рассказа, который предоставлял импульс для понимания других текстов. Так, писатель кардинально изменил название первого сборника – «Роза Иерихона» на «Весной, в Иудее», а соответственно – доминирующий художественный образ. Анализируются нарушения авторской логики в построении цикла «Темные аллеи», который характеризуются импрессионистическими коннотациями, трагическим и глубоко философским содержанием.

**Ключевые слова:** цикл, циклизация, автор, архетип, авторская позиция, импрессионистический образ.

**Orlov O. P. The cyclization of the late prose of Ivan Bunin: the author's changes and censorship.**

The aim of this research is to implement the phenomenological analysis in order to define the logic of the author's stories cyclization of the 20-50-s, an essential feature of which is a combination of opposing existential experiences. The author of the article proves that the writer's selection of his works for the new cycles were made by determining the dominant narrative, which gave the impetus to understanding the other texts. Thus, the writer radically changed the title of the first collection – «Rose of Jericho» to «Spring in Judea», respectively – the dominant character. Separately analyzed the contravention of the author's logic in the construction cycle «Dark Alleys», which becomes the semantic and compositional center in the works of Ivan Bunin acquires a tragic and deeply philosophical meaning.

**Key words:** artistic image, cycle, cyclization, author, archetype, original position, impressionistic image, homestead image, imaginative paradigm, artistic space.

Лирико-философский характер прозы И. Бунина рассматривается исследователями творчества писателя с точки зрения реалистических традиций русской литературы XIX ст. (В. Афанасьев, Т. Бонами, О. Михайлов [5], А. Волков, Р. Спивак), модернистских новаций рубежа столетий (Т. Дж. Марулло, Ю. Мальцев, И. Карпов, И. Ничипоров [6], Т. Двинятина [3], Г. Климова, Н. Яблоновская). Различные подходы к творчеству писателя свидетельствуют о синтезе художественных принципов писателя, универсальности его творческих обобщений, основанных, по мнению М. Штерн, на «единстве ассоциативных связей, лирических коллизий, ритмического строя» [8:12].

Целью данной статьи является анализ циклизации рассказов И. Бунина с точки зрения импрессионистичных тенденций, соединивших реалистическое изображение предметности мира с глубокой авторской рефлексивностью. По мнению И. Б. Ничипорова, проза 20-50-х годов в отличие от произведений более раннего периода изменилась структурно: «более зримым становится

оригинальный сплав образного и философско-рефлексивного путей постижения бытия» [6:36]. Изменилась и феноменология художественных образов – усилилась опора на архетипные образы, на читательское воображение и эмоции. Т. М. Двинятина, исследовательница образной системы поэтических произведений И. Бунина, обратила внимание на сложное взаимодействие образных антиномий, когда «нет движения от одного полюса к другому: есть одновременное присутствие в мире полярных начал, при котором сквозь одно всегда будет просвечивать другое, одно всегда будет напоминать о другом» [3:9]. С этим наблюдением следует согласиться, поскольку в прозе Бунина сосуществующие контрастные образы и чувства создают психологически достоверную, эмоционально насыщенную, многозначную художественную картину мира.

Повести и рассказы И. А. Бунина, написанные в 1917-1930-х годах, первоначально были скомпонованы писателем в сборники: «Роза Иерихона» (1924), «Митина любовь» (1925), «Солнечный удар» (1927), «Тень птицы» (1931), «Божье дерево» (1931). Эта циклизация позже была нарушена, поскольку автор работал с текстами –

правил и изменял их для включения произведений в собрания сочинений (1934–36 гг. и 40-50-е гг.). В 1953 году повести и рассказы первых лет эмиграции вышли в книгах Нью-Йоркского издания («Издательство имени Чехова») под названиями «Весной, в Иудее. Роза Иерихона», «Митина любовь. Солнечный удар» и сборник «Петлистые уши и другие рассказы» вышел в том же издательстве в 1954 году, уже после смерти автора. То есть из пяти первоначальных циклов писатель сделал три, сохранив при этом только одно название, данное хронологически связанным рассказам – «Митина любовь. Солнечный удар». Все другие сборники были объединены новыми названиями: «Весной, в Иудее» (по имени рассказа, вошедшего в цикл «Темные аллеи») и «Петлистые уши». Представляется интересным понять авторскую логику компоновки рассказов, которая может прояснить значимость для автора отдельных художественных образов, их развитие в определенную систему, а также общий концептуальный смысл нового объединения, где соседствовали произведения разных лет написания от 1903 года («Сны») до последнего года жизни – 1952 («Бернар»). В возвращении к столь давно написанным произведениям, их соседство с новыми рассказами и лирическими этюдами присутствует авторский замысел, особая художественная задача.

Следует отметить, что в существующих собраниях сочинений И. А. Бунина [2] не отображается деление рассказов на циклы (кроме книги «Темные аллеи»), и это лишает читателя определенных авторских акцентов. Более того, в последнем полном собрании сочинений (2006), которое вызывает многочисленные нарекания литературоведов, имеет место произвольное деление рассказов на циклы, которые никогда не были названиями сборников: «Воды многие» (1914–1926) и «Грамматика любви» (1914–1926).

Общая концепция сборников имеет феноменологический смысл, связанный со смещением временных и пространственных координат, проникновением в сознание и подосознание изображенного и изображающего человека. Следует заметить, что произведения доэмигрантского периода органично вошли в новые концептуальные рамки, обозначенные названиями «Роза Иерихона», «Митина любовь», «Солнечный удар». А символическое название последнего сборника «Петлистые уши» дал рассказ 1916-го года.

Название первой эмигрантской книги («Роза Иерихона») для окончательной редакции 1953-го года писатель усилил хронотопическим образом («Весною, в Иудее»), взятое из одноименного рассказа из цикла «Темные аллеи». Произведения соединены воспоминаниями о путешествии на Восток («Роза Иерихона», «Пророк Оссия», «Готами», «Третий класс», «Скарабей», «Господин порогов») и картинами из прошлого, связанные с Россией («Косцы», «Страшный рассказ»,

«Поруганный Спас», «Пингвины», «Идол», «Марья», «Пожар», «На Базарной», «Журавли», «Слезы», «Сестрица»). Авторский подбор произведений в новые циклы представляют интерес по следующим причинам. Во-первых, вызывает интерес выбор автором доминирующего рассказа и доминирующего художественного образа для названия цикла. Во-вторых, анализ художественной системы каждой книги определяет закономерности создания образных концептов, их типов и структуры, что позволяет выявить своеобразие прозы И. Бунина периода «исхода». Кстати, образ-архетип «исхода» вместо «смерти» не меняет сущности процесса, но в то же время возвышает избранного, сообщает процессу умирания нереальную энергию, преобразование. Пожалуй, исходом следует называть весь период эмиграции Бунина, когда ушли в небытие все связи с дорогим сердцу прошлым.

Возникший в недрах дворянской культуры XIX века образ аллеи в творчестве И. Бунина приобрел трагический и глубоко философский смысл. Следует отметить не только типологическую изменчивость образа, но и его эволюцию в творчестве писателя. Если в более ранних произведениях И. Бунина образ аллеи имел импрессионистичные черты (солнечный свет, запах антоновских яблок), то в цикле «Темные аллеи» преобладают мрачные краски. Аллея превратилась в длинные и темные коридоры памяти, по которым писатель проходит сначала сам (автобиографический роман «Жизнь Арсеньева»), а потом проводит по ним своих героев (цикл «Темные аллеи»). Аллеи становятся символом памяти героев, а также катализатором их духовной и жизненной силы, своеобразным нравственным испытанием и поводом для раздумий о смысле бытия в целом.

Три рассказа из цикла «Темные аллеи» («Гость», «Барышня Клара», «Железная шерсть») почти не известны читателю, поскольку исключались из цикла во всех собраниях сочинений, выходивших на родине писателя, вплоть до 13-ти томного издания 2006 года. Причина, по которой рассказы не печатались очевидно заключается в предельно откровенном изображении телесности взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Любовь-страсть в этих произведениях лишена романтического ореола и представлена автором в самых низменных проявлениях от мимоходного насилия (рассказ «Гость») до кровавого преступления («Барышня Клара») и мистическо-звериного соития («Железная шерсть»).

Обращение к искусственно исключенным произведениям вызвано тем, что восстановление общей композиционной картины позволяет понять авторский замысел самой сложной и загадочной книги писателя, состоящей из 40 произведений, разделенных на три неравные части (6+14+20). Исследователями высказываются разные версии расшифровки общего числа произведений.

Интригующей является версия А. Закуренько, который считает, что «вся книга есть сорок (не по числу ли дней в Великий Пост?) вариантов диалога между Душой и Телом, причем и Душа, и Тело обретают человеческие обличья и судьбы в каждом из рассказов, сливаясь в мгновеньях высокой любви и теряя друг друга в минуты падений [4]. Добавим, что исключенные из общего строя произведения имеют кратные порядковые номера в своих частях цикла: под номером *шесть* расположен рассказ «Гость» во второй части; *шестым* числится рассказ «Барышня Клара» в третьей части; рассказ-исповедь «Железная шерсть» автор поместил под номером *девять* в этой же третьей части, что кратностью также приближено к *трем*. Заметим, что под числом *шесть* в первой части находится одно из самых загадочных произведений И. Бунина «Поздний час», которое по необычности авторского путешествия во времени, можно назвать визионерским (по аналогии с «Апокалипсисом» Иоанна Богослова, «Божественной комедией» Данте, «Розой мира» Даниила Андреева). Однако главным в цифровой композиции остается общее число произведений – сакральное 40, которое означает не столько только количество дней поста, сколько тех дней, которые по христианскому календарю, человеческая душа проживает на земле после телесного умирания.

В рассказе «Гость» изображена одна из самых распространенных ситуаций в «Темных аллеях» – случайная связь неискушенной деревенской девушки и городского «господина». Эта коллизия лежит в основе рассказов «Темные Аллеи», «Степа», «Дурочка», «Таня», «Дубки», «Мадрид», «Второй кофейник». Судьбы героев после кратковременного бурного романа или мимолетной связи в дальнейшем складываются по-разному, но чаще всего героиня хранит в душе (порой всю жизнь) память о мимолетной для героев встрече. В рассказе «Гость» подобная ситуация низведена до пародии. Во-первых, в портрете героини используются «натюрмортные» детали:

«невысокая, плотная, как рыба, девка, вся пахнущая чадом кухни: мутные волосы, в толстых ушных мочках дешевые сережки с бирюзой, чухонское лицо в рыжих веснушках, налитые сизой кровью и точно масляные руки» [1]. Не лучше представлен и герой-любовник, в портрете которого преобладает схематизм и черно-серая цветовая гамма: «он худ, смугл, зубаст, в черной жесткой бородке, с пронзительными глазами; на руке серое пальто на шелковой подкладке, серая шляпа сдвинута со лба» [1]. Девка, сравнивается с рыбой, а господин – «зубаст». Коллизия намечена и незамедлительно исполняется. Гость Адам Адамыч называет девушку «фламандской Евой», подтверждая возникшие ассоциации с прославляющими плотские удовольствия натюрморты и библейской греховностью. Ассоциативный образ рожден восприятием Адам Адамыча, который даже двойным повторением имени (образная избыточность) не вызывает параллелей с библейским первочеловеком, скорее его портрет и действия соотносятся со змеем-искусителем. В общей структуре цикла, изображающего многие лики любви, рассказ «Гость» является своеобразной интерпретацией архетипа первородного греха.

Анализ компоновки циклов рассказов Ивана Бунина 20-х-50-х гг. выявил феноменологические смыслы, волновавшие писателя в этот период творчества: безвозвратная потеря прошлого; острое чувство одиночества, тоски, скорби; душевная стойкость, противостояние испытаниям; вера в воскресение (души, справедливости, страны); смирение сердца, способное разорвать цепь истории, существования, осуждения; духовное очищение в моменты сотворчества). Для авторской циклизации характерным является импрессионистический поток образов, объединенный внутренними ассоциативными связями. Внешнее вмешательство во внутреннее единство циклов ведет к смещению акцентов или полной утрате авторской концепции мира.

### Литература

1. Бунин И. А. Гость / Иван Алексеевич Бунин [Электронный ресурс] – Объединенный электронный архив Ивана Бунина // Режим доступа: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=main>
2. Бунин И. Собрание сочинений: в 9 т. [под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского] / Иван Алексеевич Бунин. – М.: Художественная литература, 1965–1967.
3. Двинятина Т. М. Поэзия И. А. Бунина: Эволюция, Поэтика. Текстология: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Михайловна Двинятина. – СПб, 2015. – 46 с.
4. Закуренько А. «Темные аллеи. О рассказах Ивана Бунина / Александр Закуренько [Электронный ресурс] // Топос. – 14.11.2005. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/4188>.
5. Михайлов О. Н. Жизнь Бунина. «Лишь слову жизнь дана...». Миф. Фольклор. Литература / Олег Николаевич Михайлов. – М.: Центрполиграф, 2001. – 491 с. – (Бессмертные имена).
6. Ничипоров И.Б. «Поэзия темна, в словах невыразима...». Творчество И. А. Бунина и модернизм / Илья Борисович Ничипоров. – М.: Метафора, 2003. – 256 с.
7. Павлович Н. В. Язык образов: парадигмы образов в русском поэтическом языке; [2-е изд.] / В. Н. Павлович. – М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.
8. Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии : проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов : монография / Миньона Савельевна Штерн. – Омск : ОГУ, 1997. – 240 с.

9. Heywood Anthony J. Catalogue of the Bunin, Bunina, Zurov, and Lopatina Collections / Ed. by Richard D. Davies, with the Assistance of Daniel Riniker. Leeds: Leeds University Press, 2000 // Режим доступа: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=main>

УДК 821.161

**Н. М. Раковская**

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

### **Читатель как связующее звено между авторским миром и текстом**

**Раковська Н. М. Читач як сполучна ланка між авторським світом і текстом.** Стаття присвячена концепції поняття «Авторський світ», його зв'язкам з присутністю автора в тексті, зв'язку зі світом тексту. Враховуючи різновекторність суджень літературознавців, акцентується необхідність формування теоретичної моделі вивчення авторського світу, в який з'єднуються воедино авторська свідомість, паралелі між автором як реальною особою та автором як текстуальною стратегією. Розглядається роль читача як сполучної ланки між авторським світом і текстом.

**Ключові слова:** автор, читач, авторський світ, текст, художня реальність.

**Раковская Н. М. Читатель как связующее звено между авторским миром и текстом.** Статья посвящена концепции понятия «авторский мир», его связи с присутствием автора в тексте, связи с миром текста. Учитывая разновекторность суждений литературоведов, акцентируется необходимость формирования теоретической модели изучения авторского мира, в которой соединятся воедино авторское сознание, параллели между автором как реальной личностью и автором как текстуальной стратегией. Рассматривается роль читателя как связующего звена между авторским миром и текстом.

**Ключевые слова:** автор, читатель, авторский мир, текст, художественная реальность.

**Rakovskaya N. M. Reader as interlink between the authorial world and the text.** The article is sanctified to conception of concept «The authorial world», his connections with being of author in text, connection with the world of text. Taking into account разновекторность judgements of literary critics, the necessity of forming of theoretical model of study of the authorial world is accented, in that will unite together authorial consciousness, parallels between an author as real personality and author as by textual strategy. The role of reader is examined as an interlink between the authorial world and text.

**Keywords:** author, reader, authorial world, text, artistic reality.

**Постановка заявленої проблеми** обусловлена тем, что в последнее десятилетие идет процесс трансформации и декодировки ряда понятий, имеющих принципиальное значение для понимания исторической поэтики, истории и теории литературы.

**Изученность вопроса** базируется на осмыслении понятия «авторский мир», его связи с амбивалентным присутствием автора в тексте, связи с миром текста. В данном плане показательны работы М. Бахтина, С. Бройтмана, Р. Громьяка, Ю. Лотмана, А. Слюсаря, Е. Черноиваненко и др. Но до сегодняшнего времени единой точки зрения на проблему авторского мира в литературоведении нет.

**Цель данной статьи** выявить в рецепциях разных представителей литературоведческих школ общую модель в понимании читателя как посредника в интерпретации авторского мира и текста. Цель данной статьи обусловила решение **нескольких задач**: 1. На основании различных точек зрения знаковых представителей филологии рассмотреть категории «авторский мир», «текст», «читатель». 2. Проанализировать различные модели чтения как потенциальные возможности двигаться вглубь текста в его в пространственной и временной перспективе. 3. Осмыслить позиции читателя-аналитика и читателя-интерпретатора в их глубинной сопричастности тексту.

В последнее десятилетие в современном гуманитарном дискурсе происходят значимые изменения. С нашей точки зрения, указанная тенденция связана, во-первых, с повышенным вниманием к эпистемологии, во-вторых, с необходимостью внедрения новых методов исследования, точнее, аналитических практик, в-третьих, с определенной дистанцированностью мышления и сознания современного читателя от объекта, каковым является художественная литература от Средневековья до эпохи постмодерна. Проблема состоит не столько в переводе текста из одного культурного кода в другой, сколько в том, чтобы его осмыслить в рамках сегодняшнего опыта. Завершившееся первое десятилетие XXI в. дает возможность рассмотреть процессы, происходившие в литературах предшествующих эпох, с позиций «вненаходимости» (М. Бахтин), т. е. системно, целостно и, прежде всего, объективно, используя значимый «теоретический инструментарий» (Н. Лейдерман). Вместе с тем заметим, что природа гуманитарного знания такова, что иногда крайне непросто найти критерии, позволяющие измерить точность понятий, их попадание в исследуемый текст (объект). Думается, главное – это вызвать у читателя сопричастность тексту, позволить ему двигаться вглубь текста, т. е. читать его в пространственной и временной перспективе. На точке пересечения двух указанных измерений и возникает тот универсум, где текст обретает в

глазах читателя свою историю, свой авторский мир. В таком случае творчество писателя есть процесс, связующий автора с читателями посредством текста, ибо поэзия (в широком смысле слова) занимает свое место в истории, т. е. расположена на определенном отрезке временной протяженности и в рамках определенной культуры. В этом плане оказывается важным, как и в какой степени история вторгается в декодировку текста, становясь посредницей между автором и его аудиторией, скажем, в XVIII или XIX вв., какова связь автора с культурной традицией, что представляет собой текст как сообщение и акт коммуникации.

Очевидно, что сегодня необходимо объяснить сущность понятия «авторский мир», его связь с амбивалентным присутствием автора в тексте, связи с миром текста и т. п. Учитывая точки зрения мировой литературоведческой и теоретической мысли (Р. Барт, Г. Гадамер, П. Рикер, М. Фуко и т. д.), исследователи в то же время опираются на значимые работы М. Бахтина [3], С. Бройтмана [4], Р. Громьяка, Ю. Лотмана [6], А. Слюсаря [7], Н. Тамарченко [8], Е. Черноиваненко [12]. Заметим, что до сегодняшнего времени единой точки зрения на проблему авторского мира в литературоведении нет. Ряд исследователей (В. Хализев [10], Л. Чернец [11]) справедливо рассматривают данную проблему в двух аспектах: эстетическом и текстообразующем. В. Хализев полагает, что авторский мир связан с образом мира и входит в общую концепцию произведения, где литературное произведение правомерно характеризовать как особого рода обращенный к читателю монолог автора. Эти монологи органически связаны с тем, что Ю. Лотман назвал «автокоммуникацией», в основе которой лежит ситуация «Я — Я». При этом автор неизменно выражает свое отношение к позициям, установкам, ценностной организации создаваемого мира «Я — ОН». Л. Чернец предлагает уточнить понятие авторского мира термином «автоинтерпретация», ввести знаки-заместители: автор-творец, автор-концепция, автор-знак. С субъектом изображения связывает авторский мир Н. Тамарченко. В связи с постановкой проблемы — о модусах художественности в литературе — В. Тюпа [9] указывает на то, что любое произведение обладает той или иной эстетической модальностью, связывая модус художественного сознания, прежде всего с субъективной стороной мира произведения, типами авторской эмоциональности и соответствующими установками читателя. Здесь явно прослеживается связь с бахтинской концепцией автора, а также с эстетическими категориями, которые определяются ученым как архитектурные формы содержания, как осуществляемые авторами архитектурные задания (типы завершения эстетического целого). В. Тюпа также полагает, что различные модусы художественности — суть стратегии творческого

«ощелнения», порождающего специфический художественный смысл целого. Поле этого смысла предполагает актуализацию авторской позиции и «актуализируемую» текстом установку читательского восприятия», внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику, организацию времени и пространства, систему миров, «голосов», знаков, ритмико-интонационный строй текста. Возникает «Я в мире как средоточие художественного смысла» (М. Бахтин). В этом же плане интересна и формулировка Р. Уэллека и О. Уоренса о связи авторского мира с художественной реальностью и ее реализацией в знаковой системе и формах воплощения речевых субъектов. Учитывая разновекторность суждений литературоведов, сегодня, на наш взгляд, очевидна необходимость формирования теоретической модели изучения авторского мира, в которой соединятся воедино авторское сознание, параллели между автором как реальной личностью и автором как текстуальной стратегией, активной функцией читателя.

Множественность имеющихся подходов, думается, можно сгруппировать по двум направлениям: постижение авторского мира в эстетическом измерении и исследование форм его репрезентации в тексте. В связи с этим целесообразно применение различных методов исследования: от компаративного до феноменологического. Значимость роли читателя как связующего звена между авторским миром и текстом, а также его смыслообразующей функцией, определяются приоритеты рецептивной эстетики.

Ученые полагают, что авторские миры — это, прежде всего: 1) мир чувствований, переживаний, 2) мир бытия и его феноменов, 3) мир воображения, 4) мир видения и создания художественной реальности. Авторская субъективность организует мир произведения, его художественную ценность. Доминантой при этом является духовный мир, душа автора, что свидетельствует о его связи с трансцендентным. Именно поэтому художественный текст является не только литературным феноменом, но и феноменом культурно-исторического типа [1]. Понимание текста как художественной реальности содержит в себе определенный взгляд на мироздание (онтолого-гносеологический и антропологический аспекты способствуют включению читателя в миры художника). В этом плане важными оказываются концепции Н. Данилевского (теория культурно-исторических текстов), Г. Гачева (космо-психологов), Н. Лосского (мир как органическое бытие), культурологические интуиции О. Шпенглера, «личная философия» М. Хайдеггера, учение о бытии как потенциальном единстве духовной жизни, учение об истине как живом, множественном, «всеединстве всего» — (В. Соловьев, В. Розанов, С. Булгаков и др.). Авторские миры в таком аспекте характеризуются

трактовкой мироздания как живого начала, признанием во вселенной и человеке абсолютного существования Бога, способностью ко «всемирной отзывчивости» (Ф. Достоевский), исканием цельности бытия. П. Гагаев справедливо отмечает, что писатели как XIX, так и XX в. тяготеют к восприятию мира и человека как множеств целого: «Они есть собор разных миров и разных космических миров, разных людей, микрокосмов. Более того, всякий из людей есть множество миров, множество душ, но есть образ множественности Бога и мира. И в этом его – человека – смысл и способ бытия, способ поиска им своего абсолюта» [5].

Именно поэтому предметом исследования авторских миров в художественном тексте являются такие реалии и понятия, как мировидение и мирочувствование художника, историко-культурная реальность, дуально-личностное прочтение художественного текста. Формы воплощения авторского мира как духовного в тексте, безусловно, связаны с развитием литературы от Средневековья до эпохи литературы «художественной модальности» (С. Бройтман).

Уже в античном искусстве дает о себе знать индивидуально-авторское начало, о чем свидетельствует творчество, скажем, Софокла, Горация и т. д. Вместе с тем, литературоведы, исследующие тип литературы XVIII вв., справедливо отмечают ограниченность авторской индивидуальности канонической системой жанров и стилей, называя авторские миры традиционалистскими, ориентированными на риторичность и нормативную поэтику. Авторское начало, его открытость миру наиболее ярко проявляет себя в XIX в. Согласно концепции А. Слюсаря, именно в эту эпоху возникает в литературе интерес к индивидуальности, зарождается и развивается художественность [7]. Е. Черноиваненко определяет данный тип литературы как «эстетический». В эстетическом типе литературы «главной ипостасью литературного произведения становится не текст, а порожденный текстом художественный мир». В свою очередь, указывает ученый, «это приводит к изменению природы слова, стиля, жанра в литературе, к расширению прав автора как творческой индивидуальности, к изменению взаимоотношений литературы и действительности» [12:452]. В эпоху художественной модальности искусство и, в частности литература, становятся «эстетическим выражением» впечатлений, эмоций автора и, подвергаясь, по мнению Б. Кроче, «эстетизации», «творчески преображаются» в процессе и результате их выражения.

В конце XX – начале XXI в. очевидна близость таких понятий, как авторские миры и авторская модель мира, ибо осмысление концептов *судьба*,

*человек*, *душа* соотносится с кодом памяти, истории, эпохи, культуры и выражается в знаковой системе антропоцентрических понятий. Различие авторских миров, с точки зрения Р. Барта, находило отражение в кодах: культурном, хронологическом, акциональном [2]. В данном контексте для нас важна точка зрения Ю. Лотмана, указывающего, что «автор строит модель мира по структуре своего мировоззрения и мироощущения, своего детерминированного «я» [6, 50]. Использование термина «модель» в лотмановской традиции, выстраивание типологических рядов авторских миров, на наш взгляд, будет способствовать осмыслению развития и движения литературы как целостной саморазвивающейся системы.

Заметим, что каждый новый этап развития литературы является и продвижением в глубины памяти. Тексты создаются во времени и пространстве. Возможно, поэтому И. Хольтхузен указывает, что у всех моделей мира есть своя топология, свое членение пространства, в связи с чем появляются понятия: карнавальный, праздничный, безумный, обнаженный и иные миры. В переломные, переходные периоды у художника возникает необходимость осознать свою модель мира, в которой обнажаются вопросы мировой судьбы, роковой судьбы человечества (Хольтхузен). В этом плане структурная система модели мира и авторских миров позволяет выявить внутренние связи между авторскими текстами мировой сюжетно-мотивной организации, фольклорно-мифологической, архетипической и т. д. Ряд исследователей справедливо отмечают, что в основе авторской модели мира лежит система бинарных оппозиций, среди которых наиболее значимыми являются:

- 1) сакральный – мирской;
- 2) хаос – космос;
- 3) природа – культура;
- 4) жизнь – смерть;
- 5) свой – чужой и т. д.

Бинарные оппозиции, создаваемые автором, приводят к созданию знаковых систем, знаковые системы кодируют те архетипические представления, с которых начинается и завершается создание модели мира. Типологические ряды дают возможность понять, как в текстах мировой литературы представлен мир, на какой тип культуры он ориентирован (патриархальный, книжно-элитарный, теоцентрический), какая система ценностных ориентации в них представлена.

**Научные результаты, которым были получены в ходе исследования в рамках данной статьи, определили следующие выводы:**

Исследование авторских миров может идти по трем этапам:

1) чтение – это принятие текста, проникнутость им, своеобразное открытие-инициация (М. Зубрицкая)	2) интерпретация – толкование, стремление подчинить текст, отстоять право собственного Я на некий смысл (Р. Барт)	3) научный анализ позволяет перевести текст из одного кода истории, культуры в другой, понять автора и текст в свете современной гуманитаристики (Поль Зюмтор)
---	---	--

Различные уровни авторских миров позволяют говорить о приоритете ментального, религиозного, философского начал, находящихся воплощение в альтернативных вариантах мироустройства, построении новых миров-концептов или новой виртуальной реальности.

**Перспективы дальнейшего исследования** открываются в плане направленности научного поиска на изучение диалога между показателями авторского сознания в тексте и читательскими рецепциями текста.

### Литература

1. Баррі П. . Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 358 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. – М. : Академ. проект, 2008. – 430 с.
3. Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. / М. М. Бахтин – М. : Рус. словари, 1996. – Т. 5. – 731 с.
4. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 320 с.
5. Гагаев А. А. Художественный текст как культурно-исторический феномен / А. А. Гагаев. – М. : Наука, 2002. – 180 с.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 700 с.
7. Слюсарь А. А. Методія / А. А. Слюсарь. – Одесса : Астропринт, 2009. – 581 с.
8. Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко. – М. : РГГУ, 2006. – 467 с.
9. Тюпа В. И. Аналитика художественного / В. И. Тюпа. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 192 с.
10. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
11. Чернец Л. В. «Как наше слово отзовется...»: Судьбы литературных произведений / Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк., 1995. – 306 с.
12. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте / Е. М. Черноиваненко. – Одесса : Маяк, 1997. – 712 с.

УДК 82-1.111-1.305

**С. Е. С л а с т ь о н**

*Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка*

### **Про один приклад гендерного діалогу в британській поезії кінця XVI – 20-х років XVII ст.**

**Сластьон С. Е. Про один приклад гендерного діалогу в британській поезії кінця XVI – 20-х років XVII ст.** Стаття присвячена аналізу специфіки діалогу в гендерному та інтертекстуальному аспектах у текстах трьох англійських авторів елизаветинської та яковіанської доби. Гендерні смисли у поезії К. Марлоу (1564 1593), В. Рейлі (1552 1618), С. Деніела (1560 1619) розглядаються через функції діалогу в художньому тексті, зокрема: комунікаційну, інформаційну та психологічну. Стаття репрезентує не тільки особливості творчості англійських поетів, а й взаємодію літературних явищ англосмовної лірики в гендерному та мотивному контекстах. Через принцип диференціації понять мотив та мотивування при аналізі поетичних текстів, розкриваються не лише експліцитні гендерні ознаки персонажів і хронотопу, а й додаткові гендерні смисли відповідно.

**Ключові слова:** гендер, діалог, мотив, В. Рейлі, С. Деніел, К. Марлоу.

**Сластьон С. Е. Об одном примере гендерного диалога в британской поэзии конца XVI – 20-х годов XVII в.** Статья посвящена анализу диалога в гендерном и интертекстуальном аспектах трех поэтов елизаветинского и яковинского периода. Коммуникационная, информативная и психологическая функции диалога анализируются в поэзии К. Марлоу, В. Рейли и С. Дениэля. Статья репрезентует не только особенности поэзии каждого отдельного поэта, но и демонстрирует взаимосвязь трех текстов в гендерном и мотивном контекстах. Благодаря принципу дифференциации понятий мотив и мотивировка при анализе поэтических текстов раскрываются не только эксплицитные гендерные признаки персонажей и хронотопа, но и дополнительные гендерные смыслы соответственно.

**Ключевые слова:** гендер, диалог, мотив, В. Рейли, С. Дениель, К. Марло.

**Slaston S. E. The example of a gender dialogue in British Poetry of late XVI and the 20th of XVII century.**

The article is devoted to the analysis of a dialogue in two: gender and intertextual aspects. The examples of realization of three following functions of dialogue: communicative, informative and psychologic are highlighted in the poetry of the following poets of Elizabethan period and later the epoch of the King James I. The given analyses show not only the specific features of each very poet but also reveal the inner interaction of the poetic texts in their gender and motivic contexts. The differentiation method of motive and motivation concepts in poetic texts revealed not only explicit characters' features and their time and place, but also highlighted more gender meanings.

**Key words:** gender, dialogue, motif, W. Raleigh, S. Daniel, K. Marlow.

У літературознавстві поняття “діалог” досліджується на тлі історико-літературного процесу або як самостійний жанр, або ж як форма художньої презентації думки. Серед вітчизняних та західноєвропейських вчених така неоднозначна сутність діалогу породила низку й досі актуальних дискусій, які окреслили наступні дефініції: 1) діалог, враховуючи його дихотомію (Платон) є суто «перехідним жанром» (“mediate genre”) [14:24-43]; 2) діалог знаходиться поза межами системи літератури й належить до «мовленнєвих жанрів», а не літературних [1:428-472]; та 3) діалог є літературним жанром, переважно філософсько-публіцистичного характеру [2:96]. Отже, діалогічний жанр обумовлений, перш за все, динамічною комунікаційною суттю самого діалогу як основної форми спілкування. Динамічність ця зумовлена «комунікативною інтенцією підтвердити правильність власної точки зору або ж бажанням спростувати погляди співбесідника», й репрезентує певну картину світу, що надає цьому жанру й драматичних рис. Проте, в генеалогічному аспекті жанр діалогу має не лише драматичний характер, а вбирає й риси “алегоричних форм поезії”, підсилюючи ліричне начало твору, коли продуктом надскладних видів комунікації стають не лише автор та читачі, а й персонажі художнього тексту й потребує додаткового розгляду.

Метою нашого дослідження є виявлення специфіки функціонування діалогу, зокрема в гендерному та інтертекстуальному аспектах. Для поставленої мети треба вирішити низку завдань: виявити особливості психологічної, комунікаційної та інформативної функцій діалогу; з’ясувати які додаткові гендерні ознаки мотивів розкривають ті чи інші функції діалогу; простежити, якою є специфіка цих гендерних діалогів на рівні трьох зазначених текстів.

Основними методами нашого дослідження були наступні: гендерний, контекстуальний, інтертекстуальний та метод реального коментування.

Наведені нами тексти для аналізу написані у формі діалогу. Ліричні вірші К. Марлоу та В. Рейлі – це не марковані діалоги (“untagged dialogue”) із одним наратором, а от С. Деніел вводить у поезію нову форму маркованого («tagged») діалогу із двома нараторами, подаючи тим самим конфлікт між двома персонажами-комунікантами на рівні одного тексту.

Інформаційно-характерологічна функція діалогу у віршах визначає гендерну поведінку персонажів, слугує компонентом розуміння його/її

«мовленнєвого портрету» та картини світу в цілому. Вірш «The Passionate Shepherd to His Love» К. Марлоу складається з 6-х ямбічних строф, що надає текстові особливої мелодійності й наближає його до народної пісні. Західні літературознавці відзначають, що тема «травневого» кохання Пристрасного Вівчаря символізує безтурботне життя у Садах Едему, або повернення «втраченого Раю». Конфлікт в тексті породжується, з однієї сторони, внутрішньою боротьбою головного героя з його бажаннями та обов’язками, з іншого – незгодою жити у суспільстві із забобонами та обмеженнями, що породжують відчуття нещастя [13].

Не руйнуючи усталених поглядів на цей поетичний текст, ми спробуємо розкрити додаткові смисли, застосувавши гендерний метод та метод реального коментування [4].

Головний персонаж пасторальної лірики К. Марлоу – Пристрасний Вівчар, який звертається до своєї Коханої. Епітет «пристрасний» гендерно маркує чоловіка, сповненого сильним сексуальним бажанням. Але пристрасність – почуття недовготривале, саме тому, пасторальна поезія про безтурботне кохання зазвичай тематично пов’язано із Горацианським мотивом *carpe diem* («лови день»). Тож виходить дуже проста схема: є Вівчар, є пристрасність, яку краще задовольнити негайно, бо життя швидкоплинне, сповнене прикрощів й розчарувань, а «миттєве кохання» може подарувати відчуття щастя й гармонії хоча б на деякий час. Таку невігядливу тематико-мотивну лінію можна простежити лише у назві вірша. Але сам текст у формі звертання-діалогу дозволяє нам зрозуміти глибинні мотиви вірша через додатковий компонент в образі головного героя – його мовлення.

Так, Пристрасний Вівчар починає своє звертання зі слів: “*Come live with me and be my love*”. Друга частина рядка цілком відповідає іміджу Пристрасного Вівчаря: “... *be my love*” – у цю саму хвилину; щодо першого компонента, то тут все набагато складніше, адже запрошення спільно прожити тривалий час (усе життя?): “*Come live with me ...*” породжує зовсім інші мотиви та мотивування, а головне, руйнує ту саму безтурботність пасторальної лірики. Далі Вівчар заманливо розповідає про їхні побачення; він певен, що прогулянки лісами, гаями, долинами, пагорбами, полями, вздовж річок та пасовищами подарують їм незабутню насолоду. Після незабутніх побачень-мандрівок Вівчар обіцяє пошити коханій сукню, оздоблену листям мирту,



насадити клумби із трояндами й подарувати їй тисячі ароматних квітів. Взимку вона носитиме вовняний жупан та черевички із золотими пряжками. Навесні він сплете їй вербовий пояс із кораловою застібкою, для комірців він купить бурштинові запонки. А кожний травневий ранок їм співатимуть діти вівчарів. Закінчує він своє звертання наступними словами: *“And if these pleasures may thee move/Come live with me and be my love. /...If these delights thy mind may move / Then live with me and be my love”*. Слово *«If»* у сильній позиції останніх двох строф, з одного боку підсилює ефект надії (сподівання) Вівчаря на позитивну відповідь коханої, з іншого, *if* – це умова та застереження. Але про які умови чи застереження говорить Вівчар? Коли експліцитно – це пасторальний вірш про прекрасне гармонійне життя двох закоханих. У них буде все: прогулянки, квіти й подарунки та навіть уранішні співи дітей.

Спробуємо, однак, залучити метод реального коментування, аби краще розтлумачити текст й зрозуміти часом непомітні, але надзвичайно важливі мотиви «підтекстового» рівня. Перші дві строфи присвячені майбутнім прогулянкам Вівчаря із коханою серед місць, де вони отримуватимуть справжню насолоду (*“pleasures prove”*). Тут перелічений майже весь можливий рельєф: *“valleys, groves, hills, fields, woods, steepy mountain yields, rocks, shallow rivers”*. Враховуючи географічні особливості Великобританії, «прогулянка» Вівчаря хронологічно триватиме не менше ніж кілька днів, дистанційно, аби побачити все перелічене, вони мали б перетнути острів у південно-західному напрямку, перетнувши межу поміж Високою та Низькою Британією [3:432-465]. Це – доволі нетиповий маршрут для прогулянки із коханою, проте цілком реалістичний шлях вівчаря при випасанні овець. Тож заманлива прогулянка насправді стає випробуванням на витривалість для коханої.

У третій строфі Вівчар обіцяє устелити коханій постіль пелюстками троянд: *“...And I will make thee beds of roses”*, дарувати їй квіти й пошити сукню, але сукня ця незвичайна, вона із миртового листя. В Англії, під впливом античних міфів, мирт вважали весільною рослиною, символом вірності та родинного добробуту [8]. Отже, клумби, квіти та сукня – це все весільні подарунки Вівчаря своїй нареченій. Згодом він обіцяє забезпечити їй зимовий гардероб, проте тут виникає цікава розбіжність із попередніми рядками: *“... A gown made of the finest wool/Which from our pretty lambs we pull”*. Цього разу кохана вже не наречена, а дружина й господиня, тож їй доведеться разом із чоловіком нарядити приблизно 776 метрів (849 англійських ярдів) вовняної нитки, бо саме така кількість нитки піде на теплу зимову одіж [9]. Наступним етапом у «безтурботних» стосунках Вівчаря та його коханої буде плетіння вербового поясу (*“belt of straw and ivy buds”*). У

західноєвропейських країнах вербові пояси носили монахи, як обереги від спокусу. У шлюбних стосунках верба – символ вірності [11:172-173]. Плели такі пояси у березні чи квітні місяці. Вівчар знає, що через місяць у травні він знову піде на пасовище, залишивши дружину на тривалий час саму; тож він поклопотався заздалегідь, аби його кохану оберігав вербовий амулет. Останні радощі, запропоновані Пристрасним Вівчарем – це уранішні співи дітей у травні. З одного боку, що може бути прекраснішим за дітей та їхні голоси, з іншого, сонце в Англії сходить у травні о 4:30, тож активний ранок для пастухів починається о 5.00, діти ж співають, бо проводжають батьків на пасовища, – до праці.

Отже, безтурботне пасторальне життя Вівчаря – це насправді чітко організоване сільське буття, де все відбувається за сезонним річним циклом: від травня й до травня, від випасання овець, до їхньої стрижки, зимівлі, та нового випасання на пасовиськах. Його топоси чітко обумовлені природним (більшою мірою поганським, аніж космічним) хроносом. Травень – Вівчар на галявинах, у лісах, у долинах випасує овець. Влітку він з ними вже біля річок та водойм. Восени він повертається додому, настає сезон весіль; стрижка овець і приготування до зими. Із ранньою весною розпочинається підготовка до нового сезону на пасовиськах.

Тож через проведений аналіз ми дійшли до першого висновку: у наведеній пасторальній ліриці пристрась Вівчаря є лиш мотивуванням, мотивом постає – випробування *шляхом* та *шлюбом* [5:86-87], але вже із дещо зміненими (не архаїчними) гендерними ролями, де перевірятимуть не його, а її (кохану) – й перевірятиме не вона, а він. Показова безтурботність перетворюється на архіскладну відповідальність (можливо, на «довічний» тягар) його як чоловіка та її як дружини.

*Гендер та комунікаційна функція діалогу.* Вірш-відповідь Німфи Пристрасному Вівчарю («The Nymph's reply to the Shepherd») В. Рейлі на пасторальну лірику К. Марлоу вперше публікується в антології пасторальної поезії «Гелікон Англії» (England's Helicon) у 1600 році під анонімним авторством (Ignoto). Ім'я Волтер Рейлі з'явиться лише через 55 років у другому виданні книги «Майстерний Рибалка» («Angler Walton») Ісаака Волтона, де укладач достоїнно вкаже справжнє ім'я автора пасторалі [12].

Етимологічно Німфа в поезії кінця XVI століття позначала: а) міфологічну істоту, яка мешкала у лісах, біля водоймищ тощо, або б) наречену, молоду жінку. У західній критиці, через таку амбівалентність номінації головного персонажа, тематичні лінії тексту представлені подальшими двома варіантами: одні розглядають пастораль у реалістичній призмі, як відповідь молодої дівчини на залицяння Вівчаря, інші, – як діалог істоти з іншого світу з «реалістичним» персонажем. Але

думки прихильників обох літературних «таборів» збігаються в баченні самого конфлікту, який породжується незбігом між реальним життям, яке бачить Німфа та ідеалізованим коханням, яке пропонує Вівчар. Крім уже усталених суджень, деякі сучасні американські вчені розглядають тексти К. Марлоу та В. Рейлі в екологічному аспекті, де кохання Вівчаря до Німфи (дочки природи) є закликком поетів до збереження природних ресурсів нашої планети. Через експліцитний діалогізм цих двох текстів часом зустрічається термін «партнерський/парний вірш», або супровідний вірш (“*companion poem*”) [10:177-179]. Отже, наведений текст В. Рейлі досі залишається об’єктом літературознавчих дискусій. Тому ми вважаємо за необхідне залучити гендерний метод інтерпретації тексту та здійснити аналіз «мовленнєвого портрету» головного персонажа пасторального вірша, аби дати відповідь на наступні три питання: *хто/що* є Німфа?; *яка* вона?; *чому* вона така?

Свою відповідь Німфа починає зі слів: “*If all the world and love were young ...*”. Тут «If» у сильній позиції строфи, з одного боку, може позначати умову, при якій вона згодна бути із Вівчарем; а з другого, *надію* на вічність світу та кохання, виражених у послідовних компонентах речення: “*all...the world...love...young*”. Якщо вона – завжди молода божественна Німфа, то її світ природи й так вічний (все у природі континуально відроджується), і до чого тоді сподівання на нескінченність її світу (життя)? Але якщо Німфа – це молода дівчина, то її власне життя настільки швидкоплинне порівняно зі Всесвітом, що турбота про кінець світобудови не має жодного сенсу. Стає зрозумілим, що Німфа таки з породи божеств, але говорить вона не про свій простір постійно поновлюваної молодості (життя) та незмінного кохання (чи постійної ненависті), а про світ та заповіді людські, – про мінливе життя та кохання Вівчаря-чоловіка. Тож виконання першої умови Німфи непідвладне Пристрасному Вівчарю.

Друга умова така: “*And truth in every shepherd’s tongue ...*”. Більшість дослідників цей рядок інтерпретують як недовіру Німфи Вівчарю, як її «жіночу інтуїцію» щодо лихого (ворожої) натури чоловіків тощо. Але, на нашу думку, в контексті всієї строфи та вірша в цілому слово «*truth*» не є синонімом слова «*чесність, правдивість*» («*honesty*»), а, скоріш, відповідником українських лексем «*істина, праведність, віра*» [6:34-38]. За семантикою це подібне до імені головного персонажа шотландської балади «Правдивий Томас» (“*Thomas the Rhymer*” чи “*True Thomas*”) [7]. Отже, якби Вівчар знав й говорив не правду (свою, чужу), а істину, яка є загальною для всіх, то друга умова могла б бути ним виконана.

Нарешті, третє, що обумовлює Німфа, – це її космічний хронос, де відсутні людські поняття дати, віку та часу: “*...No date no age no need*”. Єдине, що зовсім не цікавить Німфу – це

матеріальні речі: “*Thy gowns, shoes, cap, kirtle, posies, coral clasps ... all these in me no means can move/...*”.

Отже, аби бути із коханою, Вівчарю потрібно змінити: а) свій простір, б) свій час, а головне в) свою картину світу. Зрозуміло, що всі три умови Німфи не під силу виконати ані Вівчарю, ані будь-якій іншій людині без надмірної жертвовності, тож єдиним прийнятним варіантом для нього залишається відмовитися від коханої. Але в цьому, по-перше, її перевірка справжності пристрасті обранця, адже завжди важче відмовитися від неї/нього (принести свої почуття у жертву) заради добробуту коханої/коханого. По-друге, тут виявляється не жорстокість божественної дівки, а її милість, бо її *шлях* із Вівчарем перетворить його життя на нескінченну боротьбу двох різних світів. По-третє, говорить її мудрість, бо *шлюб* з пристрасті швидко перетвориться на його та її тягар нещастя, із найстрашнішим кінцем. Адже саме мудрості не вистачило Мавці у стосунках із Лукашем у «Лісовій пісні» Лесі Українки.

Третій аналізований нами текст – це вірш-діалог «Уліс та Сирена» (“*Ulysses and the Siren*”) Семюела Деніела. Ця поезія була написана через 5 років після вірша-відповіді В. Рейлі у 1605 році. За якихось п’ять років діалог у вірші стає однією з найпопулярніших форм організації поетичного тексту.

*Гендерологічний та інтертекстуальний аспекти.* Сюжетно вірш С. Деніела – це переробка поеми Гомера «Одіссея». Улісс – це давньоримський варіант грецького імені Одисей. Міфологічна істота Сирена має декілька образів. Гомерівські сирени – це морські німфи із прекрасними голосами, проте з лихою натурою, які, заманюючи мореплавців до острова своїми співами, прирікали їх на загибель. В деяких казках зустрічаються Сирени – напівптахи-напівжинки. Є вже й більш осучаснений образ Сирени - брехливої жінки. Проте С. Деніел не змінював традиційного іміджу своєї Сирені, вона є саме морською лихою німфою.

Цей діалог насправді є віршованою дискусією з відкритим філософським конфліктом та гендерними підтекстами. Починається він із заманливої пропозиції Уліссу від Сирени владарювати разом на квітучому острові: “*Come, worth Greek, Ulysses, come, / Possess these shores with me; /...*”. Улісс відмовляє Сирені, мотивуючи це тим, що тільки честь (“*honour*”) та слава (“*fame*”) є вартісними надбаннями для справжнього чоловіка; й поки цих двох компонентів йому бракує – він буде їх шукати, ризикуючи власним (й не тільки власним) життям. Його поняття «честі» та «слави» Сирена зводить до рівня лихого примари. Вже у наступній строфі Улісс зізнається, що показова «мужність» (“*manliness*”) насправді, – це яскрава, проте безглузда, гра із часом, яка ніколи не набридає, бо є цілком непередбачуваною. Завершальні три строфи

присвячені їхній дискусії на мілітарну тематику. Тут подані два – фемінний та маскулінний – погляди на війну. Для Сирени війна це – подальша послідовність понять: вдови, кров, біль; а для Улісса: сильний дух, вищі цілі, добрі накази. Для нього відкрита війна краща за хибний (слабкий) мир. Право мовити останнє слово автор надає Сирені, вона завершує 9-ту строфу словами: "...*For beauty hath created been / T'undro, or be undone*". Отже, у неї та в нього різні системи цінностей й, відповідно, картини світу (принципові позиції щодо війни ці акценти розставили); вона керується фемінною та іншосвітньою психологією, він – маскулінною та людською.

В єдиному Сирена іншосвіття має перевагу над Уліссом: він, встоявши перед спокусою влади, не зміг стриматися від пристрасті воювати, – це і є його Ахіллесова п'ята. З руйнації *геройськості* образу Улісса у вірші С. Деніела розпочинається деградація в англійській поезії загального маскулінного іделу «чоловік-солдат» та «вінгерой».

Отже, наведені аналізи текстів трьох поетів елізаветинської та яковіанської доби дають нам можливість зробити подальші загальні висновки:

1) Комунікаційна та психологічна функції діалогу в поетичних текстах підключають глибинні гендерні смисли та підтексти, тим самим посилюючи явище діалогізму (за традицією М. Бахтіна).

2) Залучення інформаційно-характерологічної функції діалогу розширило контексти віршів, й усталені гендерні мотивування перетворилися на нетривіальні гендерні мотиви.

Розглядаючи інтертекстуальний аспект при аналізі мовленнєвого портрету персонажів у наведених віршах, ми виявляємо, що звичні ідеальні/анти-ідеальні образи у призмі «гендер-мовлення» постають у своїх нових іміджах, часом протилежних до звичних уявлень. Це дозволяє повному інтерпретувати поетичні тексти, спостерігаючи динамізм чи то через деградацію, чи то через еволюцію їхніх компонентів різних рівнів, що потребує додаткового дослідження у перспективі.

## Література

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / Михайло Михайлович Бахтин // Литературно-критические статьи. – 1986. – С. 428–472.
2. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
3. Гірничий енциклопедичний словник: [у 3 т.] / за ред. В. С. Білецького. – Д.: Східний видавничий дім, 2004. – Т. 3. – С. 432–465.
4. Казарин В. П. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможенной ...» (Опыты реального комментария) [Электронный ресурс] / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Науковий вісник Міжнар. гуманіт. ун-ту. – Серія : Філологія. – 2014. – Вип. 10 (1). – С. 37–45. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\\_filol\\_2014\\_10%281%](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_10%281%).
5. Новикова М. А. Міфосвіт Бернса: Шлях і шлюб / М. А. Новикова // Міфи та місія. – К. : Дух і літера, 2005. – С. 86–97.
6. Новикова М. А. Комментарии / М. А. Новикова // Шотландии кровавая луна : Антология шотландской поэзии (с XIII-го века до века XX-го). – Симферополь : СОНАТ ; Крымский Архив, 2007. – С. 34–38.
7. Тулуп Е. Р. Героїчні мотиви в Середньовічній шотландській поезії XIII–XV ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Е. Р. Тулуп ; Таврійськ. нац. ун-т. – Симферополь, 2013. – 20 с.
8. Flower meanings: symbolism of flowers, herbs, and trees [Electronic resource] // The 2009 Old Farmer's Almanac. – 2009. – Access mode : <http://www.almanac.com/content/flower-meanings-language-flowers>.
9. Knitting Calculator [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.jimmybeanswool.com/secure/html/onlineec/knittingCalculator>.
10. Literary and Visual Raleigh / ed. by Christopher M. Armitage. – Manchester : Manchester University Press, 2013. – 448 p.
11. Shakespeare's Sexual Language: A Glossary / ed by Gordon Williams. – London: Continuum, 2006. – [1-st ed.]. – 352 p.
12. The Passionate Shepherd to His Love (and the Nymph's Reply) [Electronic resource]. – Access mode : [http://www2.latech.edu/~bimagee/210/marlowe/shepherd\\_&\\_notes.htm](http://www2.latech.edu/~bimagee/210/marlowe/shepherd_&_notes.htm).
13. Types of Dialogue Poems by Emily Layfield [Electronic resource]. – Access mode : <http://classroom.synonym.com/types-dialogue-poems-22365.html>.
14. Wilson K. J. Incomplete Fictions: The Formation of English Renaissance Dialogue / Kenneth Jay Wilson. – Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1985. – 198 p.

УДК 820(073)

**Л. П. Статкевич**

*Національна академія Державної прикордонної служби України  
імені Богдана Хмельницького*

### **Теоретико-методологічні форманти сучасної екокритики**

**Статкевич Л. П. Теоретико-методологічні форманти сучасної екокритики.** Стаття присвячується визначенню форманти екокритики – нового методологічного напрямку в сучасному літературознавстві, відслідковується її генеза та окреслюються горизонти функціонування у науковому контексті. Автор дає відповідь на такі важливі в сучасному дискурсі літературної критики питання як: 1) чим займаються екокритики? 2) в чому полягає науковий потенціал екокритичних досліджень.

**Ключові слова:** теоретико-методологічні форманта, екокритика, діалог між людиною і природою, природо-центричний підхід.

**Статкевич Л. П. Теоретико-методологические форманты современной экокритики.** Статья посвящается определению форманты экокритики – нового методологического направления в современном литературоведении, отслеживается ее генезис и определяются горизонты функционирования в научном контексте. Автор дает ответ на такие важные в современном дискурсе литературной критики вопросы как: 1) чем занимаются экокритики? 2) в чем заключается научный потенциал экокритичных исследований.

**Ключевые слова:** теоретико-методологические форманта, экокритика, диалог между человеком и природой, природо-центрический подход.

**Statkevich L. The theoretical and methodological formants of modern ecocriticism.** The article devotes to the definition of ecocriticism formants – new methodological direction in contemporary literary studies, traces its genesis and functioning, defines the horizons in the scientific context. The author provides answers to such important in contemporary discourse of literary criticism questions such as: 1) what does ecocriticism do? 2) what is the scientific potential of ecocriticism research.

**Keywords:** theoretical and methodological formant, ecocriticism, dialogue between mankind and nature, nature-centric approach.

На сучасному етапі історичного розвитку українського літературознавства спостерігається закономірний процес розширення методологічної бази інтерпретації художнього тексту. До цього процесу активно залучаються новочасні здобутки міждисциплінарного наукового дискурсу, і то не даремно, оскільки вивчення питання взаємодії природи та людини є одним із пріоритетних у філософії, історії, психології, етиці, культурології тощо. Таку високу пріоритетність серед широкого спектру міждисциплінарного дискурсу можна пояснити тим, що кожна культура і відповідно література, як продукт її існування та функціонування, сформувала свою художню картину світу. Акцент у цій картині світу зроблено на діалозі між людиною та природою, що сприяє глибшому розумінню екологічної проблематики. Разом з тим, констатуємо, що методологія сучасної літературної критики збагачується новими планами прочитання художнього тексту за рахунок усієї гуманітарної галузі.

Із вищесказаного окреслюється **мета статті** – визначити форманти сучасної екокритики, як нового методологічного напрямку в літературознавстві, відслідкувати її генезу та окреслити горизонти функціонування у науковому контексті.

Екокритика (інша назва “зелені студії”) як нова течія літературознавства почала формуватися у 1990 роках і “дотепер утворює свої позиції серед

інших новітніх підходів до аналізу літературного процесу” [3].

Сам термін “екокритика” виник у США, де замінив поняття “environmental criticism”, що з’явилося ще наприкінці 1960-х рр. У той час на літературних кафедрах кількох американських університетів “нечисленні спадкоємці бурхливих 1960-х (переважно послідовники східної філософії) неквапом обговорювали зі студентами проблему “людина і довкілля”, зупиняючись на духовно близьких їм текстах”. Наразі ряди заангажованих екокритикою гуманітаріїв зростають, утворена ними міжнародна Асоціація літературних студій з екокритики (ALSE) забезпечує прозорий і жвавий обмін думками з нагальних проблем цього напрямку, а участь екокритиків в освітній, науковій та культурологічній діяльності стає все помітнішою. Трактуювання екокритики як галузі літературної критики в сучасному дискурсі характеризується термінологічною однозначністю. Так, Пітер Баррі у своїй досить резонансній праці “Вступ до теорії: літературознавство і культурологія” (Barry, P. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2009) витлумачує поняття “екокритика” опираючись на низку статей М. Бранча, які виходять під назвою “Що таке екокритика?” (“What is Ecocriticism?”) та В. Рукерта “Література та екологія: спроба екокритики” (“Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism”) 1978 р., а утвердження цього терміну у науковому дискурсі відносить до 1989 р. Разом з тим, Пітер Баррі зауважує, що терміни

“екокритика” чи “зелені студії” на позначення критичного підходу починають вживатися у США наприкінці 1980-х, а у Великобританії на початку 1990-х. Саме тоді Черіл Глотфельті разом із Гарольдом Фроммом розпочали роботу над видавництвом “ключового збірника напрямку” – “Хрестоматія екокритики: орієнтири літературної екології” [1: 292]. У 1992 році Черіл Глотфельті стала також співзасновницею Асоціації з вивчення літератури та довкілля (ASLE), яка має власний друкований орган (ISLE) “Міжнародні дослідження з літератури та довкілля”, який виходить у світ з 1993 р. Ці факти засвідчують те, що у 1990-х роках американська екокритика вже позиціонувала себе як доволі потужний академічний напрямок із розвиненою інфраструктурою – спеціальним виданням та офіційною корпоративною організацією.

Таким чином, вивчаючи взаємозв'язки між людиною та природою екокритика обкреслює природо-центричний підхід до літературознавства, який обумовлює з'яву таких важливих лакун як екокритичне письмо/екокритичний наратив (Nature Writing, Environmental Literature, Literature of Wilderness). Терміни “екологічна критика” та “екологічний наратив” уперше було озвучено на симпозиумі Асоціації західної літератури (WLA), присвяченому оцінці результатів наукових досліджень літератури американського заходу. Пітер Баррі стверджує, що Майкл П. Бранч у вступі до низки своїх програмних статей зробив спробу дати відповідь на запитання: що таке екокритика та вивів поняття екокритика опираючись на есею У. Рукерта “Література і екологія: спроба екокритики” (1978) [1:293].

Отже, екокритика займається вивченням культури, іншими словами, вивченням результатів людської діяльності у контексті певної культури. На жаль, в епоху екологічної кризи нашого техногенного суспільства діяльність людини є деконструктивною, а втрата духовного зв'язку між природою та людиною, і більше, нездатність усвідомити необхідність його існування для суголосного життя на цій планеті сприймається як норма життя. Саме тому важливість досліджень на рівні довкілля-людина є надзвичайно важливими та актуальними на сучасному етапі розвитку нашого суспільства.

Разом з тим, не варто уважати екокритику лише інструментом для аналізу літературних текстів зорієнтованих на екологічні питання. Адже екокритики досить продуктивно застосовують міждисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури, яка, на перший погляд, не є екологічно центрованою. Спробуємо з'ясувати, хто з митців і ширше, літературних течій своєю творчістю ініціював появу екокритичних досліджень у літературознавчому науковому дискурсі.

Так, І. М. Сухенко, зокрема, у своїй публікації “Екокритика: до проблеми становлення

екокритичних досліджень” розмірковує над тим, що літературні передумови сучасної екологічної критики закладено у працях таких відомих письменників-трансценденталістів XIX століття як Р. Емерсон, М. Фюллер та Т. Д. Торо. Саме вони, на думку дослідниці, започаткували першу американську літературну течію, напрям літературного розвитку запропонований ними певною мірою відрізнявся від європейських стандартів того періоду. Саме літературні праці Р. Емерсона, М. Фюллера та Т. Д. Торо заклали основи для формування американського літературного “екологічно-центричного наративу”, який невдовзі трансформувался в екологічну критику [4].

Однак, на нашу думку, задля того, щоб уповні усвідомити витоки сучасної екоцентрованої літератури у контексті глобальних екологічних криз, добається за доцільне звернутися до англо-американського романтизму, однієї з домінуючих на межі XVIII-XIX століть (конкретніше: 1879-1860 –характеризуються початком індустріальної революції) ідеологічних течій. Як відомо, філософії романтизму властиве домінування специфічного світоспоглядання, світовідчуття, та світосприйняття, адже романтики сприймали світ як витвір божественного мистецтва, своєрідний художній шедевр, згадаймо відому метафору Г. Блюменберга – “світ як книга”. Разом з тим, творчість романтиків здебільшого зорієнтована на ірраціоналізм, містицизм, фантазмагорію та інтуїтивні первні у створенні художньої картини світу. Поза сумнівом є той факт, що центральною опорою художньої картини світу романтиків є концепт природи. Природа сприймається як живий організм багатолікий у своїй цілісності. Оскільки людина теж є частиною цієї цілісності, то ця органічність поширюється і на суспільство: “цілісність, органічною єдністю визначаються й відносини людини та природи, які разом утворюють єдину спільність, що, власне, і є сутністю людини” [2:137]. Безумовно, що таке бачення природи протиставляється механічному уявленню про неї, як машину, тобто штучно сконструйований механізм, яке сформувалося на методологічних засадах Нового часу (модерну) і Просвітництва. Романтизм формується як критика й альтернатива модерну. Саме в романтичній критиці модерну, доходить висновку А. Єрмоленко, зароджується ідея природної спільноти, до якої належать не лише живі істоти, а й увесь позалюдський світ. Ця ідея цілісності природи, що описується через поняття “господства природи”, зі свого боку, є проявом божественного порядку, який сам на себе вказує, а людська активність може і має бути вплетена, вбудована в цей порядок. У такому погляді на природу можна вбачати, на думку А. Єрмоленка, зародження протоекологічної утопії Нового часу [2:138].

А. Єрмоленко справедливо зауважує, що романтизм започатковує спроби, спрямовані на критику індустріалізації, технократії та захист природи від промислової експансії [2:141].

Таким чином, витоки британської версії екокритики чи зелених студій слід шукати саме в англійському романтизмі 1870 рр., а не в американському трансценденталізмі 1840-х. Засновником британської гілки є Джонатан Бейт, автор книги “Романтична екологія: Вордсворт і традиція довкілля”. Британські екокритики також стверджують, що головні ідеї зелених студій, котрі по суті ще не сформувалися, так само як і сам термін екокритика ще не було уведено у науковий дискурс, було озвучено у книзі Реймонда Вільямсона “Село і місто”. Відтак, Пітер Баррі зауважує “існування двох окремих варіантів екологічного підходу в літературознавстві нагадує ситуацію <...> з “британським” культурним матеріалізмом і “американським” новим історизмом, близькими в ідеях і підходах, але відмінними в наголосах і “родоводі””. “Зелені студії” – термін, яким послуговуються британські учені, а “екокритика” – американські. Проте це не єдина відмінність: американські екокритики у своїх працях (спеціальних часописах та в роботі організацій) сповідують піднесенні тональності, водночас британські науковці (збірник наукових праць на кшталт американського аналога Глотфелті та Фромма – Хрестоматія зелених студій: від романтизму до екокритики під редакцією Лоуренса Купа) схильні до гнівних інтонацій, прагнучи застерегти нас від загрози довкіллю з боку влади, промисловості, комерційних інтересів та неоколоніалізму [1:295].

Дебора Джонсон у своєму есе “Природа німецького романтизму” (Deborah Janson, “The Nature of German Romanticism”) аналізує німецький романтизм у ракурсі визначення місця й ролі природи у його контексті, серед іншого вона вказує на таку парадоксальну рису цієї епохи, як прагнення людини жити в гармонії з природою й одночасно домінувати над нею [5]. Останнє виявляється у прагненні піднести людину над рештою світу. Разом з тим, у кожному творі епохи романтизму природа відіграє магістральну роль: формотворчу та контекстуальну. Дослідниця звертає увагу на те, що окреслені в творах романтизму відносини між людьми та природою є основою для низки сучасних ідеологій, дослідницьких напрямів та рухів на захист природи і довкілля, встановлення природної рівноваги та гармонізації стосунків між людиною і навколишнім світом. Серед них вона називає екофемінізм та екокритику (ecocriticism), яка просліджує зв’язок між літературою і довкіллям (природою) з міждисциплінарних позицій для пошуку можливих рішень сучасних екологічних проблем, а також для з’ясування багатоманітних способів осмислення природи літературою. Свідомість людини, зауважує Д. Джонсон, розглядається романтиками, з одного

боку, як “орган свідомості природи”, а з іншого, – як мікрокосм універсального духу. Звідси випливає прагнення людини жити в гармонії з природою [5]. І саме ця позиція є ключовою для сучасної екокритики у її намаганні подолати розпадину між світом людини та рештою світу, між соціумом в усіх його проявах та культурою.

Разом з тим, дискусія екокритиків зосереджена на таких актуальних питаннях, як от: у чому додається роль природи в екокритичних дослідженнях, як визначається категорія довкілля в аспекті дослідження певного соціуму, раси чи ґендеру, у чому полягає роль природи в екокритичних дослідженнях, що розуміється під “наратологічним наративом”, які категорії залучено до методологічної бази екокритики, чи є ці категорії термінологічними, які національні особливості є домінуючими у сучасних екокритичних дослідженнях у контексті національних культур та літератур, яким чином можна опиратися на принципи екологічних досліджень у сфері аналізу художнього/нехудожнього тексту, як представники сфери бізнесу, політики, культури диференціюються у підходах до рецепції відносин “людина-природа” у своїй професійній діяльності, як взаємозв’язок історичних, філософських, психологічних, етичних, соціальних досліджень впливає на подальший розвиток екокритики в цілому та у її національних видозмінах.

Уважаємо, що варто окремо зупинитися на характерних рисах різних національних варіантів екокритичних досліджень. Перш за все дискусійними серед них є взаємовідносини, котрі проявляються у площині “людина/природа”. Звичайно, ставлення людини до природи змінюється і здебільшого ці зміни є і соціально, і культурно зумовленими. Пітер Баррі говорить про те, що “теорія загалом вважає, що зовнішній світ соціально і лінгвістично сформований, “раз і назавжди” текстуалізований у “дискурс”, але екокритика ставить це теоретичне переконання під сумнів, іноді навіть надміру різко, як от у неодноразово цитованому висловлюванні Кейт Соупер: “Дірку в озоновому шарі має не мова” [1:297]. Попри те, що екокритика і зараз перебуває на академічних маргінесах, вона, перефразовуючи П. Біррі, торує собі шлях до теорії у той спосіб, що кинула їй виклик. І перший виклик академічним літературознавчим теоріям полягає у заперечині спільного для них погляду на те, що “усе є соціально і/або лінгвістично зумовленим” [1:296]. Чи не вперше саме в екокритиці полемізувалося питання про те, що сприйняття реальності, а відтак картини світу (в усіх її варіантах) через соціальну та лінгвістичну константу сприяло певній дезорієнтації у викладанні теорії. Таким чином, екокритика поволі і водночас системно “<...> долає тривалу глибоко вкорінену західну культурну традицію антропоцентризму <...>” [1:308]. Відтак виникає низка запитань, проте ми зосередимося на

двох, оскільки відповідь саме на них відтворить не лише суть екокритичних досліджень, а й окреслить їх горизонти: 1) чим займаються екокритики? 2) в чому полягає науковий потенціал екокритичних досліджень.

Екокритики перепрошують відомі і багаторазово інтерпретовані твори з екокритичних позицій, роблячи при цьому особливий акцент на репрезентації в них світу природи. Таке екокритики значно переосмислюють екоцентричні поняття, надаючи їм ширшого значення, відтак ці поняття виходять за межі світу природи і набувають універсальності. Це такі поняття як енергія, ріст, баланс/дисбаланс, задовільне/незадовільне використання природних ресурсів тощо. Водночас, вони зосереджують фокус наукового інтересу на творчості тих письменників/поетів, які у своїй творчості особливу увагу надавали природі. Йдеться про американських трансценденталістів, британських романтиків та георгіанських поетів початку минулого століття. Разом з тим, екокритики розширюють горизонт літературно-критичних практик. При цьому акцент робиться на літературі факту, особлива увага приділяється рефлексивним творам з топографічним характером на зразок есеїв, подорожніх нотаток, спогадів та локальної літератури. Екокритики активно заперечують соціальний конструктивізм і лінгвістичний детермінізм провідних літературних теорій і натомість обстоюють екоцентричні цінності

старанного дослідження, колективної етичної відповідальності й поваги до інтересів світу поза нами. 310

Ще Ж. Дерріда говорив про те, що західна філософія ґрунтується на опозиції природи та культури, здається, що така обструкція є фундаментальною для великої кількості зауваг про унікальність та особливість людини. Звучання подібного гатунку "істин", є досить тривалим у часі і аргументується воно духовною та інтелектуальною складовою homo sapiens, зоологічним бажанням до владарювання, бездумно надмірним споживанням та використанням решти світу природи, забуваючи, що саме він є місцем її життя, існування і зрештою помирання. Подібний стан речей відомий у англосовітному екокритичному дискурсі як "логіка домінування" ("the logic of domination") [6]. Відтак людина розумна сприймає природу як щось існуюче поряд, що має забезпечувати її потреби у якості сировини, і не усвідомлює себе органічною частиною цієї природи. Таке бачення і сприйняття є результатом процесу індустріалізації та раціональної філософії, яка виправдовує подібний економічний порядок. Таким чином, екокритика є науково аргументованою та соціально зумовленою необхідністю глибоко вивчати відносини людина/природа в епоху техногенних криз глобального характеру для розвитку екоцентрованої свідомості у читача.

#### Література

1. Баррі П. Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008.; 360 с.
2. Єрмоленко А. Соціальна етика та екологія. Гідність людини – шанування природи / А. Єрмоленко. – К. : Лібра, 2010. – 416 с.
3. Жлуктенко Н. Ю. Структури екокритики в романі Т. Коррагесена Бойла "Завіса з тортильї" [Електронний ресурс] / Н. Ю. Жлуктенко – Режим доступу: [http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2013\\_37\\_1/287\\_295.pdf](http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013_37_1/287_295.pdf).
4. Сухенко І. М. Екокритика: до проблеми становлення екокритичних досліджень / [Електронний ресурс] / І. М. Сухенко. – Режим доступу до ресурсу: [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jm/Soc\\_Gum/Dtr\\_gn/2010\\_3/files/GN310\\_05.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/old_jm/Soc_Gum/Dtr_gn/2010_3/files/GN310_05.pdf).
5. Janson D. The Nature in German Romanticism [Електронний ресурс] / D. Janson. – Режим доступу до ресурсу: [https://books.google.com.ua/books?id=gw9qkwbIKCkC&pg=PA206&lpg=PA206&dq=novalis+and+nature+writing&source=bl&ots=qu5mGaldHT&sig=6XIFsEvwY\\_chyDNkmuDRmpvUcVo&hl=uk&sa=X&ei=86w0VYSLCMuqswGR7YHYCg&ved=0CDIQ6AEwAzgK#v=o\\_nepage&q=novalis%20and%20nature%20writing&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=gw9qkwbIKCkC&pg=PA206&lpg=PA206&dq=novalis+and+nature+writing&source=bl&ots=qu5mGaldHT&sig=6XIFsEvwY_chyDNkmuDRmpvUcVo&hl=uk&sa=X&ei=86w0VYSLCMuqswGR7YHYCg&ved=0CDIQ6AEwAzgK#v=o_nepage&q=novalis%20and%20nature%20writing&f=false).
6. Marthy P. "Rethinking the Relations of Nature, Culture and Agency" [Електронний ресурс] / Patrick D Marthy // Environmental Values 1, no. 4. – 1992. – Режим доступу до ресурсу: [http://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key\\_docs/murphy\\_1\\_4.pdf](http://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/murphy_1_4.pdf).

УДК 821.161.1-1.Барскова«20»

**С. А. Фокина**

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

#### **Зеркальность как фактор экспликации интимного в лирике Полины Барсковой**

**Фокина С. А. Зеркальность как фактор экспликации интимного в лирике Полины Барсковой.**

В статье представлено прочтение смыслопорождающего потенциала феномена зеркальности в стихотворении Полины Барсковой «Отражение». В поле исследования также вошли такие показатели авторского мира поэтессы, явленного в тексте, как авторские коды, эротические коннотации, символика зеркала, семиотизация страстей. Представлена интерпретация лирического сюжета в соответствии с наследованием и преобразованием П. Барсковой традиций изображения интимного с помощью смыслового потенциала зеркальности.

**Ключевые слова:** зеркальность, эротика, интимность, авторские коды, колдовство, символика.

**Фокіна С. О. Дзеркальність як чинник експлікації інтимного в ліриці Поліни Барскової.** У статті представлено прочитання смислороджуючого потенціалу феномену дзеркальності у вірші Поліни Барскової «Відображення». До поля дослідження також увійшли такі показники авторського світу поетеси, явленого в тексті, як авторські коди, еротичні конотації, символіка дзеркала, семіотизація пристрастей. Представлена інтерпретація ліричного сюжету відповідно до спадкоємства та перетворення П. Барскової традицій зображення інтимного за допомогою смислового потенціалу дзеркальності.

**Ключові слова:** дзеркальність, еротика, інтимність, авторські коди, чаклунство, символіка.

**Fokina S. A. Reflective surface of a mirror as a factor of an explication intimate in Polina Barskova's lyrics.** In the article is presented reading of sense-generation's potential of the phenomenon of reflective surface of a mirror in the poem Polina Barskova's poem «Reflection». The field research was also entered by such indexes of the authorial world of the poet shown in text, as author's codes, erotic connotations, mirror symbolics, a semiotization of passions. It is presented interpretation of a lyrical plot according to inheritance and transformation by P. Barskova the tradition of the image intimate by means of the semantic potential of mirror.

**Keywords:** reflective surface of a mirror, erotica, intimacy, authorial codes, sorcery, symbolics.

**Постановка проблеми,** заявленої в названні даної статті, і її актуальність обумовлені неугасаючим інтересом літературознавців, семиотиків і культурологів к специфіці феномена зеркальності. Изучение проблемы зеркальности, открывает для исследователя различные пути решения. В контексте внимания к современной лирике привлекательно осмыслить символику зеркала на материале лирики русскоязычной поэтессы Полины Барсковой.

**Изученность** лирической системы Полины Барсковой, находясь пока на начальной стадии, представляется на данный момент далеко не полной и требует более пристального внимания филологов.

Многие исследователи, так или иначе, включают творческие достижения Полины Барсковой в свой научный поиск, но, как правило, в виде небольшой заметки на страницах статей, посвященных иной проблематике: авторской модернизации терцин в контексте новой русской строфики (Ю. Б. Орлицкий), использования современными поэтами античного гекзаметра как одного из маркеров идилии (Е. А. Балашова), рецепции своеобразия поэтической манеры и жизненных позиций литераторов, награжденных независимой литературной премией «Дебют» (У. Ю. Верина), современной постмодернистской поэзии, месте в ней П. Барсковой и ее позиции писать исключительно по-русски для русскоговорящих читателей США (Ловчинский).

Показательна більш детальним розглядом фрагментів поетичного світу П. Барскової кандидатська дисертація Д. Ю. Кондакової, в якій була здійснена досить вдала спроба вивчення трансформацій петербургського тексту в ліриці сучасних поетів-петербуржців. Але тема зеркальності в поезії П. Барскової потребує розгляду.

**Цель данной статьи** сосредоточить внимание на своеобразии интерпретации феномена зеркальности авторским сознанием Полины Барсковой в стихотворении «Отражение». Цель определила следующие задачи: 1) дешифровать авторские коды, маркирующие мифологему зеркала; 2) выявить показатели интимности в вышеуказанном стихотворении; 3) осмыслить

диалог поэтессы с культурными традициями в символизации зеркальности и эротики.

В стихотворении Полины Барсковой «Отражение» показателен фактор отзеркаливания потаенного, в данном случае любовного дискурса, причем именно телесного. Не менее значимо то, что «зеркалом» оказывается пианино.

### ОТРАЖЕНИЕ

*Мы отражались в пианино, в чужой квартире,  
И ты сказал мне, засмеявшись: – Смотри,  
смотри,*

*Как удивленно и смиренно лежат четыре  
Неярких тела: два снаружи, а два внутри.*

*Я повернулась к отраженью, привстав на  
локте,*

*Свое неловкое движенье на два деля,  
А в пианино... Обгорелый античный портик  
Окрасил памятью пожара двоих деля.*

*Откинув голову, смеялся, забыв причину.*

*Твой смех подпрыгивал, как мячик, среди теней.*

*И я, обняв тебя, смотрела, как мы в пучину  
Уходим. И чем дальше, глубже, тем лак  
темней.*

В стихотворении пианино предстает в трех ипостасях: как отражательная поверхность, как музыкальный инструмент и как предмет мебели, который некоторое время из-за этого остается незамеченным. На чувственно-сексуальный аспект указывает близость тел, представленных в фокусе восприятия как отражение. Присутствие беззвучного, как бы уснувшего, музыкального инструмента, оборачивается сопричастием свидетеля, чья память отражает страсть сильнее, нежели восприятие самих любовников. Пианино без музыки меняет свой статус и превращается в зеркало, сохраняет память об эротике, трансформируя ее в страсть иного рода.

Соотнесение эротических кодов с фактором их потенциального отражения акцентирует своеобразие сознания, охваченного страстью. С точки зрения М. Эпштейна, «... любовь заостряет всякую чувственность, в том числе направленную на вещи, которые как бы расширяют осязательный объем желания, образуют особую эрогенную



зону вне тела» [9:69]. В барсковском стихотворении можно проследить модификацию переживания страсти и эротического единения в режим их семиотизации. Вещь посредством взгляда влюбленного, актуализирующего отражательный потенциал, становится своего рода зеркалом. В данном контексте пианино выступает проводником в лиризации пережитого, объединяя свою традиционную роль и символику с тем преобразованием, которое происходит с ним под взглядом влюбленной.

Показательна мысль Ж. Батайя, высказанная в «Истории эротизма», что восприятию мира любящим «не свойственна объективность: воспринимаемая в любви вселенная весьма точно представляет собой меру воспринимающего ее, пределы субъекта отражаются в выборе его объекта» [2:127]. Видение своего возлюбленного и мира вокруг него повышает статус зеркала как символа отраженности сознания и одного из знаковых предметов в процессе семиотизации страстей.

Характерно, что перенесение ощущения близости на мир окружающих вещей позволяет «по-новому переживать ее именно в их отчужденном облике, как наводку или подсказку самой судьбы» [9:69]. Данный аспект высвечивает в процессе семиотизации эротики важность переноса на предметы способности отражать коннотации интимности. Избранные фантазией переживающего и семиотизирующего свою страсть предметы наделяются своего рода предсказательным потенциалом.

Так, пианино превращено воображением женщины, пережившей эротическую близость, в зеркало-соглядатая. По замечанию С. Т. Золяна, в семиотическом плане в культуре и сознании отдельной личности отражательная способность зеркала соотносится с феноменом двойничества. При этом отраженным в зеркале двойником «может выступать “мой жених” (“моя жена”)» [4:37].

Подобное преобразование вещей, актуализированное наблюдательностью и фантазией, примечательно тем, что меняет семиотический статус вещи. Взгляд, превращающий пианино в зеркало акцентирует мотив колдовства. По замечанию В. Подороги, «магическая мощь шаманистского искусства как раз и заключается в том, чтобы эффективно манипулировать не столько реальными объектами, сколько их дополнительными измерениями, психическими силами» [7:105]. Так в восприятии любящей возникает стремление с помощью предмета, напоминающего об ее эротическом опыте, заново, уже в символично-поэтическом ключе, пережить обуревающие ее чувства.

Характерно, что зеркальность соотносится с представлением о запредельном, магическом, воображаемом. По замечанию Л. Н. Столовича, «таинственность зеркального отражения –

стимулятор воображения» [8:46]. Воображение фактор, позволяющий модифицировать реальность в желаемом или наоборот трагическом ключе. Интересно заметить, что в стихотворении П. Барсковой эти две противоположные позиции совмещены. Лирическая героиня, вглядываясь в отражательную поверхность музыкального инструмента, способствует осуществлению метаморфозы как с вещью, так и с теми чувствами, которыми она полна, сохраняя память о предшествующей интимности. Но не следует забывать, что зазеркалье – знак «автономного от нашего мира, – своего рода антимира» [5:11]. Новосотворенное зеркало, предсказывая лирической героине в ее воображении будущее, не сулит счастливой любви и предрекает то ли поглощение своей страстью, то ли предстоящую разлуку.

Исследовательница феномена зеркальности Сабин Мельшиор-Бонне отмечает, «зеркало осуществляет свою посредническую функцию между реальностью и мечтой или сном» [6:350]. Способность зеркальности отсылать к миру воображаемого, акцентирует фактор фантазии лирической героини. При этом в стихотворении пианино, став зеркалом, «играет роль своеобразного проектора, высвечивающего “иную” реальность или истину, которую герои еще не осознали или не могут осознать» [6:354]. Такой неосознанной реальностью становится возможность пережить телесную страсть заново, одухотворив ее и превратив в отражение, которое живет своей самостоятельной жизнью, превращаясь в поэтический текст.

Примечательно, что зеркало в магических традициях связано с колдовскими потенциями. Более того, «магические операции над отражением /изображением приводят к соответствующему результату в действительности» [4:35]. Преобразование действительности в стихотворении и предсказательные коды, открыты женскому взгляду, тогда как мужское восприятие направлено на фиксацию только факта отражения.

В стихотворении противопоставлено мужское и женское восприятие этого почти колдовского отражения, а в подтексте, видимо, и переживание телесной страсти. Для мужчины оно забавно и вызывает смех: «Твой смех подпрыгивал, как мячик, среди теней», для женского восприятия оказывается почти трагично: «как мы в пучину / Уходим». Но это противопоставление смешного и трагического, ощущения радости и грусти, может быть двумя обратными сторонами пережитого телесного единения, а в символическом плане двумя разными взглядами на мир. Приблизиться же к полноте бытия можно лишь в их отражении и взаимодополнении.

В стихотворении П. Барсковой показателен символический план отражения обнаженных натур в лаке пианино. Так, «постоянной традицией в

Каббале оставалась интерпретация творения, которая традиционно рассматривалась в божественно-эротическом ключе и доходила у некоторых авторов до отчетливого сближения творения мира с сексуальным актом» [1:398]. Обнаженные тела любовников, отраженные в предмете обстановки, иронически уподоблены Адаму и Еве после грехопадения. Адам и Ева, осознав свою наготу, обостренно ощущают интимность и сокровенность пережитого. Возможность чужого взгляда на них, пусть даже божественного, или же особенно божественного, дает им ощущение отъединенности от мира. С другой стороны, это чувство задает парадигму эротического, крайними позициями которой станут наслаждение и стыд. Лирический сюжет стихотворения П. Барсковой обыгрывает не только тему утраченного Эдема, но и в определенном смысле ее трансформирует: рай достижим, но радость единения неизменно обернется изгнанием в виде погружения в пучину, будь-то охлаждение после близости или же, наоборот, пучина разрушительной страсти.

Взгляд на зеркало как магический предмет позволяет в лирическом сюжете стихотворения увидеть не только эротические коды и мотивы самопознания, но скрытую метафору ворожбы. Тема ворожбы соотносит лирическую героиню с традиционно противопоставленным Еве образом – Лилит, воплощающей не только демоническое начало, но и женскую свободу. Такая двойственность идентификации с Евой и Лилит, возможно, обыгрывает две противоположные ипостаси – влюбленной и покоренной в своем чувстве женщины (Ева) и свободной женщины-поэта, способной преобразовать реальность и предвидеть будущее (Лилит).

Фактор зеркальности в культуре связан с темой колдовства и преобразования. В Серебряном веке также была популярна метафора творчества как колдовства, что видимо, осознанно или же бессознательно наследуется П. Барсковой. Зеркальность наделяет взгляд любящего возможностью преобразования реальности. По замечанию С. Мельшиор-Бонне, зеркало «служит своеобразной метафорой перехода от мира материального, данного человеку в ощущении к миру поэтическому...» [6:354]. Поэтизация женским взглядом своего эротического опыта и угадывание трагичности, следующей за обнажением интимности в зеркальности лака, оборачивается существованием самого стихотворения с символическим названием «Отражение», написанного женщиной-поэтом.

**На основании полученных научных результатов можно сделать следующие выводы:**

**1.** В лирическом сюжете П. Барсковой магичность предмета, превращенного в зеркало, обусловлена своеобразием женского взгляда, отражающего как память об эротическом переживании, так и способность преобразовать окружающее пространство, свои личные воспоминания и чувства. **2.** С помощью воображения личные чувства расширяются до обыгрывания в подтексте стихотворения истории изгнания из рая Адама и Евы после грехопадения. **3.** Семиотизация личного эротического опыта, осуществляясь в сознании лирической героини, соотносится с отражением и мифологизацией интимности.

**Перспективы дальнейшего исследования** заключаются в возможности изучения феномена зеркальности в современной русскоязычной лирике.

## Литература

1. Аптекман М. «И двое станут одним»: еврейская Каббала, мифопоэтический андрогин и Адам Кадмон в поэтике Серебряного века / М. Аптекман // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма / [сб. ст. под ред. Дениса Г. Иоффе]. – М. : Ладомир, 2008. – С. 382–409.
2. Батай Ж. История эротизма / Ж. Батай. – М. : Логос, 2007. – 200 с.
3. Барскова П. «Отражение» [Электронный ресурс] / П. Барскова. – Режим доступа к ист. : <http://www.vavilon.ru/texts/prim/barskova3.html>
4. Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) / С. Т. Золян // Труды по знаковым системам № XXII : К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988. – С. 32–44.
5. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Труды по знаковым системам № XXII : К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988. – С. 6–24.
6. Мельшиор-Бонне С. История зеркала / С. Мельшиор-Бонне. – М. : НЛЮ, 2006. – 456 с.
7. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 341 с.
8. Столович Л. Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель / Л. Н. Столович // Труды по знаковым системам № XXII : К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988. – С. 45–51.
9. Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Философия тела. Г. Л. Тульчинский. Тело свободы. – СПб. : Алетейя, 2006. – С. 9–194.

УДК 821.161.2 – 1.08 Олесь

**І. М. Цуркан**

*Херсонський державний університет*

## **Малярські імпресії у творчості Олександра Олесь та європейських символістів**

**Цуркан І. М. Малярські імпресії у творчості Олександра Олесь та європейських символістів.**

У статті досліджено роль Олександра Олесь у процесі становлення модернізму. Миттєві почуття та асоціації створюють в уяві візії, що презентують синтез життя і магічний вплив на настрої митця. Проаналізовано світ природи, що не отожднюється зі світом реальним, а залишається тільки світом романтичним, набуваючи у своєму вираженні певних імпресіоністичних рис з кольористими крайобразами. Завдяки застосуванню символістських поетичних засобів передаються неповторний світ та імпульсивні спалахи розбурханої душі Олександра Олесь та європейських символістів.

**Ключові слова:** символізм, образ, природа, символ, знак, мотив, душа.

**Цуркан И. Н. Художественные импресии в творчестве Олександра Олесь и европейских символистов.** В статье исследовано роль украинского поэта Олександра Олесь в процессе становления модернизма. Осуществлен анализ мира природы, который не отождествляется с миром реальным, а остается только миром романтичным, приобретаая в своем выражении определенных импрессионистических черт с цветовыми образами. Благодаря применению символистских поэтических средств передается неповторимый мир и импульсивные вспышки разбушевавшейся души Олександра Олесь и европейских символистов.

**Ключевые слова:** символизм, образ, природа, символ, знак, мотив, душа.

**Tsurkan I. The painting impressions in the creativity of Olexsandr Oles and European symbolists.**

The creativity of Olexsandr Oles is marked by the influence of the romantic poetics, the most important component of which was the lyrical mood and the melodiousness of the phrases, that created the individual image of the spiritual being on the way to the beauty and dream.

Olexsandr Oles brought the idea of the "inner individual", who revolted against the world and the public and government norms. The originality of the system of the artistic images, motives, spirits, rhythm and melodic absorbed the powerful lyricism of the poets' sensitive soul.

That's why the purpose of this article is the revelation the images, which creates the metaphorical universe, filled with symbols of the human existence. Obtaining the purpose envisages to investigate the system of symbols of Olexsandr Oles and European symbolists and to reveal its realization in the authors' interpretations. The methods of the research is based on the main principles of the philological analysis of the text. The determined tasks foresee the use of elements of comparative and hermeneutic analysis as a general interpretation of literary texts.

**Keywords:** romanticism, image, nature, symbol, sign, motif, soul.

Малярський компонент творчості митців кінця XIX – початку XX століття відображав загальну тенденцію сецесійності до виразу душевного стану особистості через взаємодію всіх актів сприймання, що викликає широку гаму почувань. Творчість Олександра Олесь досить повно виявляє властивості символізму та імпресіонізму. Його пейзажі – це яскрава, але водночас і ніжна срібляста гама фарб, в яких переливається сонячне світло й повітря України. У художній спадщині поета виявився синкретизм художнього мислення митця, в творчому арсеналі котрого вагоме місце посідають засоби живопису та музики, що обумовило актуальність нашого дослідження.

Інтерпретація творчості Олександра Олесь, що репрезентована дослідженнями літературознавців того часу І. Франка, Л. Українка, О. Білоусенко, С. Єфремова, М. Євшана, О. Грицай, М. Новиченка, Г. Костюка, В. Петрова, – і нині є предметом актуальних наукових обговорень і дискусій. У дослідженнях останніх років Р. Радишевського, Ю. Коваліва, О. Камінчук, П. Ляшкевича та багатьох інших авторів заперечуються спроби примітивізації та спрощеного трактування спадщини Олександра Олесь.

Саме поетична практика символізму, імпресіонізму, декадансу та неоромантизму, що

сформована під впливом символістської теорії, оперувала сугестією, настроєвістю, таємничістю, передчуттям, асоціаціями, семантичною неоднозначністю, певним розхитуванням образу, багатими почуттєвими ефектами, власне музичними та звуковими, а також поєднанням різних чуттєвих вражень.

Метою даної статті є розкриття світу імпресіоністичних миттєвостей героя, що трансформується у внутрішній пейзаж у творах Олександра Олесь та європейських символістів. Досягнення мети передбачає на основі порівняльного вивчення творів представників символізму простежити пейзажі акварельного малюнка природи в арсеналі художніх прийомів митців, що виявляються у музично-малярській природі, висвітлити їх реалізацію в індивідуально-авторській інтерпретації.

Мета і завдання дослідження зумовили використання таких методів: культурно-історичного, біографічного, рецептивної естетики, герменевтичного, інтерпретаційно-текстового аналізу.

Для символістської поезії найхарактернішою ознакою є сугестія, що постала на основі синестезії. Чи не першим мову про навіювальну емоційну природу сугестивної лірики повів П. Верлен у

поетичному творі «Поетичне мистецтво». Виходячи з розуміння «музики як внутрішньої мелодії» французький символіст зауважив, що йому «наймиліший спів – сп'янілий: він невизрадне й точне сплів»:

В нім – любий погляд з-під вуаллю,  
В нім – золоте тремтіння дня  
Й зірок осіння метушня  
На небі, скутому печаллю [1:122].

«Поетичне мистецтво» П. Верлена стає цікавим досвідом освоєння нових виражальних засобів, зокрема колекціонування зорових, слухових та запахових вражень. Це спонукає його віддавати перевагу не почуттю, а емоції, не думці, а імпресії (Люби відтінок і півтон, / Не барву – барви нам ворожі) [1:122]. Верленівський постулат зв'язку поезії з музикою вплинув на шляхи розвитку не тільки поезії, а й усього мистецтва. Невловимий емоційний стан, що майстерно оркеструється з добором усіх можливих тонів та барв, знайшов своє безпосереднє продовження в художній спадщині польських і російських символістів.

Переломні зрушення в тогочасній європейській поезії зумовили прихильне сприйняття символістських ідей і в українському письменстві. Звернення Олександра Олеся, Г. Чупринки, М. Вороного та поетів «Молодої музи» до народної пісенності співвідносилось з поглядом, поширеним на переломі XIX – XX ст. і обґрунтованим Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики», що народна пісня разом із закоріненою у неї ліричною поезією є «музичним дзеркалом світу, первісною мелодією, яка виникла з архетипних культурних джерел, народжена з мистецькою народної сили і дає сучасній людині можливість повернутися до ініціацій тих народно-міфологічних духовних станів, завдяки яким – в результаті занурення в музичному житті ліричної пісні під дією її солодкого чару й екстазу – індивідууму вдається досягнути первісного досвіду світу таким, яким він був з первовіку – цілісного, тотального» [9:115].

У музиці всеохоплююча трагічна дисгармонія світу знаходить вираз через музичний дисонанс, який на думку Ф. Ніцше, є феноменом діонісійського мистецтва [9]. Відродженню діонісійського духу у митців сприяла німецька музика, яку філософ розумів як могутній поступ від Баха до Бетховена і від Бетховена до Вагнера [9]. Діонісійський феномен музики розкривається в «усіх порухах пристрасті, сп'яніння» ліричних героїв Олександра Олеся та Л. Стаффа, що розуміють всю природу і себе в ній тільки як вічно «бажаюче», «жадаюче» та «прагнуче». Ось тоді ірраціональний світ їх внутрішнього метафоричного «Я» стає виразом потаємної духовної реальності у бутті музичного універсуму («Ja – wyśniony» Л. Стафф):

Stoję wielki, olbrzymi, nagi, cyclopowy,  
Jak posą na cokole... W krag mnie światy gonia  
Zagarniam złote gwiazdy, jak motyle, dłonia...  
Jak wino, szał się we mnie pieni dionizowy!

Stopy me toną w kwiatach ziemi. Na skroń błądą  
Gwiazdy całunki tajni zwierzonych mi kładą...

Jestem wielki – Bóg pjanym weselem szalony!  
[28:220]

Рефлексійна споглядальність і самозаглибленість митців змінюються живописними та музичними образами, що впливають на відчуття, виражаючи невловимі емоційні стани суб'єкта. В інтерпретації О. Веселовського («Історична поетика», 1893) історія поетичних образів, мотивів, сюжетів є мінливим чергуванням, що полягає в їх активному використанні або «вмиранні». З цього приводу він зазначав, що «деякі образи та порівняння до цього часу лишаються в активному використанні як такі, що поєднують нас, як часточки музичних фраз, засвоєних пам'яттю, як знайома рима... Вимирають чи забуваються ті формули, образи, сюжети, котрі на даний час нічого нам не дають, нічого не підказують, не відповідають нашим вимогам образної ідеалізації; утримуються в пам'яті і оновлюються ті, чия сугестивність повніша, різноманітніша і тримається довше; відповідність наших вимог, що зростають, із повнотою сугестивності створює звичку, впевненість у тому, що те, а не інше слугує реальним вираженням наших смаків, наших поетичних прагнень, і ми називаємо ці сюжети поетичними» [2:58]. На думку літературознавця, образи є сугестивними лише в тому випадку, коли викликають яскраві емоційні переживання та змушують інтенсивно розвиватись уяву читача.

На ранньому етапі розвитку символізм був тісно пов'язаний із імпресіонізмом, що вбачав своїм завданням «ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань» [8:300]. Формування концептуальних засад імпресіоністичного мистецтва, як творчого методу й художнього стилю малярства, пов'язано із полотнами й теоретичними роздумами художників Едуарда Мане, Огюста Ренуара, Клода Моне та ін. У французькій літературі імпресіонізм пов'язують насамперед з прозою письменників братів Е. і Ж. Гонкурів, хоч окремі його риси спостерігаються у творчості К. Гамсуна, А. Доде, Г. де Мопассана, Е. Золя. У художній спадщині П. Верлена імпресіонізм «еволюціонував настільки, що виробив образну систему, здатну з'єднатися з символом, з ідеєю, стати конкретною, відчутною оболонкою абстрактного» [8:94]. Музикальність французького символіста, «як найдовершеніше мистецтво мінливих вражень, півтонів і нюансів [...]» [8:174], сприяло створенню нової мови поезії й нової її архітектоніки за законами настроєвої гармонії:

Найперше – музика у слові!  
Бери ж із розмірів такий,  
Що плине, млиний і легкий,  
А не тяжить, немов закови [1:122].

Творчість митців «Молодої Польщі» являє активізацію естетичних пошуків, пов'язаних із оновленням поетичних форм. Втілюючи настанови П. Верлена, поети-молодополяки приділяли значну увагу зображенням найтонших чинників рухливих, мінливих емоцій, навіювання смислів шляхом тонкої фіксації суб'єктивних вражень та відчуттів ліричних героїв через пейзажні акварелі. «Dźwięk i obraz, tkwiące implicite, – як підкреслила Марія Подраза-Квятковська, – w słowie, kierują tworzoną w słowie literaturę ciągle na nowo ku syntezie: ku muzyce i sztukom plastycznym. W Młodej Polsce sformułowano te tendencje w dwóch dyrektywach: “wyrażanie uczuć za pomocą dźwięków” i “myślenie za pomocą obrazów”» [18:440]:

Powoli wiew się przedarł ku wierzchołkom  
I jedno drzewo zaczęło drugiemu  
Podawać dziwne akordy,  
Utraconego Raju tajemniczem echem  
Będącej pieśni, ze słów ułożonej,  
Co pozostały z języka praświata,  
Ludziom dzisiaj nieuchwytnie dźwięki  
Lecz zrozumiałe dla duszy poety... [21:345]

У художньому світі К. Тетмаєра – одного з перших апологетів народжуваного в ту пору слов'янського модернізму – спостерігається інтенсивний процес синтезу мистецтв, що ґрунтується на увазі до відчуттів, настроїв, грі душевних станів та використанні колористичних асоціацій і синестезії. Молодопольський поет ще в дитинстві спостерігав за своїми рідними Татрами, які виховували його і серед яких розвинулася його вразливість під впливом чистих ліній горних вершин, чудових кольорів сходу та заходу сонця. Таке захоплення природою вилилося на сторінки його літературних творів і втілюється в імпресіоністичній образності, заглибленій у внутрішній душевний світ митця, що заговорив мовою барв та звуків («Żelaznej drodze» К. Тетмаєра):

Lwolna zachodzi słońce.  
Rdzawią się gór zielone kopy i ubocze,  
fioletu i paśu plamy gorejące  
na modro–siny granit kładą się powoli;  
różowią się niebiosów błękitne roztocze,  
złoto, szkarłat, fiolet, brąz, razem zmieszane,  
na biało–żółtych chmurek rozlały się pianę,  
z którą wietrzyk swawoli  
sunąc ją przez powietrznych fal bezdenie  
przezrocze [21:87].

У цитованому вірші К. Тетмаєр вдається до синестезії, щоб передати первинну гармонію природи. «Zwłaszcza przyroda (...)» – на думку Марії Подрази-Квятковської, – była katalizatorem przeżyć metafizycznych (...). Przestrzeń oglądana w tatrzańskim pejzażu rozszerza się coraz bardziej, poza granice materialne. Tylko czasem owo rozszerzanie się nabiera cech negatywnych, przyprawia o trwogę i zawrót głowy: wtedy mianowicie, kiedy się staje nie tyle nieskończonością, ile przepaścią–otchłanią.

Otchłań, podobnie jak u innych poetów Młodej Polski, jak przedtem u Pascala i Baudelaire'a oznacza bowiem talie jakości pozamaterialne, które przerastają możliwości poznawcze człowieka, budząc przerażenie» [18:128].

Творчу манеру К. Тетмаєра можна порівняти з живописом швейцарського художника, символіста Арнольда Бьокліна, роботи якого наприкінці XIX – на початку XX ст. здобули резонанс у Європі. «Kolor jest główną – як підкреслив С. Віткевич – decydującą wagą wartości malarstwa, jak plastyka rzeźby, a wszystkie zalety genialnego malarza kolorysty cechują obrazy Böcklina. Transponuje on kolor natury na najwyższy dostępny malarstwu ton; harmonizuje go w sposób bezprzykładowy: przetapia farby na powietrze, skały i wodę – tak, że obraz jego robi zupełne wrażenie natury – i, dzięki temu – jest jednym z największych artystów, nie tylko dziewiętnastego stulecia» [20:119–120]. Важливу функцію в імпресіоністичних творах К. Тетмаєра та А. Бьокліна виконують елементи пейзажу: природа не просто замальовується, вона відчувається, зливаючись чи контрастуючи з почуттями, настроями, станом душі ліричного героя, що виражає і відлунне меланхолію, нудьгу, роздуми тощо («Po cichych smrekach o ciemnej zieleni / Kładło się słońce złotymi plamami; / Pogodny błękit wisiał ponad nami / Pełen przymglonych słonecznych odcieni» (К. Тетмаєр) ) [21:156].

Один із перших в українській літературі І. Франко репрезентував імпресіонізм, якому притаманне «прагнення передавати, спираючись на спостереження й чуттєві враження, об'єктивний “природний” зміст» [6:171]. Він визнавав «нове бачення» М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, чия «мова дає нам тисячі способів на означення далечини, світла в його нюансах, цілої скалі кольорів, цілою скалі тонів, шумів, шелесті, цілої безлічі тіл... [15:78].

Пошук синтезу музики й слова, звуку й кольору породив спроби музичної композиції малярських творів А. Бьокліна, які мали велику популярність зокрема й серед представників раннього українського модернізму. Поштовхом до творів І. Франка, Лесі Українки, Б. Лепкого, П. Карманського не раз ставали образи, асоціації, пов'язані з роботами швейцарського художника, в яких «містична поезія природи перевтілювалась у таку чудову пісню» [6:244]. «Ma on w sobie, – як визначив К. Тетмаєр, – wszystkie właściwości jego ducha: jest fantastyczny, jest grą imaginacji opartą na prawdzie, jest bogaty w plastyczną psychologię figur, ma fabułę, która u Böcklina jest zawsze (...) – jest kompozycją i jest przykładem genialnego wczuwania się, wżycia w swoje dzieło» [20:125].

У другій елегії «Бачив рисунок я десь...» І. Франка не випадково згадується А. Бьоклін. Символічна картина письменника виступає втіленням модерного мистецтва, яке моделює світ у річищі нових віянь («Мушля перлова – то віз, а

метеликів чвірка – то супряг, / Два аморети малі – то два погоничі їм. / Пурпуром, золотом і ізмарагдом, сапфіром набитий, / Стелиться геть у безмір круто веселчаний шлях» [16:245].

Поетичні твори «Острів» П. Карманського, «Острів смерті» Б. Лепкого та «Wyspy umarłych» К. Тетмаєра нав'язні популярною на початку ХХ століття картиною «Острів мертвих» А. Бьокліна. Сугестивність поезій митців посилюється музичністю та живописною пластичністю палітри. У Б. Лепкого острів уособлює самотність, останній притулок («Тихо, тихо кругом, / На скалі смерті храм, – / Одинокий пором / Доїжджає до брам») [7:98], у К. Тетмаєра душі померлих знаходять відпочинок на тихій пристані вічного спокою («Tu dusze cieniem podobne, milczące, / snują się białe przez ciemną zieloność / po bładych plamach, które kładzie słońce; / lub z wąskich okien kutych w skałach ściennych, / patrzą po falach szklanych i bezdennych, / patrzą się w mglistą, wieczną nieskończoność...») [21:98], тоді як у П. Карманського острів, згідно з національно-визвольними тенденціями, символізував народ – заснулого велетня («Народе мій, се ти!... закаменілий з болю, / Дримаєш від віків, як вигаслий вулкан. / Ти все, усе втеряв – зберіг лиш сни про волю / І пам'ять гордих дій та скарб незгійних ран. / І хоть з усіх боків хижачькі дикі орди / Гризуть твоє нутро з нахабністю вовків, / Ти б'єш їх по лиці страшним бичем погорди / І величчю терпінь тривожиш ворогів») [5:146].

Про типологічну відповідність із французьким символізмом і засвоєння художнього досвіду польських і російських символістів свідчить також актуальне для поезії Олександра Олеся сприйняття музики як засобу відтворення емоційно-настроевих звуків та кольорів, «що йшла, як відомо, не лише від Верлена, а й від Шопенгауера, котрий вважав її царівною мистецтв, вищим виявом “світової волі”» [4:25]. Відомий англо-американській поет Т. Еліот у статті «Музика поезії» відзначив: «Отже, музикою поезії має бути музика, яка є потенційно в розмовній стихії своєї епохи. Це означає, що вона має бути і в розмовній мові поетичного оточення. А поет як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворює з навколишніх звуків власну мелодію» [4:100]. Олександр Олесь разом із М. Вороним, Г. Чупринкою, М. Філянським та поетами «Молодої музи» намагався йти від імпресіоністичних вражень ліричного героя про «місяць ясний», «звуки сонячно-небесні», «чарівний край», «квітки» до символістського простору, в якому ліричний герой розчиняється в «ясних дитячих снах». Тогочасна українська критика не зрозуміла незрівнянної віртуозності поетичних творів Олександра Олеся з їхньою настроєвою несподіваністю гри музичних фігур. І тому лист українського митця до дружини порушував проблему подальшого розвитку української літератури на європейському рівні: «Мій друже! Де ж в українській мові готові форми,

готові категорії для висловлення всіх переживань душі і розуму? Їх нема, і мені довелось їх створювати. Цього критика не відзначила, і ні один з головотяпів не подумав навіть над цим. Ще вище я піднесу свій прапор вільної творчості людини і сміло буду оминати боротьбу і сварки. Ти знаєш, моя доля дивно нагадує долю кращих співців. І якщо життя не обірве мої струни, я заграю ще не чувані пісні» [10].

Як і в поетичному доробку Олександра Олеся, так і в спадщині французьких, польських і російських символістів людина постала невід'ємною часткою природи, на лоні якої творець, сповнений душевної величі та простоти, дає змогу відчутти невлітими нюанси людських почуттів та настроїв («Так, доверяйся природі / Наперекор судьбе, во всем / Мы соответствия найдем / Своей душе, своей свободе» – Ф. Сологуб) [13:246].

Акцентція митцями кольорів, запахів, звуків зумовило змалювання світу природи у його миттєвостях та вібраціях крізь призму п'яти відчуттів, сприймаючись через слух, дотик, зір, смак, нюх («Nad wodą, co się pawich barw blaskiem rozlewa, / Pogłębiona odbitych konarów sklepieniem. / Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu, / W bezwietrzu sennym ledwo miesza się, kołysze, / Gdy z łąk koniki polne w sierpniowym gorącu / Tysiącem srebrnych nożyc szybko strzygą cisze» (Л. Стафф) ) [19:549], («W śnieżno-modro-ognistych barw fosfor się mieni, / pali się na powietrzu i jak szmat płomieni / wznosi się i zawisa wśród otchłani mglistej...» (К. Тетмаєр) ) [21:89], («Той – мудрець, чиї завжди свободнії / Над землею вітають думки, / Для кого дишуть камні холоднії, / З ким говорять квітки і струмки» (Г. Чупринка) ) [17:112].

В унісон із поетичним світовідчуженням українського лірика звучить ідея оновлення світу, що дає сильний імпульс до відтворення виразного національного колориту та пошуку шляхів збереження духовних цінностей суспільства, які відповідали природі його поетичного світовідчуження. У листі до громадсько-політичного діяча Є. Чикаленка, датованому 1917 роком, О. Олесь визначив: «Справжній письменник – слуга одного народу, однієї нації, одної людськості. Лірик, драматург, романіст, сатирик – однаково потрібен для народу, бо так чи інакше він впливає на психологію мас, таку чи іншу приносить користь... Для націй же малокультурних, темних, пригноблених кожна видатна літературна сила – справжній клад, капітал, знаряддя для більш інтенсивного життя нації» [12:151]. Нездоланне прагнення Олександра Олеся до краси природи, що втілювалася в «степях, ставках, садочках, солов'їній пісні в лузі», відлунує в натхненному серці співця заворожуючим «рідним голосом калинової сопілки», «флейти», «дудки». Відчуття чару життя в уяві поета-символіста живлять його оптимізм та віру в пробудження національної самосвідомості

народу («А народ – орел закутий, / Що волоче крила в тузі!») [10:226]. «Журливі співи» трембіти та ліри вриваються в духовний простір Всесвіту, немовби віддзеркалюючи душевний смуток та біль, пройнятий холодом та байдужістю («В туманах зблідлі ідеали, / Схилилась сива голова») [10:87]. Через силу життєві обставини поет стає мандрівником («Піду, втечу на сизі гори, / Що з небом радісним злились, / Втечу в ліси, в стеги, в простори, / Куди в журбі я біг колись») [10:89], що моделює у художній свідомості почуття провини та гріху за розбрат у своїй державі, акцентуючи на звукових образах («Всім болем серця прокричу / Криваву пісню мого краю») [10:156].

Високу напругу емоцій поета, підсилену вогняною палітрою барв («І от я, змучений без міри, / По двох останніх струнах б'ю, / І ловлять звуки кров мою») [10:96], визначив мотив «на чужині», прикметно виявленого в останніх збірках Олександра Олеся, який впродовж життя гостро й болісно відчував у своєму естві присутність батьківщини. Любов до рідного краю, яку поет плекав однаково сильно й віддано під акомпанемент ніжних та революційних мелодій, побудованих на динамічних образах «дзвону бойового огню і диму», замість «звуків-перлів», уособлювала гостроту переживань на самоті («Розірвав я струни арфи, / Що грала десь в душі моїй») [10:127], обстоювання загальнонаціональних ідеалів («Я сурму взяв... На струнах грати, / Коли йде бій, гримлять гармати») [10:136] та зігріту надію на визволення України від колоніального поневолення у своїх тривожних візіях («І тільки часом, коли віра / Зігріє серце, знову ліра, / Вигнанська ліра заспіва») [10:146].

Перебування Олександра Олеся на чужині і готового на самопожертву в ім'я торжества добра та справедливості окреслило невимовну тугу та біль розлуки у завершальному ностальгійному акорді («Де я не був: чи в Україні, / Чи на

вигнанні – думка все / Вночі і вдень до тебе лине, / І душу всю тобі несе») [10:456]. Розрадою та втіхою у протиборстві з цілою системою лиховісного, темного, злого ж виступає для поета природа шовкових степів Верхосулля, які стали своєрідним оберегом на все свідоме життя («Мого дитинства сон ясний, / Що й досі серце моє гріє / Теплом далекої весни») [10:458] впродовж якого він «горів на огнищі людському», неначе «був розп'ятий за злочин чийсь на вічному хресті» («До Верхосулля»). Рухові поетичної думки сприяє мініатюрна імпресія прихованого смутку за наймилішим його серцю краєм, який під час уявних спогадів-настроїв навіює романтичний образ рідного села («Згадати – знову пережити, / Боюсь, що серце не вмістить / Повітря, сонця, неба оксамити») [10:129]. Занурюючись у себе та дослухаючись свого серця, Олександр Олесь мав дар співця «живої природи», що «... все життя збирався тільки жити, / Дивитись, слухати і пити / Нектар із келиха краси...» [10:505].

Природа для Олександра Олеся, поетів «Молодої музи», французьких, польських і російських символістів постає живою істотою, що дихає спокоем, ніжністю, ліричним настроєм і мелодійністю. Пошуки життєвого ідеалу і неможливість досягнення його в реальності створюють відповідну атмосферу, яка передає духовні імпресії митця, співмірні з музичним звучанням природної стихії в найрізноманітніших комбінаціях барв.

Зачарування красою природи – порами року в поетичних творах митців – віддзеркалює своєрідний літопис їхньої душі, що «зіткана зі срібних струн», дзвони в якій «прагнуть в слові жить» і виблискувати всіма кольорами спектру – веселкою. Особлива музика природи сприяла максимальній реалізації авторського задуму за допомогою зорових засобів-символів та народження вмотивованих асоціацій.

## Література

1. Верлен П. Лірика / Поль Верлен ; [пер. з франц. М. Рильський, М. Лукаш, Г. Кочур] ; вступ. ст., Г. Кочур. – К. : Дніпро, 1968. – 174 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский // Историческая поэтика. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 59–74.
3. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Кіндратович Вороний ; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорова ; автор вступ. ст. і ред. т. Г. Д. Вервес. – К. : Наук. думка, 1996. – 698, [6] с.
4. Еліот Т. С. Музика поезії / Т. С. Еліот // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С. 95–109.
5. Карманський П. Поезії / Петро Карманський. – К. : Український письменник, 1992. – 362 с.
6. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ–ХХ ст. : Проблеми естетики і поетики. – К. : Зодіак – Еко, 1995. – 303 с.
7. Лепкий Б. Поезії / Богдан Лепкий. – К. : Радянський письменник, 1990. – 371 с.
8. Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили / Дмитрий Сергеевич Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки (Предисловие к Рихарду Вагнеру) / Фридрих Ницше // Соч. : в 2 т. – М.: Мысль, 1996. – Т.1 : [пер. с нем. Я. Бермоша, Г. Рачинского, К. Свасьяна]. – 1996. – С. 57–157.
10. Олесь О. Твори : в 2 т. / Олександр Олесь ; [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 1990. – 958, [2] с.
11. Передзвони польської лютні: Поетична антологія ; [пер. В. Гуцаленка]; ред.-упоряд. проф. Р. Радишевський. – К., 2001. – 592 с.

12. Поет з душою вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / [упор. І. М. Лисенко]. – Нью-Йорк-Київ-Львів: Дніпро, 1999. – 220, [4] с.
13. Сологуб Ф. Стихотворення / Федор Сологуб; сост., подг. текста, примеч. М. И. Дикман. – [2-е изд., доп.]. – Л.: Советский писатель, 1978. – 679 с.
14. Тетмайер К. Арнольд Бьоклін / Казимир Тетмайер // Мелянхолия Казимир Тетмайер; [пер. В. Висоцького]. – К.: Грунт, 1910. – С. 241–271.
15. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.31: Літературно-критичні праці (1897-1899); [упорядкув. Ю. Л. Булаховська / ред. Г. Д. Вервес]. – 1981. – С. 45–119.
16. Франко І. Поезії // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Кирилук Є. П. та ін.]. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 30. – 646 с.
17. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка. – К.: Рад. письм., 1991. – 495 с.
18. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Kraków : Universitas, 1994. – 323 s.
19. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – Т. 2. – 1033 s.
20. Tetmajer K. O Arnoldzie Böcklinie / Kazimierz Przerwa-Tetmajer // Tygodnik ilustrowany. – Warszawa : Czytelnik, 1899. – № 9. – 185 s.
21. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 1105 s.

УДК 82. 311 Пім

**Е. С. Чернокова**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

### **Барбара Пим: апология одиночества**

**Чернокова Е. С. Барбара Пим: апология самотності.** Розглядається семантика й поетика романів Барбари Пім (1913-1980), яку англо-американська критика називає Джейн Остін ХХ століття. У романі «Кілька зелених листків» (1979) Барбара Пім, переосмислюючи традицію соціально-побутового роману й характер «нарративної інтриги», через «негативну» інтертекстуальність актуалізує самотність героїв не як маргінальність, а як ідентичність, не як «пастку долі», а як свідомий вибір, не як екзистенціальне «подолання», а як гуманістичне «прийняття».

**Ключові слова:** «Кілька зелених листків», Джейн Остін, «негативна» інтертекстуальність, нарративна інтрига.

**Чернокова Е. С. Барбара Пим: апология одиночества.** Рассматривается семантика и поэтика романов Барбары Пим (1913-1980), которую англо-американская критика называет Джейн Остин ХХ века. В романе «Несколько зеленых листьев» (1979) Барбара Пим, переосмысливая традицию нравоописательного романа и характер «нарративной интриги», через «негативную» интертекстуальность актуализирует одиночество героев не как маргинальность, а как идентичность, не как «ловушку судьбы», а как сознательный выбор, не как экзистенциальное «преодоление», а как гуманистическое «принятие».

**Ключевые слова:** «Несколько зеленых листьев», Джейн Остин, «негативная» интертекстуальность, нарративная интрига.

**Chernokova Y. Barbara Pym: The Apology of Singleness.** The paper focuses on semantics and poetics of Barbara Pym's (1913-1980) novels in the context of the English-American criticism tradition of comparing her to Jane Austen. In "A Few Green Leaves" (1979) the "novel of manners" traditions and the nature of narrative plot are being reconsidered. The paper states the solitude of her heroes not as marginality, or destiny, or existential "mastering" but as an identity, conscious choice and humanistic assumption.

**Key words:** "A Few Green Leaves", Jane Osten, "negative" intertextuality, narrative plot.

О незнакомом отечественному читателю писателе всегда писать и легко, и трудно. Легко, потому что, «вспахивая целину», можно сосредоточиться на объективных фактах (биография, очерк творчества, мнения критиков). А трудно – потому что этим можно и ограничиться, и тогда уходит глубина осмысления семантики и поэтики, эстетических «смыслов», которые можно успешно актуализировать, только опираясь на тексты, которые пока еще не известны в Украине ни широкому читателю, ни критику, ни историку литературы. И еще есть груз научной ответственности перед потенциальным читателем.

Барбара Пим (Barbara Mary Crampton Pym, 1913–1980) – известная английская писательница второй половины ХХ века, автор 12 романов, опубликованных 82 записных книжек, дневников, писем. Биографию Барбары Пим можно изложить в нескольких строках, настолько она небогата событиями: благополучное детство в Шропшире, учеба в Оксфорде. Во время войны она – в составе женской вспомогательной службы британских военно-морских сил, потом цензор гражданской переписки. С 1946 года и до самой пенсии из-за тяжелой болезни семнадцать лет работала в Международном Институте Африки (IAI) в Лондоне редактором солидного социологического журнала «Африка». Она никогда не была замужем и прожила большую часть жизни вместе со своей младшей сестрой



Хилари сначала в лондонском Пимлико, а последние годы до самой смерти в 1980 году – в деревне Финсток в Оксфордшире.

Эта небогатая событиями жизнь Барбары Пим, однако, дала ей возможность глубоко узнать и жизнь небольшой английской деревни, и мир «научного» Лондона, и атмосферу его окраин. Узнать и описать, потому что писать – вот что, она всегда знала, было ее настоящей целью. И именно писательская судьба Барбары Пим полна настоящей интриги и драматизма. До 1961 года она написала и опубликовала шесть романов (“Some Tame Gazelle”, “Excellent Women”, “Jane and Prudence”, “Less Than Angels”, “A Glass of Blessings” и “No Fond Return of Love”), но следующие два ее романа внезапно были отвергнуты издательствами. Начинается трагический для писательницы период молчания, письма «в стол», который продлится семнадцать лет, пока в 1977 году авторитетное литературное приложение к «Таймс» (Times Literary Supplement) не проведет анкету, предложив известным литераторам и критикам назвать наиболее недооцененных и переоцененных английских писателей XX века. Барбара Пим оказалась единственной, чье имя упомянуто дважды среди тех, кого незаслуженно обошли вниманием, причем это было мнение не только всеми любимого поэта Филиппа Ларкина (с которым Барбара Пим состояла в переписке с 1961 года), но и такого авторитетного литературного критика, как сэр Дэвид Сесил. По этому поводу Александр Макколл-Смит пишет: «В какую неловкую ситуацию попали те, кто полагал, что строгая диета из неприкрашенного социального реализма и откровенных сцен совокуплений – как раз то, чего желает читатель, а, значит и все то, что он должен получать» [7]. С этого момента начался пимовский ренессанс: ее романы начали активно публиковаться и анализироваться, а «Осенний квартет» был выдвинут на Букеровскую премию 1977 года.

С 1985 года англо-американские исследователи посвятили творчеству Барбары Пим множество работ: около 20 монографий (Дж. Нардин, А. Велд, Д. Бенет, Р.Э. Лонг, Ч. Беркхарт, Дж. Россен, М. Котселл, Р. Лидделл, Х. Хонт и др.), сотни научных статей и рецензий на ее романы. Начинается настоящий бум вокруг ее имени, особенно в США. “Barbara Pym Society”, основанное в Англии в 1994, а в США в 1999, и сейчас проводит ежегодные конференции; ее романы активно переводятся (например, по-русски вышли переводы пяти из них). Питер Акройд говорит о том, что она стала «культом» [11].

Англо-американская критика много пишет о том, что Барбара Пим – это Джейн Остин XX века. Действительно, начало романа Б. Пим с плохо поддающимся переводу названием “No

Fond Return of Love” (русский перевод, абсолютно не отражающий его главную идею, «Лекарство от любви», лучше было бы «Не стоит ожидать любви») звучит так, будто его написала сама Джейн Остин, правда, оказавшаяся в несвойственном ей хронотопе: “*There are various ways of mending a broken heart, but perhaps going to a learned conference is one of the more unusual.*” («Существует множество способов того, как лечить разбитое сердце. Но, пожалуй, самый необычный — это отправиться на научную конференцию»). Действительно, сравнение Пим и Остин подтверждается многими лежащими на поверхности и в глубине аналогиями. Дэвид Дэйчес пишет о «тонком, деликатном и «остром пере», «совершенном мастерстве» (“*highly finished art*”) [6:744] «несравненной Джейн», а Александр Макколл Смит подчеркивает, что и Остин, и Пим создавали свои картины на маленьких пластинках из слоновой кости, не обсуждали больших проблем своего времени и «не использовали мегафон» [7]. Это и жанр (роман нравов), и мир – замкнутый «на себя» топос и в прямом («место»), и в переносном значении («тема»). И, конечно, ироничная интонация, например: «Прочитала «Корсара», починила нижнюю юбку и сейчас мне нечего делать», как в письме Д. Остин сестре Кассандре. Или у Пим в «Ручной газели»: «Новый викарий показался вполне приятным молодым человеком, но, к сожалению, когда он сел, обнаружили его кальсоны, кое-как заправленные в носки». Или в “Jane and Prudence”: «Говорят, однако, что мужчины хотят только одного – вот в чем дело». Мисс Доггетт снова сделалась озадаченной, как будто она слышала, что мужчины хотят только одного, но забыла вдруг, чего именно».

Атмосферу романов Барбары Пим можно охарактеризовать словами героини «Почти ангелов» Кэтрин Олифант: “*It’s comic and sad and indefinite – dull, sometimes, but seldom really tragic or deliriously happy, except when one’s very young*” (жизнь, «она комичная, и печальная, и неопределенная – иногда скучная, но редко действительно трагичная или безумно счастливая, только когда ты очень молод»).

Может быть, поэтому персонажи романов Барбары Пим – люди средних лет и пожилые. Это священники, врачи, антропологи, филологи, библиотекари, мелкие клерки, старые девы. При этом некоторые из них переходят из романа в роман, меняя свой статус, переходя из главных героев во второстепенные персонажи. Не исключение и ее последний роман «Несколько зеленых листьев» (“A Few Green Leaves”, 1979), на котором хочется остановиться подробнее.

Сюжет простой. Героиня Эмма Ховик, антрополог, одинокая женщина за тридцать, приезжает в деревню, чтобы закончить начатую в

городе работу. В этой, как она считает, «идиллической» среде холмов, лесов и старинных домов она надеется найти и источники для нового исследования. Далее читатель погружается в рутинную жизнь деревни, которая охватывает почти год (с конца апреля до февраля). Замкнутость хронотопа нарушается только трижды: приезд бывшего любовника Эммы доктора антропологии Грэма Петтифера, неожиданное появление в деревне местной легенды – старой гувернантки из особняка мисс Верикер и краткая поездка Эммы в Лондон на похороны своей коллеги.

Действия как движения сюжета нет. Есть хроника жизни деревни: в 31 небольшой главке читателю представляют череду чаепитий и распродаж, благотворительных акций и экскурсий, посещений церкви и больницы. Кажется, этот мир – вне времени, такой, каким он достался нам, например, от Энтони Троллопа («Барчестерские башни», 1857): со шпилем церкви, доминирующим над окружающим ландшафтом, увлеченными природой и праздниками цветов обитателями, в общем, «уходящая натура» Но это если смотреть издали. В английской деревне второй половины XX века церковь практически пуста, а больница переполнена посетителями: *“There was nothing in churchgoing to equal that triumphant moment when you came out of surgery clutching the ritual scrap of paper”* («Посещение церкви не может сравниться с тем триумфальным моментом, когда вы выходите из больницы, сжимая в руке ритуальный клочок бумаги») (Здесь и далее текст романа цитируется по [10], перевод мой – Е. Ч.). А на благотворительном сборе подержанных вещей с твидовым пальто врача обращаются так, «как будто одно прикосновение к нему исцеляет». Отсюда и тихая радость викария Тома Дэгнелла, когда умирает его престарелая прихожанка, – наконец-то он в «главной роли». Улыбку вызывает и контраст между двумя партнерами-врачами: старым м-ром Геллибрандом, который любит принимать роды и лечить молодых, предлагая всем в качестве лекарства теплое молоко, прогулки на воздухе и покупку новой шляпки, и молодым, более «прогрессивным» Мартином Шрабсоулом, который лечит, как сейчас говорят, «по протоколу», увлечен гериатрией, представляя себе идеальную больницу как ровные ряды кроватей со смиренно лежащими на них престарелыми пациентами. А на практике с самыми благими намерениями и согласно всем новым достижениям медицины он ограничивает свою тещу в масле, сахаре, курении и любых эмоциях.

Центральная героиня Эмма, названная так матерью, преподавателем английской литературы XVIII-XIX в., в честь героини романа Джейн Остин, сопротивляется этой обязывающей ее аналогии: *«Emma, if she thought about her name at*

*all, was reminded not of Jane Austen's heroine but rather of Thomas Hardy's first wife – a person with something unsatisfactory about her».* («Эмме же, если она и задумывалась над своим именем, вспоминалась не героиня Джейн Остин, а, скорее, первая жена Томаса Гарди – личность, в которой ощущалась некая неадекватность»). Эта «неадекватность» проявляется во всем – в равнодушии к бывшему любовнику (которого она сама же приглашает и потом задается вопросом, зачем она это сделала), в «амбивалентном» восприятии сельской действительности, в отсутствии каких-то внятных признаков ее профессиональной принадлежности и определенных планов на будущее.

В русских переводах героини-антропологи Барбары Пим именовались социологами. И здесь, как представляется, необходимо кое-что прояснить. Во всех романах и особенно в «Несколько зеленых листьев», Пим больше всего интересуется то, что принято называть «философской антропологией», не «физиологическое человековедение», которое, по словам Канта («Антропология с прагматической точки зрения», 1798), изучает то, «делает из человека природа», не «общества или общности», а «прагматическое – исследование того, что он [чел-к] как свободно действующее существо, делает или может и должен делать из себя сам» [2:350]. Именно поэтому превращать их в «социологов» значит поверхностно прочесть ее романы.

В романе четыре персонажа считаются профессиональными антропологами: главная героиня Эмма Ховик, ее бывший любовник Грэм и чета молодых ученых Робби и Тэмсин Бэрраклоу.

Эмма Ховик периодически пытается сформулировать тему своего исследования: *‘Some Observations on the Social Patterns of a West Oxfordshire Village’* («Отдельные наблюдения над общественной структурой Уэст-Оксфордширского поселка»), *‘The Role of Women in a West Oxfordshire Community’* («Роль женщин в общине Уэст-Оксфордшира») (гл.6); *‘A Note on the Significance of the Abandoned MotorCar in a West Oxfordshire Village’* («Заметки о влиянии бесхозных автомашин на Уэст-Оксфордшир») (гл.14); *‘Funeral Customs in a Rural Community’* («Погребальные обряды сельских общин») (гл.29). Вначале она пытается даже составить «профили» отдельных местных жителей (гл.6). И делает вывод: *«This hardly counted as ‘work’, she felt, this idle speculating on the people in the village.»* («Вряд ли можно считать подобные праздные размышления о жителях поселка «работой») (гл.6). О том, в чем состоит работа трех «настоящих» антропологов, читатель так и не узнает: например, д-р Грэм Петтифер на время размолвки с женой переезжает в деревню, где успешно заканчивает свою (видимо, важную)

работу в сторожке, потому что ему никто не мешают, а Эмма носит ему через лес кастрюли с едой.

Интересна фигура викария-вдовца Тома Дэгнелла: у него «аскетически приятная внешность», и он выглядит большим антропологом, чем все «настоящие»: увлечен поисками того, что сам называет ОСП (остатки средневекового поселения) (*DMV, deserted medieval village*); изучает документы XVIII века, чтобы понять значение обряда захоронения умерших непременно в одежде из шерсти. Во всем остальном он совершенно беспомощен: профессиональный священник постоянно испытывает проблему в коммуникации с прихожанами на любые темы и после отъезда своей сестры блуждает по деревне в ожидании приглашений на обед. Ему противопоставлен Адам Принс – англиканский викарий-«расстрига», бросивший кафедру ради того, чтобы стать ресторанным критиком, изредка посещающий теперь католическую мессу и легко находящий общий язык со всеми в деревне. Значит ли это

Оксфордский «дон», писатель и литературный критик Джон Бэйли, очень ценивший романы Барбары Пим, пишет: «Не удивительно, что ее никогда не примут интеллектуалы, для которых объяснение и удовольствие – одно и то же» [4:52]. Это подтверждает отзыв А.С. Байетт о романах Б. Пим: «Она может создать уютный маленький мирок, в котором они [ее читатели] могут отдохнуть, спокойно устроиться, найти подтверждение своим предрассудкам и наслаждаться своим превосходством. Но при чем здесь диссертации?» [5: 862].

Барбара Пим пишет в одной из своих записных книжек: “*Visit to Jane Austen’s house, I put my hand down on Jane’s desk and bring it up covered with dust.*” («Посещение дома Джейн Остин, я положила руку на письменный стол Джейн и обнаружила, что рука в пыли») [8:938]. И вот явные аллюзии на романы Джейн Остин уже наводят американскую исследовательницу на спорную, на наш взгляд, мысль, что «Несколько зеленых листьев» – это постмодернистская пародия на «Эмму», «явное воспроизведение сюжета Остин» («*blatant simulation of Austen’s plot by Pym*») [8:947]. Поэтому, как представляется, диссертации не помешают, ведь секрет популярности романов Пим следует искать в особенностях эстетического диалога с читателем.

Ярче всего различие романов Джейн Остин и Барбары Пим можно увидеть через понятие «нарративной интриги» Поля Рикёра, взятое в аспекте рецептивной эстетики. Как справедливо отмечает В.И.Тюпа, «интрига по Рикёру – это сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю, т.е. сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания» [3:66]. Система сюжета у

Остин «концентрическая»: это и преодоление «гордости и предубеждения», и отказ от ложно понятого «блага» вмешательства в личную жизнь окружающих («Эмма»), и неадекватность восприятия мира только разумом или только чувством и т.д. Рецептивное ожидание интриги устанавливается уже на уровне названия романа, и именно в русле удовлетворения этого рецептивного ожидания концентрируются все события.

У Пим сюжет строится по «хроникальной» схеме. Как справедливо отмечает Кэррол МакГерк, подчеркивая свою идею о «генетической» связи романа Пим с «Эммой» Остин, «старый сюжет небрежно «драпируется» вокруг сниженных современных героев» (“*old plot drapes loosely around these reduced modern characters*”) [8:947]. Интертекстуальность названий романов Барбары Пим указывает на связь с поэзией Джона Китса (“*The Sweet Dove Died*”), Томаса Х. Бейли (“*Some Tame Gazelle*”), Джорджа Герберта (“*A Glass of Blessings*”). Только указывают, однако не обозначают прямо основной конфликт.

«Несколько зеленых листьев» – не исключение. Не соглашусь с Е. Ю. Гениевой относительно того, что явилось источником названия. Название романа отсылает не к автоэлегии Томаса Гарди на смерть (“*Aftermath*”, «После меня») [1:19], а к стихотворению метафизика Джорджа Герберта «Надежда» [9], судя по источникам, хорошо известному Барбаре Пим:

*I gave to Hope a watch of mine: but he  
(Я дал Надежде свои часы: но он)*

*An anchor gave to me.*

*(Дал мне якорь.)*

*Then an old prayer-book I did present:*

*(Затем старый молитвенник я подарил)*

*And he an optick sent. (А он мне послал линзу.)*

*With that I gave a viall full of tears:*

*(Еще я дал бутылку, полную слез:)*

*But he a few green eares.*

*(Но он несколько зеленых колосьев.)*

*Ah Loyterer! I’le no more, no more I’le bring:*

*(Ах, Бездельник! Я ничего больше ничего  
больше не принес:),*

*I did expect a ring*

*(А я хотел кольцо.)*

Якорь на шляпке мисс Дайер, обслуживающей гостей на приеме у доктора Гэллибранда; размышления Тома, что только мисс Гранди может прорастить зерна пшеницы из таких важных для него древних могильников. И, конечно, именно надежда звучит в реплике мисс Гранди, убирающей алтарь розами: «Несколько зеленых листьев могут совершенно изменить картину». Но Барбара Пим говорила о своей манере как о «сардонической отстраненности», и поэтому все эти детали, указывающие на метафизическую Надежду Джорджа Герберта,

были тут же похоронены репликой Эммы по поводу сочетания шляпы с якорем и голубого нейлонового халата, которое напомнило ей гимн из школьных дней «Яростно вздымался вал за валом». А Том, сопротивляясь очевидности метафоры «зеленых листьев», с раздражением думал о том, сколько еще эти дамы будут подсказывать ему темы проповедей, «и решил больше их не использовать». Якорь, зеленые колосья, высокая метафора проповеди, «снятые» комментарием Эммы и Тома, для внимательного читателя обнаруживают главную интригу романа, которая, на наш взгляд, заключается в обнаружении смысла в, на первый взгляд, нелепом, «неадекватном», но гуманистически, если хотите антропологически, оправданном отдельном восприятии жизни «уединенным сознанием» каждого персонажа.

Доминирующий нарративный прием романа – несобственно прямая речь в подавляющем большинстве случаев Эммы, но и других персонажей. Тут тоже, на наш взгляд, если воспользоваться тонким замечанием М.Л. Гаспарова о метре, явно проявляется «семантический ореол» нарративного приема: внутренний комментарий одинокого человека по поводу всего, что он видит вокруг.

Интертекстуальная ткань романа довольно плотная: Шекспир, В. Вордсворт, Шелли, Эмили и Шарлотта Бронте, Джейн Остин, Ньюмен, Дж. Герберт, Киплинг, Вудхаус, есть и интермедияльные элементы: искусство (Коро, В. Моррис, Гиббонс), мода (Лора Эшли). Но это – не гипертекстуальность, какой является (по Ж. Женетту) пародирование целого текста, в нашем случае романа Остин. Интертекстуальность здесь – отдельный прием, метафора, так сказать, «от противного», как в уже упомянутом эпизоде с именем Эммы, связь как отрицание связи, намеренно подчеркнутый разрыв с ней. Так, например, воспринимается Эммой навязчивая аллюзия на нарциссы Вордсворта: «*Emma glanced at the flowers in the distance. She was becoming rather tired of daffodils. Their Wordsworthian exuberance had been overdone, she felt, crammed into cottage gardens and now such poetic drifts of them in the park and woods. She would have liked to have seen the woods bare in winter, the stark outlines of noble trees – but the rector's sister had broken in on her thoughts*» («Эмма взглянула на цветы вдали. Ей начали надоедать нарциссы. Их вордсвортианское изобилие казалось ей чрезмерным, заполонило садики у коттеджей, и вот теперь поэтично смещалось в парки и леса. Ей бы хотелось видеть зимний лес голым, совершенной линией благородных деревьев...»). И поэтому увиденное тут же маленькое цветное пятнышко оказывается не фиалкой, как полагает романтически настроенная на весну и поездку в любимую Грецию сестра викария Дафна, а обычной

оберткой от конфеты. Поэтому объятия, которых ожидает Эмма от Грэма, достаются в виде нежного прикосновения покрывалу с золотистыми лилиями Уильяма Морриса (снова, так сказать, «негативная» интертекстуальность).

В контексте вышесказанного еще одним интересным аспектом исследования может стать изучение поэтики превращения заявленного как тип персонажа в характер. Это касается и «антропологов», и «старых дев», и «священников», и «врачей». Всех их отличает, по удачному выражению Н. Д. Тамарченко, «духовная самостоятельность», мешающая тому, чтобы поставить их «в колонны», даже «освященные» английскостью. Все они не могут быть просто отдельными «английскими чудаками». Их «странность» – в их способности видеть один на всех мир так, как каждый из них этого хочет.

Джон Апдайк в критическом обзоре 1979 года неожиданно объединил два очень, на первый взгляд, далеких имени в литературе второй половины XX века – Барбару Пим и Станислава Лема. Он говорит о романах, написанных в одном и том же 1976 году: “*Quartet in Autumn*” Пим и детективном триллере Лема “*The Chain of Chance*” (больше известном у нас под первым названием «Насморк»). Обзор в литературном приложении к «Таймс» [12] заканчивается таким, на первый взгляд, легкомысленным по форме «стишком»:

<i>Pym and Lem</i>	Пим и Лем,
<i>Lem and Pym –</i>	Лем и Пим –
<i>There's little love</i>	Мало любви
<i>In her or him.</i>	В каждом из них.
<i>Out on a limb</i>	Там вместе, где
лимба,	
<i>With Pym and Lem</i>	С Лемом и Пим
<i>One hugs oneself</i>	Любим не их,
<i>Instead of them.</i>	А себя самих.

Прислушаемся к Апдайку: он говорит нам, читателям Барбары Пим, что жизнь в ее романах обыденна, – это не рай или ад, а их незаманное сочетание, сплав, ежесекундная практика неопределенности, и надо в ней жить, какой бы сложной и амбивалентной она ни казалась. Это, если продолжить аналогию Апдайка, что-то сродни разумному океану Соляриса, непредсказуемому и беспричинному, где в разных романах то и дело появляются образы-отголоски предыдущих и предвестие последующих, а на самом деле – только одушевленные проекции нашего внутреннего, коллективного и личного, этоса. И тут ни чем не замутненное, нарочитое одиночество героинь Барбары Пим, не “*loneliness*” или “*solitude*”, а “*singularity*” (К. МакГерк) – именно тот сознательно выбранный экзистенциальный модус, который дает возможность иронично наблюдать и прагматично принимать неопределенность ежесекундной и постоянной жизни-в-лимба. И не

драматизувати, а отримувати від цього задоволення, розділяючи його з читачем. Самотність – не вирок, а можливість вільно керувати своєю життям. Тому в фіналі – більше ніякої антропології для Емми: «*She could write a novel and even, as she was beginning to realise, embark on a love affair which need not necessarily be an unhappy one*» («Вона може написати роман або навіть, як їй уже почало казатися, почати роман, причому, необов'язково нещасливий»).

Антропологія і письменники, лікарі і священики, старі дівки і жінки, лондонська академічна середовище і англійська деревня – герої романів Барбари Пім могли б представити широку

панораму життя Англії від післявоєнних до кінця 60-х років минулого століття. Однак, хронологічно збігаючі з прозою американських бітників, французьких «новоманістів» і розквітом соціалізму, її камерні романи актуалізують самотність героя не як маргінальність, а як ідентичність, не як «ловушку долі», а як свідомий вибір, не як екзистенціальне «преодолення», а як гуманістичне «прийняття».

«Людина самотній не може», – сказав класик ХХ століття. У Барбари Пім і може, і повинен, адже вільно обраною самотність – це і є та сама лінза, яка дозволяє рельєфно побачити оточуючий світ і своє в ньому місце.

### Література

1. Гєнієва Е.Ю. Хто жє вона, Барбара Пім?/ Е.Ю. Гєнієва// Б. Пім. Нескілько зелєних лїстьєв / Пер. Н. Емєльєннїковї і Е. Осєнєвї. – М.: Художєствєнна лїтература, 1987. – С. 3–21.
2. Кант І. Антропологія з прагматїчєскої тїчки зрєннєя / І. Кант. – Сочїнєннєя в 6 тт. – М.: Мєслє, 1966 (Фїлософське наслєдїє). – Т.6. – 1966. – С. 349–587.
3. Тїупа В. І. Категорїя їнтрїги в сєвєрєннї нарратологїї / В. І. Тїупа// Пїтєннєя лїтературознавствє : науковї збїрнїк / гол. ред. О. В. Червїнська. – Чернївцї : Чернївєцькїй нац. ун-т, 2013. – Вїп. 87. – С.64–74.
4. Bayley J. Where, Exactly, Is the Pym World?/ John Bayley// Salwak D. The Life and Work of Barbara Pym. – Springer, 1987. – P. 50–57.
5. Byatt A. S. Marginal Lives: Review of Barbara Pym “An Academic Question” and Robert Emmet Long “Barbara Pym” / A. S. Byatt. – The Times Literary Supplement, Aug. 8, 1986. – P. 862.
6. Daiches D., Stallworthy J. Introduction to the Twentieth Century / D. Daiches, J. Stallworthy // The Norton Anthology of English Literature. – N. Y.- Lnd.: W.W.Norton & Co., 1993. – 1178 p.
7. McCall Smith A. Barbara Pym’s “Excellent Women”: “One of the 20<sup>th</sup> century’s most amusing novels” [Електронний ресурс] / Alexander McCall Smith. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com › Arts › Books › Fiction> (10.11.2016).
8. McGuirk C. Drabble to Carter: Fiction by Women, 1962–1992 / Carol McGuirk // The Columbia History of the British Novel: John Richetti (Ed.). – N. Y.: Columbia UP, 1994. – P. 939–960.
9. Herbert G. Hope [Електронний ресурс] / George Herbert. – Режим доступа: <https://www.ccel.org/h/herbert/temple/Hope.html> (10.11.2016).
10. Pym B. A Few Green Leaves [Електронний ресурс] / Barbara Pym. – Режим доступа: <https://ru.scribd.com/document/235736687/Barbara-Pym-A-Few-Green-Leaves-Plume> (10.11.2016).
11. Shapiro L. Pride and Perseverance [Електронний ресурс] / Laura Shapiro – The New York Times. – June 21. – 2013. – Режим доступа: [www.nytimes.com/2013/06/](http://www.nytimes.com/2013/06/) (10.11.2016).
12. Updike J. Lem and Pym/ John Updike. – The New Yorker, Febr. 26, 1979.

УДК 82.09+161.1

### Ялинь Лі

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (з. Старобільськ)

#### Творчість Н. С. Гумільова в рецепції Г. В. Адамовича на сторінках парижського «Звена»

**Ялинь Лі. Творчість М. С. Гумільова в рецепції Г. В. Адамовича на сторінках парижського «Звена».** Рецепція Адамовичем творчості Гумільова має глибоко особистісний характер, обумовлений дружбою між ними та прагненням критика розвінчати негативні міфи про нього, представити справжнього поета-акмеїста, якого знали люди з близького йому оточення. Ще однією особливістю критичних статей Адамовича, в яких згадується ім'я Гумільова, можна назвати ставлення до поезії вчителя як до еталону, який сприяє розумінню міри таланту автора. Така позиція обумовлена близькістю їхніх поглядів на поетичну творчість, про це свідчать як літературно-критичні статті Адамовича, так і вся його творчість.  
**Ключові слова:** ліричний герой, критика, оцінка, поезія, стаття, рецепція, творчість.

**Ялинь Ли.** Творчество Н. С. Гумилёва в рецепции Г. В. Адамовича на страницах парижского «Звена». Рецепция Адамовичем творчества Гумилёва носит глубоко личный характер, обусловленный дружбой между ними и стремлением критика развенчать отрицательные мифы о нем, представить подлинного поэта-акмеиста, которого знали люди из близкого ему окружения. Еще одной особенностью критических статей Адамовича, в которых упоминается имя Гумилёва, можно назвать отношение к поэзии учителя как к эталону, который способствует пониманию степени таланта рассматриваемого автора. Такая позиция обусловлена близостью к гумилёвскому взглядов критика на поэтическое творчество, об этом свидетельствуют и литературно-критические статьи Адамовича и все его творчество.

**Ключевые слова:** лирический герой, критика, оценка, поэзия статья, рецепция, творчество.

**Li Yalin.** Gumilev's Creativity in the Reception of G. Adamovich at the pages of Paris "Zveno".

Adamovich's reception of creativity has deeply personal character, due to the friendship between them and the desire of critics to debunk the negative criticism about him and to represent the, imagine of a true poet, who was known by the people from his close entourage. Another feature of critical articles by Adamovich that mentioned the name of Gumilev, can be called the teacher's attitude to poetry as standard, which facilitates understanding of the degree of consideration of the author's talent. This position is due to the proximity of the views of the critic and poet on poetry, on this evidence, literary and critical articles of Adamovich and his other works.

**Tags:** lyrical hero, criticism, evaluation, poetry article, reception, creativity.

---

Сегодня не теряет своей актуальности интерес к литературе русского зарубежья, начатый в конце восьмидесятых годах XX столетия. Не смотря на большое количество научных работ, посвященных тем или иным авторам, проблемам этого явления русской литературы, многое все еще остается не до конца изученным. В том числе и литературно-критическая деятельность Г. Адамовича. Творчество Г. Адамовича рассматривается, главным образом, в рамках его поэзии и художественной прозы (в этой области наиболее значительными считаем работы О. Коростелева), но литературно-критическая деятельность автора, к сожалению, остается на периферии исследовательских интересов. Вместе с тем Г. Адамовича современники называли «первым критиком русского зарубежья». В литературно-критических статьях он обращался к творчеству различных русских и западноевропейских авторов. Особое место в его работах принадлежит оценке творчества Н. Гумилёва, которого критик хорошо знал и много лет был с ним дружен. Часто в своих литературно-критических статьях он опирается на точку зрения поэта-акмеиста, который никогда для него не переставал быть авторитетом. Все это составляет актуальность нашей работы.

Цель статьи: представить основные аспекты рецепции Г. Адамовичем личности и творчества Н. Гумилёва. Реализация цели статьи предполагает анализ близости творческого мира писателя и критика, исследование основных составляющих специфики восприятия Г. Адамовичем творчества своего учителя.

Г. Адамович был одним из учеников Н. Гумилёва, а после его расстрела стал ведущим критиком третьего Цеха поэтов в Петрограде. В обзорной статье «Поэты в Петербурге» (1923) он называет учителя связующим звеном литературной жизни Петербурга начала XX ст.: «Та «работа», которую так задорно и одушевленно вел Гумилёв, оборвалась... Смерть его лишила петербургских поэтов связи» [1:17]. Критик отмечает, что у Н. Гумилёва «было множество учеников в узком

смысле слова», которых влекла его «большая жизненная сила, какая-то веселость и вера в свое счастье и удачу» [1:18]. Адамович, бывший и сам гумилёвским учеником, развенчивает миф о самоуверенности учителя, подчеркивая, что «его пресловутая самоуверенность едва ли была вполне непоколебимой. Многие смущало его. Но он хотел быть учителем и знал, что учитель не может, без ущерба для себя, делиться с теми, кто его окружает, своими сомнениями и колебаниями» [1:17]. Эта деталь свидетельствует о стремлении ученика представить учителя «настоящим», лишенным многочисленных мемуарных штампов, в которых поэт-акмеист предстает самоуверенным снобом. Как правило, эти шаблоны присутствуют в воспоминаниях людей либо поверхностно знавших Н. Гумилёва, либо у авторов, обиженных его низкой оценкой их творчества. Для учеников Н. Гумилёва, составивших цвет литературы русского зарубежья первой волны эмиграции, было принципиально важным увековечить память об учителе, издать собрания сочинений, популяризировать его творчество.

Через год после первой статьи, в которой критик только фрагментарно создает образ Гумилёва-учителя, в «Литературных заметках» (1924) Г. Адамович подробно пишет о наставничестве поэта-акмеиста. Заметка строится как контр-аргументация всем, кто насмешливо упрекал Гумилёва в работе с молодыми студистами «Звучащей раковины». Г. Адамович подчеркивает, что все молодые поэты, окружавшие Гумилёва были учениками «в самом точном смысле слова» и все, кто слышал их стихи, считали, что они – «типичные эпигоны, без всяких «надежд впереди», аккуратные и посредственные работники» [1:48]. Противники Н. Гумилёва «с ехидством говорили, что он и его поэтика не способны создать ничего живого» [1:48]. В ответ на это, будто заступаясь за репутацию учителя, Г. Адамович говорит: «Подлинных дарований никогда и нигде не бывает больше, чем несколько на целое поколение. Если поэт создает школу и все его ученики кажутся

даровитими, живыми, обещающими, то такому поэту грош цена: он втирает очки в глаза, он обманщик. Он учит приемам, которые лишь скрывают сущность искусства. Оперирующий такими приемами стихотворцев легко может не только обольстить, но и обольщаться» [1:48]. Настоящий поэт видит смысл в отказе от художественных излишеств, «от всяких побрякушек искусства... от удивительных рифм, от неожиданных образов и прочая, и прочая» [1:48].

Главная заслуга Н. Гумилёва заключалась в том, что он учил молодых авторов простоте, он «внушал им, что поэзию нельзя ни украшать, ни принаряживать. Конечно, из двадцати его студентов девятнадцать наверно не были поэтами. Окажись среди них хоть один поэт, и то было бы большой удачей. Если бы Г. Гумилёв, посвятив их в тайны современной поэтической кухни, рекомендовал их вниманию все ее рецепты, критика вероятно была бы в восторге: какая смелость, какая новизна горизонтов! Но он убедил их не быть фальшивомонетчиками и они его послушались. Это лишний «лавр» Н. Гумилёва» [1:49]. В этих словах Г. Адамович передает не только акмеистичность мировоззрения Н. Гумилёва, он подчеркивает, что и сам разделяет точку зрения учителя. «Не быть фальшивомонетчиком» – этот тезис, вероятно, сформулирован из гумилёвского манифеста «Наследие символизма и акмеизма», в котором четко определено главное, в чем расходятся акмеисты с преемственниками-символистами: «Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню» [3: 17].

Адамович снова возвращается к личности Гумилёва в статье «Гумилёв о Жане Мореасе» (1925). «Меня впервые познакомил со стихами Мореаса покойный Н.С.Гумилёв», – отмечает в самом начале критик, подчеркивая, что «он постоянно перечитывал его стихи, он пробовал переводить их, он много и подолгу говорил о них» [1:116]. И эта мысль становится отправной точкой для создания литературного портрета учителя, в котором просматривается глубокое уважение к его личности: «Гумилёв разбирался в стихах безошибочно, как какой-нибудь Ласкер в шахматах, как Бонапарт в военных диспозициях. Для него не было тайн и препятствий. Он сразу схватывал все стихотворение, он видел его насквозь, все недостатки его, все недостижимые возможности. Ни одного из русских поэтов ... нельзя даже и отдаленно сравнить с ним в этом отношении» [1:116].

Г. Адамович указывает, что литературные круги Петербурга не знали настоящего Гумилёва, они видели перед собой литературного политика, создателя акмеизма: «Гумилёв в статьях или публичных беседах бывал нередко увлечен литературной «стратегией», литературной политикой. Он был «вождем направления». Он

хитрил, он говорил не то, что думал, а то, что ему казалось нужным говорить. Он держался пренебрежительно и самоуверенно. Самоуверенно он нередко высказывал суждения странные, спорные, малоубедительные. Отсюда, вероятно, пошло столь распространенное в петербургских литературных кругах мнение о Гумилёве, как о человеке неумном, – мнение, которое может вызвать лишь улыбку у людей, знавших его близко» [1:116]. Эта двойственность личности поэта-акмеиста была известна только близким к поэту людям, с которыми он был «настоящим». Особенно проникновенно Адамович пишет о том, что «разговор с Гумилёвым над книгой стихов, с глазу на глаз, был величайшим умственным наслаждением, редким пиршеством для ума, и всегда было жаль, что нет около него нового Эккермана» [1:116].

В ряде статей Г. Адамовича прослеживается стремление сопоставить стихотворения рассматриваемых авторов (в первую очередь, молодых) с поэзией Н. Гумилёва, которая в данном случае выступает своеобразным эталоном поэтического таланта. Так в статье о К. Вагинове (1926) Г. Адамович отметил, что, несмотря на то, что Гумилёв относился к творчеству молодого поэта «сочувственно», он «всегда выделял его из числа остальных своих слушателей, как отделяют поэта от ремесленников» [1: 245]. И эти слова сразу подготавливают читателя к восприятию поэзии Вагинова. А в другой статье, говоря о стихотворении Ю. Терапиано «Расстрел», критик отмечает, что произведение «смутно напоминает Гумилёва. В нем есть гумилёвская стройность, крепость, мужественность тона. Это не подражание, это, по-видимому, духовное родство» [1:280]. Несколько лет спустя, анализируя книгу Терапиано «Лучший звук», критик снова указывает на духовное родство поэта с Гумилёвым: «Терапиано нельзя назвать ни учеником, ни последователем Гумилева, но его родство с Гумилевым несомненно. Скажу больше: ни один из ближайших продолжателей Гумилева так его не напоминает, как этот парижский стихотворец» [2:11]. По его мнению, для поэзии Терапиано характерна «гумилёвская бодрость, мужественность, даже характерная гумилёвская простота – не литературная, а внутренняя, умственно-душевная, – критик подчеркивает общность поэтики сопоставляемых авторов. – Как и стихи Н. Гумилева, стихотворения Терапиано живут не отдельными строчками, а только в целом. Отдельных строк не запомнишь, не повторишь. Ни звуковой прелести, ни остроты выражения у него нет, как не было их и у Н. Гумилева. Но в стихотворении всегда сведены концы с концами, и всегда оно что-то выражает» [2:11]. Эти примеры, по-нашему мнению, свидетельствуют о том, что имя Гумилёва в критической оценке Адамовича

служит свидетельством таланта разбираемого автора.

Таким образом, рецепция Г. Адамовичем творчества Н. Гумилёва носит глубоко личный характер, обусловленный дружбой между ними и стремлением критика развенчать отрицательные мифы о нем, представить подлинного поэта-акмеиста, которого знали люди из близкого ему окружения. Еще одной особенностью критических статей Г. Адамовича, в которых упоминается имя Н. Гумилёва, можно назвать отношение к поэзии учителя как к эталону, который способствует пониманию степени таланта рассматриваемого

автора. Такая позиция обусловлена близостью к гумилёвскому взглядов критика на поэтическое творчество, об этом свидетельствуют и литературно-критические статьи Г. Адамовича, и созданная им поэзия «парижской ноты». Перспективы дальнейшего исследования рецепции Адамовичем личности и творчества Н. Гумилёва заключаются в сопоставлении поэтических произведений рассматриваемых авторов, которое позволит увидеть общее и различное в их поэтике, понять традиции, новаторство, и, в конечном итоге, постичь закономерности литературного процесса первой половины XX столетия.

### Литература

1. Адамович Г. В. Литературные беседы. Книга первая («Звено» : 1923–1926) / Георгий Адамович. – СПб : Алетейя, 1998. – 375 с.
2. Адамович Г. В. Литературные беседы. Книга вторая («Звено» : 1926–1928) / Георгий Адамович. – СПб : Алетейя, 1998. – 302 с.
3. Гумилёв Н. Письма о русской поэзии Сочинения: В 3 т. / Николай Гумилёв. – Т. 3 – М. : Худож. лит. – 430 с.
4. Коростелев О. А «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции / Олег Коростелев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://textarchive.ru/c-2687764-pall.html>



# Жанрові трансформації і розширення дискурсивних властивостей художнього тексту

УДК 821.111-1.09

*В. Ф. Антонова, С. И. Нешко*

*Украинский государственный университет железнодорожного транспорта*

## Трансформация жанрового канона в произведениях В. Скотта и поэтов-«лейкистов»

**Антонова В. Ф., Нешко С. И. Трансформация жанрового канона у творцах В. Скотта та поетів - «лейкістів».** У роботі здійснено комплексний аналіз жанрової системи поезії раннього британського романтизму в аспекті проблеми «традиції і новаторство». Встановлено своєрідність фантастичних, історичних, міфологічних компонентів та їх взаємодію у жанрових модифікаціях раннього британського романтизму. Визначено авторські підходи до художнього засвоєння традицій легенди, казки, балади. Досліджено специфіку сюжетно-композиційної організації, систему мотивів, структуру образів, поетикальні засоби у спадщині В. Скотта і письменників-«лейкістів».

**Ключові слова:** жанр, традиція, новаторство, балада, казка, легенда, поема

**Антонова В. Ф., Нешко С. И. Трансформация жанрового канона в произведениях В. Скотта и поэтов-«лейкистов».** В работе осуществлен комплексный анализ жанровой системы поэзии раннего британского романтизма в аспекте проблемы «традиции и новаторство». Установлено своеобразие фантастических, исторических, мифологических компонентов и их взаимодействие в жанровых модификациях раннего британского романтизма. Определены авторские подходы к художественному освоению традиций легенды, сказки, баллады. Исследована специфика сюжетно-композиционной организации, система мотивов, структура образов, поэтикальные средства в наследии В. Скотта и писателей-«лейкистов».

**Ключевые слова:** жанр, традиция, новаторство, баллада, сказка, легенда.

**Antonova V. F., Neshko S. I. The transformation of the genre canon in W. Scott and the «lake» poets' works.** An integrated analysis of the genre system of early British romanticism poetry in the context of «tradition and innovation» problem is set forth in the paper. The originality of fantastic, historical and mythological components, as well as their interaction within genre variations in early British romanticism were ascertained. Authors' approaches to artistic interpretation of traditions relating to legends, fairy-tales and ballads were identified. Peculiarities of plot-composition structure, system of motifs, structure of characters and poetical means employed in the legacy of W. Scott and the «lake» writers are investigated.

**Key words:** genre, tradition, innovation, ballad, fairy-tale, legend, poem.

В современном литературоведении одной из актуальных проблем является осмысление художественного своеобразия национальных вариантов романтизма, в том числе британского романтизма конца XVIII – начала XIX веков. Достижения В. Скотта и поэтов-«лейкистов», которых объединяли схожие мировоззренческие позиции и направления эстетических исканий, еще не достаточно полно освещено в науке, особенно в аспекте освоения народных традиций, которые оказали влияние на картину мира британского романтизма на раннем этапе и обусловили дальнейшие художественные открытия.

Критики и историки литературы уделяли больше внимания более значимым и сложным представителям романтического движения – Дж. Байрон, П. Б. Шелли, в то время как поэтическое наследие В. Скотта и «лейкистов» остается на периферии исследовательских интересов. Если же оно и было объектом научного изучения, то весьма фрагментарно в рамках аспектов: биографии писателей (М. О'Нейл, М. Стор, Д. Локхарт), их философии и эстетики (Д. Чандлер, С. Приккет, Дж. Карналл и др.), рецепции творчества ранних британских

романтиков в других национальных литературах (О. Еременко, И. Арндаренко).

В отдельных работах, посвященных творчеству В. Скотта и ранних британских поэтов-романтиков (Т. Лазарева, М. Ладилова и др.), отмечено присутствие фольклорных элементов в произведениях авторов, однако народные традиции в поэзии раннего британского романтизма на сегодняшний день не стали предметом специального изучения. Трансформации жанровых канонов в лирике В. Скотта и поэтов-«лейкистов» не рассматривались ни в западном, ни в отечественном литературоведении.

В связи с этим в научном дискурсе образовалась лакуна, которая требует нового осмысления жанровой системы раннего британского романтизма, изучения форм рецепции народных традиций в творчестве художников, выявления закономерностей взаимодействия фольклора и литературы и особенностей индивидуально-авторского художественного мышления.

Традиционное изучение жанров романтизма обычно осуществляется в оппозиции романтизма к Просвещению и классицизму. Как показал проведенный выше анализ научно-критических работ, исследователи, которые рассматривали проблему народных жанровых традиций в системе

раннего британского романтизма, концентрировались, главным образом, на формах заимствования, локализуя их в тематическом плане. При этом практически отсутствуют в зарубежном и отечественном литературоведении работы, акцентирующие внимание на трансформации этих заимствований в связи с изменением общей картины мира.

При рассмотрении творчества британских поэтов-романтиков, прежде всего, следует обратить внимание на баллады, в центре которых находится значительное историческое событие. Прошлое, далекое и недавнее, В. Скотт понимал и воспроизводил как нечто целое, как особый мир, который не только далёк от современности, но и коренным образом отличался от нее. До В. Скотта в литературе преобладал единый взгляд на прошлое. Начиная с античности, писатели видели в прошлом образцы, вполне применимые к современности. Людям хотелось быть похожими либо на античных героев, либо на средневековых рыцарей. В. Скотт раскрыл иллюзорность, ошибочность таких представлений и намерений. В своих произведениях он старался показать, как жили люди прошлого, считая, что прошлое может служить не столько примером, сколько важным нравственным и историческим уроком. В. Скотт уводил читателей в мир неведомого и таинственного. Однако между ним и другими романтиками связь все же существовала. То, что для романтиков было экзотикой, то для В. Скотта стало повседневностью. В. Гюго отмечал способность В. Скотта создавать реалистический характер, без романтической декорации: «Вальтер Скотт, напротив, создает характер, чаще всего основанный на одной черте, он показывает его одним словом и также описывает. Его превосходство состоит в том, что он никогда не заблуждается, и то, что он создает, почти всегда так же правдиво, как то, что он наблюдает в жизни» [8:432]. Реальная народно-историческая фактура, отличная от условно-декоративного колорита типично романтических сочинений, видна в его балладах. В. Скотт писал в своём знаменитом труде «Вводные замечания о народной поэзии»: «<...> поэт достигнет вершины своей профессии, только если у него есть природный дар так воплощать и детализировать события, что картина, живущая лишь в его собственном воображении, становится зримой и для других» [9]. Тем не менее, на характер фольклорных увлечений В. Скотта не мог не повлиять романтизм с его историческим подходом, с интересом к национальному, конкретному, живописному.

Неоднозначные оценки прошлого, присутствующие в балладах, различные точки зрения на изображение исторических событий – характерные черты романтических баллад В. Скотта на исторические темы. В своих произведениях В. Скотт придерживается исторической точности, окрашенной, тем не менее,

балладными элементами. Историческая тема проходит через всё творчество В. Скотта. «Историческая тема для Скотта – цель, к которой он стремится, и путь к разрешению творческих сомнений. В ней и, правда действительности, и первое зерно вымысла. Из нее автор почерпнет материалы для обобщений и возьмет набросок для сюжета» [4:62]. Например, в «Ивановом вечере», основанном на легенде, трагедия героев разворачивается на историческом фоне многолетней войны между Англией и Шотландией. В. Скотт указывает имена исторических деятелей, которые участвовали в постоянных сражениях. Это шотландские лорды Дуглас (Арчибальд Дуглас) и Баклю, предок самого В. Скотта, английский лорд Эверс. В этой войне принимали участие Барон и его соперник.

В «Песне последнего менестреля» в качестве исторического фона В. Скотт воссоздал родовую вражду Скоттов и Карров. История входит в поэму через археологию. Именно археологические описания составили новизну данной поэмы. В поэмах «Мармион» и «Дева озера» В. Скотт возвращается к историческим событиям XVI века. Все дальнейшие поэмы В. Скотта выполняют ту задачу, которую автор поставил перед собой в «Песне последнего менестреля» – изображать нравы и обычаи, верования и быт людей, живших в описываемую эпоху. Он старался раскрыть колорит эпохи и особенности мышления, свойственного человеку данного времени. Большое значение автор придавал связи изображаемой местности с фольклором, и тому, как она влияла на психологию жителей. Через всё творчество В. Скотта проходит идея единства человека с природой. Это ярко проявляется в описании различных локусов (башен или развалин замков). Историзм В. Скотта формируется благодаря авторскому отбору основных составляющих исторического фона, а также художественным приёмам для воссоздания колорита прошедших эпох. Главной чертой произведений В. Скотта является новаторское использование фактического исторического материала, связанного с конкретной местностью и временем.

В. Скотт постоянно чувствовал необходимость связывать описываемые события с историей или легендами данной местности. Для эффекта достоверности В. Скотт указывает на конкретные географические объекты: Tweed (Твид), Ellidon hills (Эллидонские холмы), England (Англия), France (Франция), Spain (Испания). Произведения В. Скотта также отличает изобилие точных топонимов и архаизмов.

В сюжетном построении баллад В. Скотт также опирается на народные традиции. Он сохранил жанровые каноны баллады (по сравнению с представителями раннего британского романтизма), акцентировав в своих произведениях характерный для балладной традиции центр, представленный замком («Иванов вечер», «Замок

Кэдьо»). Замок – это поэтический символ вечно присутствующей старины. Он представляет собой нишу, в которой можно прочесть повесть о старых делах, понять их причины и почувствовать историческую глубину эпохи. В народных традициях замок, отличающийся от дома размером и богатством, символизировал собой обитель тела. Например, ребенок в британской сказке живет преимущественно в замке, потому что еще не знает границ своей телесности. Замки, монастыри, реки, горы придают народным произведениям «местный колорит». Воссоздавая картины природы, поэт старался постичь её законы в соотношении с диалектикой исторического процесса. Соответственно пейзаж у В. Скотта тесно связан с национальным чувством. Пейзаж, помимо источника эстетического наслаждения, играет немалую роль в сюжете.

В Вордсворт также обращается в своих работах к пейзажу. Его справедливо считают мастером пейзажа. Для поэта мир природы одушевлен и полон жизни. Для него любой природный объект – цветок, скала, камень – «наделен» чувствами и мыслями. Явления природы воспринимаются поэтом как часть его души. Романтическое восприятие В. Вордсворта проявилось в стремлении передать в художественных образах загадочность и непостижимость окружающего мира. В стихотворении «Cuckoo» «Кукушка» (1804) такому заурядному событию, как встрече с «гостьей весны» автор придает таинственный смысл: «No bird, but an invisible thing, a voice, a mystery» [18:213] «Ты мне не птица; нет, ты дух, загадка, звук один» [2]. Любовь к природе и её созерцание отражаются уже в первых произведениях автора, например, в «Evening walk» («Вечерняя прогулка») (1792). В. Вордсворт считает, что ощущение стихийной дикости природы позволяет человеку ощущать себя свободным.

В произведениях В. Вордсворта центр хронотопа представлен домашним пространством – домом, природой родного края, которые зафиксированы в названиях стихотворений В. Вордсворта: «To the river Duddon» (1806), «Simpson pass» (1799), «the Avon» (1831), «To the river Derwent» (1831). Хронотоп интимизируется и коррелирует с переживаниями главных героев, что не характерно для традиции народных жанров. «Иномир» представлен городом или чужой страной, куда главные герои отправляются не по своей воле. Будучи оторванными от родной земли, главные герои испытывают страдания либо поддаются соблазнам городской жизни. В качестве примера можно привести балладу «Странница», в которой несчастья героини начались с её изгнания из родной земли.

Новизна произведений В. Вордсворта заключается в углубленной субъективности, в отождествлении чувствующего субъекта с

природой, одушевлении природы и проекции эмоций поэта на природный мир. Ф. Фёдоров писал: «Познание художественного мира одновременно абсолютно и относительно, оно абсолютно для каждой отдельной личности в определенный временной отрезок, в некотором смысле оно абсолютно и для каждой культурно – исторической эпохи или иного прочтения текста, но оно относительно с точки зрения художественного мира с его неисчерпаемостью, бесконечностью «сцеплений» [10:10].

Основная творческая заслуга В. Вордсворта как поэта заключается в том, что он избавил лирику от ореола литературности, напряжения и общепринятых поэтических условностей.

В своих произведениях В. Вордсворт, опираясь на народные традиции баллады и сказки, модифицировал их жанровые каноны, привнес в них сложный психологический портрет главных персонажей. При выборе главных героев своих произведений автор также отходил от народных канонов с их сословной иерархией. Герои В. Вордсворта – простые люди из народа, маргинальные образы, что было не характерно для жанров народной традиции. В. Вордсворт создал сложные психологические образы персонажей со своими историями, своим внутренним миром, рассуждающими о жизни, что стало новым шагом в развитии традиции. Романтизм В. Вордсворта проявился в изображении загадочности и непостижимости окружающего мира. Символика традиционных жанров сохраняется, но при этом значительно усложняется.

Для другого представителя британского романтизма С. Кольриджа ведущей поэтической мыслью было постоянное присутствие в жизни неизъяснимого, таинственного, с трудом поддающегося пониманию. В «Сказании о старом Мореходе» поднимается религиозная проблема греха и искупления. В традиционных балладах природа выступает в качестве антуража, подчеркивающего переживания и действия героев, а в «Сказании» С. Кольриджа природа является важным действующим лицом, способом воздействия на главного героя и способом его покаяния. В «Сказании о старом Мореходе», состоящем из семи частей, повествование ведётся от имени необычного рассказчика – старого моряка, который остановил шедшего на свадебный пир юношу и «вонзил в него горящий взгляд».

Старый моряк рассказывает, как однажды, закончив погрузку, их корабль пошел привычным курсом, и вдруг налетел шквал. Шквал этот изображается не просто как шторм, а как метафизическое зло, которое настагает человека, нарушившего извечный порядок в природе: моряк от нечего делать убил альбатроса, сопровождавшего, как обычно, судно в море. Альбатрос выступает как связующее звено между «своим» и «чужим» миром. За это стихия мстит

всей команде, обрушиваясь на корабль то ветром, то штилем, то холодом, то зноем. «Своё» пространство, представленное морем, превращается в «чужое».

Иностранное, «чужое» пространство у ранних британских романтиков проявляется повсюду. Вся реальность несет в себе угрозу. Вторжение в сакральную зону или же вторжение земного мира в сакральное пространство у ранних британских романтиков связано с действием таинственных и разрушительных сил. Сакральное пространство не имеет локализации в определенных местах, а скрыто под материальной реальностью. У С. Кольриджа море выступает в виде сакральной области, которая мстит Мореходу. Море, будучи плавучим домом Морехода, то есть «своим» пространством, становится «иномиром», где главный персонаж уже не чувствует себя как дома: «I look'd upon the rotting Sea, // And drew my eyes away; // I look'd upon the eldritch deck, // And there the dead men lay» [11, с. 197] («Взглянули в море – вижу гниль // И отвращаю взгляд. // Смотрю на свой гниющий бриг – // Но трупы вокруг лежат») [5, с. 15] (Перевод В. Левика). Таким образом, главным местом действия становится «иномир». Хаос проникает метафизически в душу Морехода и физически – на корабль. Художественная новизна данного произведения заключается в том, что внешний антураж, становится фоном для раскрытия душевного состояния.

С. Кольридж размывает традиционные каноны в хронотопе, превращая хронотоп из положительного в отрицательный, и наоборот. Для народных традиций было характерно четкое соблюдение сюжетных границ.

С. Кольридж использует традиционные для народного творчества символы природы, насыщая их глубоким психологическим смыслом, способствующим раскрытию внутреннего мира главных героев.

Одним из представителей британского романтизма считается Р. Саути, который проявлял пристальное внимание к исторической и бытовой правде. В качестве тем для своих произведений он избирал отдаленные эпохи и экзотические страны.

Во всех балладах Р. Саути конфликт сосредоточен на моменте совершения христианского таинства – крещения, причастия, бракосочетания. Души грешников (Адельстана, Доники, старухи из Беркли) сопротивляются христианскому обряду, потому что они уже прежде по каким-то неведомым мотивам отделились дьяволу.

В балладах Р. Саути топос представлен различными объектами. Художественное пространство может оцениваться в балладах как положительно, так и отрицательно. Следует

отметить отрицательную оценку пространства в балладе «The cross roads» («На перекрестке дорог») (1798), в которой события разворачиваются вокруг столба, стоящего на перекрестке дорог, месте захоронения убитой девушки.

В балладах Р. Саути водная стихия представляет собой «иномир». В большинстве его баллад водная стихия (озеро, река) являются местом обитания фантастических сил («Адельстан», «Доника»). Эта традиция берёт своё начало в эпоху Средневековья в народном героическом эпосе англосаксов, ярким примером которого является «Беовульф». Море в «Беовульфе» становится местом битвы добра со злом, при этом зло воплощено в образе жителя моря. Р. Саути следует этой традиции, тем более что многие его баллады основаны на сюжетах средневековых легенд. Так, в его балладе «Адельстан», Рейн олицетворяет бездну, где обитает чудовище, которому рыцарь Адельстан должен принести страшную дань – своего младенца.

Романтизм Р. Саути проявляется на уровне хронотопа в стирании этнографических и исторических элементов, в создании художественного мира произведений. С помощью фольклора автор искал выхода из социально-исторических конфликтов, противопоставляя реалии средневекового прошлого и религии, придавая своим произведениям характер эскапизма. Во всех балладах Р. Саути христианская тематика является основой конфликта, который происходит во время таинств – крещения, причастия, бракосочетания. Религиозное сознание определяет композиционную структуру баллад Р. Саути. Излюбленная коллизия Р. Саути – дуализм личности: темная сторона человеческой природы толкает на путь преступления, предательства, насилия. Отсюда возникает мотив двойничества, который обыгрывается автором в его балладах.

Таким образом, жанровые каноны традиционных фольклорных жанров (баллады, сказки, легенды) были актуализированы и трансформированы в картине мире раннего британского романтизма вследствие активного развития авторского сознания, взаимодействия философии и литературы, проникновения в литературные жанры народных элементов и других видов искусства, процессов межродовой и межжанровой диффузии, переплетения языческих и христианских традиций. Обогащение народных жанров в творчестве В. Скотта и поэтов-«лейкистов» привело к образованию новых синтетических структур, которые открыли путь к обновлению всей системы жанров британского романтизма.

#### Литература

1. Арендаренко І. В. Англійська та українська романтична поезія (порівняльна типологія і поетика) : дис. канд. філол. наук : 10.01.05 / Арендаренко Ірина Володимирівна. — К., 2003 — 20 с.

2. Вордсворт У. Избранная лирика = Selected Verse : сб. / У. Вордсворт ; сост. Е. Зыковой. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://thelib.ru/books/vordsvort\\_u/izbrannaya\\_lirika-read.html](http://thelib.ru/books/vordsvort_u/izbrannaya_lirika-read.html).
3. Єременко О. Р. Українська балада XIX століття (історія жанру) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Єременко Оксана Романівна. — Суми, 2002. — 219 с.
4. Клименко Е. И. Традиции и новаторство в английской литературе / Е. И. Клименко. — Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1961. — 192 с.
5. Кольридж С. Т. Стихи / Сэмюэл Тейлор Кольридж. — М. : Наука, 1974. — 280 с.
6. Ладилова М. В. Поэмы Вальтера Скотта (специфика жанра) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Ладилова Марина Валентиновна. — Нижний Новгород, 1996. — 27 с.
7. Лазарева Т. Г. Фольклор в творчестве В. Скотта: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / Лазарева Татьяна Григорьевна. — СПб., 1995. — 24 с.
8. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 639 с.
9. Скотт В. Вводные замечания о народной поэзии и о различных сборниках британских (преимущественно шотландских) баллад / Вальтер Скотт; пер. Е. Т. Танка // Собрание сочинений: в 20 т. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott19\\_3.txt](http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott19_3.txt).
10. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. — Рига: Зинатне, 1988. — 454 с.
11. Coleridge S. T. The complete poetical works. Vol. 1 / Samuel Taylor Coleridge. — New York : Adamant Media Corporation, 2007. — 492 p.
12. Carnall G. Robert Southey and his age. The development of a conservative mind / G. Carnall. — Oxford : Clarendon Press, 1960. — 233 p.
13. Chandler J. K. Wordsworth's second nature: a study of the poetry and politics / J. Chandler. — Chicago : Chicago Univ. Press, 1984. — 313 p.
14. Lockhart J. G. Memoirs of the life of Sir Walter Scott : in 10 vol. Vol. 1 / John Gibson Lockhart. — Edinburgh : Cadell, 1848. — 235 p.
15. O'Neill M. Literature of the Romantic Period: A Bibliographical Guide / M. O'Neill. — Oxford : Clarendon Press, 1998. — 410 p.
16. Prickett S. Coleridge and Wordsworth. The poetry of growth / Stephen Prickett. — New York: Cambridge Univ. Press, 1970. — VII, 214 p.
17. Storey M. Robert Southey: a life / Mark Storey. — Oxford; New York : Oxford Univ. Press, 1997. — XV, 405 p.
18. Wordsworth W. The collected poems Wordsworth : edition limited / William Wordsworth. — London : Wordsworth Editions Limited, 1995. — 1082 p.

УДК 821.161.2-193.3.09 Е.Андієвська

**І. А. Астапенко**

*Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України*

### **Верлібри Емми Андієвської в контексті еволюції жанру**

**Астапенко І. Верлібри Емми Андієвської в контексті еволюції жанру.** У статті досліджено новаторство верлібрових структур Емми Андієвської нового тисячоліття, розглянуто експериментальну природу її вільного вірша в контексті еволюції жанру, прояснено специфіку творчого мислення письменниці. Проаналізовано спроби вільного версифікування у фольклорній творчості, витоки писемного верлібру в «Слові о полку Ігоревім», вільне віршування у парадигмі української барокової поезії, початки класичного українського верлібру в творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, а також верс-ліброві експерименти новітньої доби, зокрема – Михайля Семенка, представників Нью-Йоркської групи, до якої Емма Андієвська не належить.

**Ключові слова:** верлібр, жанр, вільний вірш, ідіостиль, еволюція, версифікація, ритмомелодика.

**Астапенко И. Верлибры Эммы Андиевской XXI столетия в контексте эволюции жанра.** В статье исследуется новаторство верлибровых структур Эммы Андиевской нового тысячелетия, рассмотрено экспериментальную природу её вольного стиха в контексте эволюции жанра, прояснено специфику творческого мышления писательницы. Проанализировано попытки вольной версификации в фольклорном творчестве, истоки письменного верлибра в «Слове о полку Игореве», вольное стихосложение в парадигме украинской бароковой поэзии, начала украинского классического верлибра в творчестве Тараса Шевченко, Леси Украинки, Ивана Франко, а также верс-либровые эксперименты новейшей эпохи – Михайля Семенко, представителей Нью-Йоркской группы, к которой Эмма Андиевская не принадлежит.

**Ключевые слова:** верлибр, жанр, вольный стих, идиостиль, эволюция, версификация, ритмомелодика.

**Astapenko I. Free verses by Emma Andiyevska of XXI century in the context of the evolution of the genre.** The article researches the innovation of the verse libre structures by Emma Andievskoy of the new millennium, an experimental nature of her free verse in the context of the evolution of the genre is considered, the specifics of the creative thinking of the writer is clarified. Attempts of free diversification in the folk art, the origins of writing free verse in "Lay", free verse in the paradigm of Ukrainian baroque poetry, beginning of the Ukrainian classical vers libre in the works of Taras Shevchenko, Lesya Ukrainka, Ivan Franko and free verse experiments of the newest Epoch – Mykhailo Semenکو, representatives of the New York poetry group, which Emma Andiyevska does not belong to are analyzed.

**Tags:** verse libre, genre, free verse, idiostyle, evolution, versification, rhythm and melody.

Українська поезія, яка протягом століть здебільшого асоціювалася із силабо-тонічною системою віршування, не так давно повноцінно інтегрувала в себе неримовані й неритмічні форми. Хоча зразки вільного версифікування раз по раз з'являлися у творчості українських авторів, проте їхня кількість значно програвала тим, які належать так званому «класичному віршуванню». У цьому контексті необхідно сказати про важливість диференціації самої появи того чи іншого жанру, себто генези, та повного його входження в загальнолітературний простір, яке можна констатувати лише за умови наявності відповідного значного текстового пласту, що стає матеріалом для ґрунтовного теоретичного осмислення. Із цього приводу Ігор Качуровський зазначав, що «про будь-яку формальну ознаку як приналежність даного жанру можемо говорити тільки тоді, коли ця ознака є спільною для ряду творів» [6:234].

З'ява вільного вірша, або верлібру (*vers libre*), відбулася досить давно, адже його «генезу <...> у різних літературах виводять із фольклорної творчості» [11:8]. Така точка відліку є цілком логічною, адже в давні часи «пізнання людиною світу й свого місця в ньому відбувалося через комплекс обрядодій, які включали елементи співу, танцю й слова» [11:8]. У нашій традиції «... це могли бути замовляння, голосіння, інші форми речитативної неримованої або спорадично римованої поезії з притаманною їй сугестивною дією на слухача» [13:370]. Таким чином, уже фольклорна творчість фіксує перші спроби вільного версифікування, пов'язаного з народною стихією, однак це ще далекі натяки на повноцінну верліброву форму. Таке часткове залучення вільної поезії реалізується винятково в усній традиції, здебільшого – не суто літературній, а синтезованій з музичним началом. Із цього приводу Анатолій Ткаченко зауважує, що «термін *фольклорне віршування* фіксує увагу на уснопоетичному віршуванні, яке становить опозицію з віршуванням літературним, і це – дві підсистеми у системі віршування як такого» [13:366].

Наступним етапом становлення верлібру варто вважати середньовічну літургійну поезію, що була розрахованою на ритуальне вживання в християнській громаді. Вільним віршам цієї доби притаманні часті повтори, сугестивність, чіткі канонічні нормативи біблійної словесності, невід'ємний музичний супровід. Елементи вільного віршування спостерігаємо в гностичних гімнах, піснях, молитвах, важливою ознакою яких є

чергування римованих та неримованих форм. Щодо українського писемного верлібру, то його витoki «... сягають «Слова о полку Ігоревім», особливий, вільний ритм якого ґрунтується на інтонаційно-синтаксичних повторах (а саме такі повтори вважають основною і чи не єдиною ознакою верлібру)» [13:370]. У текстовій тканині «Слова», в якій перемежуються лірика та епос, чітко простежуються зразки вільного віршування, серед яких А. Ткаченко виділяє відомий «Плач Ярославни» та звертання буй-тура Всеволода до Ігоря («Один брат, один світ світлий – ти, Ігорю...»). Наративне начало з перманентними метафоричними вкрапленнями притаманне і сучасному українському верлібру, одним із найпоширеніших видів якого є сюжетний вільний вірш. Проте в постмодерній поезії така верліброва форма часто є розгорнутою метафорою-віршем, що не піддається членуванню на одиничні метафори.

Про вільне віршування можна говорити в контексті української барокової поезії, хоча на тлі жанрового різноманіття, здебільшого пов'язаного із силабо-тонікою, воно представлено лише спорадично. Утім, можна згадати хоча б «Минутки» Івана Величковського, де наскрізним прийомом є сугестивне повторювання, або лаконічний філософський вірш Григорія Сковороди «Все минає, але любов після всього остається...». Треба зауважити, що в цілому поетична творчість Сковороди є не просто унікальною з погляду поетики, але й стала певним рушієм для подальших відкриттів, на чому наголошував Дмитро Чижевський: «історія українського віршу та української літератури скоро після часів Сковороди пережила таку загальну не реформу, а революцію, що реформаторські спроби Сковороди було забуто» [14:342]. Окремою масштабною темою є вільний вірш у поезії Тараса Шевченка, причому, на думку Галини Сидоренко, саме в його творчості «... формувався національний український верлібр, який треба розуміти ширше, ніж сучасне визначення його» [12:28]. Водночас дослідниця зауважує, що в Шевченка «є і такі вільні вірші, до яких підходить сучасне визначення» [12:28]. Наталія Костенко в праці «Українське віршування ХХ століття» називає питання про верлібр у Шевченка «предметом дискусій», оскільки думки науковців розійшлися: якщо О. Жовтіс («Майстер розкріпаченого вірші») та А. Луначарський («Великий народний поет») номінують його зачинателем європейського верлібру, то М. Рильський у відкритому листі «Ще раз про

шевченківську поетику» заперечує верліброву природу віршів Шевченка, протиставляючи їх вільним віршам Рільке та французьких символістів [10:126–127]. Важливим є той факт, що такі зразки здебільшого можна простежити в ліро-епічних творах, де вільний вірш вкраплюється в силаботонічний або силабічний текст. Відповідно – говорити про верлібр Шевченка можна лише як про фрагментарний елемент у розлогих текстових тканинах («Сліпий», «Титарівна», «Наймичка»), а не як про окремішній жанр. Шевченкове довільне віршування, що витікає з фольклору, безумовно, є унікальним і новаторським, адже поет не просто розширює ритмічну парадигму, але й «... з елементів народної ритміки утворює нові пісенні форми» [7:24].

Повноцінне входження вільного вірша в українську літературу відбувається наприкінці XIX – початку XX століть. Це пояснюється «прагненням до оновлення віршового вислову, творчим переосмисленням фольклорної традиції й знакових літературних форм, а також досвідом перекладацької діяльності письменників» [11:43]. Початок класичного українського верлібру пов'язаний із творчістю Лесі Українки. Літературознавець С. Кормилов до верлібрів мисткині відносить такі твори: «Ave Regina!», «Зоря поезії. Імпровізації», «Мелодії, ч. 12», «Уривки з листа», «Завжди терновий вінець», а також три тиради Іфігенії з «Іфігенії в Тавриді» [Науменко Н., 43, непряма цитата].

Одним із зачинателів українського верлібру заслужено вважають Івана Франка – до цієї жанрової форми поет вдається в циклах «В пленері» (1900) та «Вольні вірші» (1906). Щодо першого – це вірш «Мамо-природо», ритмічний склад якого Н. Костенко характеризує так: «з 156 рядків твору 102, що охоплюють його центральну частину, – це вольний ямб (з переважанням 5-стопного ямба), а початок тексту – 3-складник з варійованою анакрузою (вкраплення інших розмірів – дольника і хоря – незначні)» [10:128]. Із цього можна дійти висновку, що згаданий вірш не можна назвати верлібром у чистому вигляді, однак його ритмічна побудова містить певні відхилення (здебільшого в синтезі рядків класичних і некласичних віршових розмірів), що наближає його до цього жанру. Цикл «Вольні вірші», на думку багатьох науковців (Б. Бунчук, І. Лучук, Н. Костенко, М. Ткачук, Н. Науменко, В. Корнійчук, М. Наєнко), є пародією на експерименти в поезії того часу: «у ньому Франко вдається до сатиричної імітації західноєвропейського модерну» [10:128]. Своє продовження в українській традиції верлібр знайшов у творчості Михайля Семенка. Лідер українських футуристів «пропонував нові способи «матеріалізації» в мистецтві, адекватні «глобальним масштабам мислення», «гігантським масивам», нагромадженням пластів простору і

часу» [9:164]. Футуристичне прагнення до винайдення нових форм, підкріплене категоричною відмовою від традиції, не могли не залишити відбиток у поезії автора. Серед його найвідоміших верлібрових циклів варто виокремити «Європа і ми», «Осінь рана», «Геро кохає», а також ряд позациклових текстів. Наталія Костенко, досліджуючи верлібр Семенка, стверджує, що до нього «... входять майже всі форми некласичного віршування, особливо дольник, тактовик, акцентний вірш» [10:130].

Проте свого розквіту український верлібр зазнав у 50-их роках із появою Нью-Йоркської групи поезії. До верлібру вдаються Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Віра Вовк, Женья Васильківська, Юрій Тарнавський та інші. Із Нью-Йоркською групою поезії в літературі традиційно асоціюється ім'я Емми Андіївської, однак науковці почасти нехтують важливим фактом: сама поетеса заперечує свою приналежність до групи. У контексті цього дослідження важливим є визначення головних особливостей верлібру в творчості Емми Андіївської XXI століття.

Попри явне домінування в поезії авторки жанру сонету, який наділений рядом специфічних позаканонічних генеричних авторських ознак, Андіївська активно працює і в жанрі верлібру. Цьому підтвердженням є книги нового вже тисячоліття: «Атракціони з орбітами й без» (2000), «Хід конем» (2004), «Ламані коани» (2011), «Міста-валети» (2012).

Вільний вірш Андіївської лежить у площині певної ідіостилістики, що дає можливість говорити про цей жанр у її творчості як про самобутній вияв. У формально-структурному аспекті верлібр письменниці є досить традиційним, якщо брати за основу його сучасну конотацію, однак внутрішня тканина текстів є досить оригінальною. Серед версифікаційних особливостей варто виділити такі: спорадичне римування із переважанням консонансних рим (за визначенням Андіївської – дисонансів), чергування коротких, середніх та довгих рядків, нечасті ритмічні вкраплення. Серед зовнішніх ознак можна помітити також традиційну пунктуацію (почасти з переважанням тире, проте не тотальним, як у сонетах) та чергування наявності й відсутності заголовків.

Однією із внутрішньо-змістових особливостей верлібру Емми Андіївської є сюжетність, проте її природа принципово відрізняється від тієї, що використовується авторкою у сонетах: якщо в останніх сюжет зазвичай хаотичний, розірваний, розгалужений, то у вільних віршах він здебільшого лінійний. У верлібровому сюжетному полі поетеси відсутній «я»-наратор, оповідь транслюється через третю особу, завдяки чому створюється певний ефект відстороненості автора.

Як і в інших жанрах, Емма Андіївська вводить у верлібр містико-фантастичні елементи, часто з маркерами космосу, які нерідко є формантами

розгорнутої метафори. Ось, наприклад, уривок із верлібру «Поліцей з яблуком, що літає навколо нього» зі збірки «Атракціони з орбітами й без»:

А те яблуко  
Потрапило  
На якусь непутящу орбіту  
Й літає круг нього,  
Заважаючи керувати  
Вуличним рухом [1:7].

Верлібр мисткині містить перманентні просторово-часові трансфігурації, основна функція яких – динамізація тексту.

Варто зауважити на ще одному важливому моменті – метафоричній зміні габаритів та властивостей тих чи інших предметів і явищ, що є продуктом багатой авторської уяви. Для прикладу, уривок верлібру з книги «Ламані коани»:

Око ввібрало в себе  
І розсипає щедро –  
Красвиди, сховки, джерела [2:63].

У цьому контексті прийомами задля втілення трансформацій макро- в мікро- і навпаки виступають гіпербола та літота.

Верліброві структури у творчості Емми Андіївської нового тисячоліття наділені рядом зовнішніх та внутрішніх ознак. Особливу роль в інтонаційно-синтаксичній організації текстів відіграє своєрідність ритмомелодики, експресивність, парадоксальність вислову. Використовуючи скарби нашої призабутої мовної культури, письменниця повертає до первнів, які відновлюють істинні сенси, вражаючи первозданністю образів. Посилення фрагментарності мовлення з опусканням певних членів речення, що нагадує практику «потому свідомості», переміщає думку в інший вимір, на такі образно-естетичні рівні, де верлібр інтуїтивно

пізнаваний, зрозумілий. Зрима метафора скорочує відстані між реальністю та її поетичним відображенням, що дозволяє ставити знак рівності між поезією і життям, оскільки й -сюр в Емми Андіївської, за її ж висловом, трошки інакший, ніж загальний, бо «трошки сюр- і не сюр». На прикладі одного з найновіших, ще не друкованих текстів – «Сни Ганімеда», письменниця пояснює картину, де лев вигулює курку. Саме тому, стверджує вона, «у мене -сюр зовсім конкретний. Ганімед вигулює не жар-птицю, а курку. Тому – це *сни* Ганімеда» [4]. На тверде переконання мисткині, «всі неймовірності – звичайне у незвичайному. Все поруч, треба тільки побачити» [5].

Вільні вірші Емми Андіївської – максимально відверті, сповідальні, сповнені провіденційним змістом. Це своєрідне вираження її та нашої свободи, де постають вічні питання про сутність людського буття, духовні спромоги людства, кожного зокрема:

Сіють пшеницю,  
А сходять  
Глиняні потвори  
Без голів.  
Доводиться знову  
Засівати  
Серцем [3:242].

Творчість Емми Андіївської – це засівання серцем. Вона спонукає думати, діяти, співпереживати. Її верлібр відкриває нові філософські рівні осягнення дійсності, раніше не знані можливості віршотворення, форми свободи, що розкріпачують як внутрішньо, так і зовнішньо. Наскрізна апеляція до людського духу є квінтесенцією її поетичних текстів, що покликані промовляти про вічне.

## Література

1. Андіївська Е. Атракціони з орбітами й без: сонети / Е. Андіївська. – Львів, 2000. – 136 с.
2. Андіївська А. Ламані коани: білі вірші та сонети / Е. Андіївська. – К.: Видавничий дім «Всесвіт». – 2011 – 256 с.
3. Андіївська Е. Міста-валети: сонети й білі вірші. – К.: Журнал «Всесвіт». – 2012. – 256 с.
4. Андіївська Е. Телефонна розмова з Ігорем Астапенком. – 6. 08. 2016 р.
5. Андіївська Е. Телефонна розмова з Ігорем Астапенком. – 26. 08. 2016 р.
6. Качуровський І. Строфіка: підручник / І. Качуровський. – Мюнхен, 1967 – 357 с.
7. Колесса Ф. М. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К., 1970.
8. Кормилов С. Вільний вірш у Лесі Українки / Сергій Кормилов // Рад. літературознавство. – 1979. – № 9. – С. 73–75.
9. Костенко Н. Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей. – К.: Видавн. дім Дмитра Бураго, 2014. – 692 с.
10. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття: навч. посіб. – К.: ВПЦ «Київ. ун-т», 2006. – 287 с.
11. Науменко Н. Серпантинні дороги поезії: Природа та тенденції розвитку українського верлібру: Монографія. – К.: Сталь, 2010. – 518 с.
12. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру / Г. К. Сидоренко. – К.: Вища школа, 1980. – 184 с.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К., 1997. – 448 с. – 2-е, доопрацьоване вид. – 2002.
14. Чижевський Д. Українське літературне бароко: нариси / Дмитро Чижевський; підготовка тексту, мовна редакція Л. Ушкалова; вступ. стаття О. Мишанича. – Х.: Акта, 2003. – 460 с.



УДК 81'42 : 82'06-3 : 2-587

**О. С. Вещикова**

*Запорізький державний медичний університет*

### **Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі**

**Вещикова О. С. Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі.** Стаття являє собою огляд літературознавчого дискурсу з проблем утілення містичного в художньому творі. Презентовано еволюцію уявлень про літературну містику у XIX-XX ст. і проаналізовано містикознавчий термінологічний апарат. Розглянуто наявні дефініції містичного в літературі, здійснено спробу перегляду усталеного розуміння містики переважно в релігійному контексті й запропоновано власне визначення поняття. З'ясовано місце містики в системі фантастичної прози та розглянуто нарративні стратегії творення містичного модусу, виокремлені дослідниками як спільні для різних метажанрів.

**Ключові слова:** літературна містика, фантастика, нарративні стратегії.

**Вещикова Е. С. Категория мистического: научный дискурс и репрезентация в современной прозе.** Статья представляет собой обзор литературоведческого дискурса по проблемам воплощения мистического в художественном произведении. Представлена эволюция представлений о литературной мистике в XIX-XX вв. и проанализирован мистиковедческий терминологический аппарат. Рассмотрены имеющиеся дефиниции мистического в литературе, предпринята попытка пересмотра устоявшегося понимания мистики преимущественно в религиозном контексте и предложено собственное определение понятия. Выяснено место мистики в системе фантастической прозы и рассмотрены нарративные стратегии создания мистического модуса, выделенные исследователями как общие для различных метажанров.

**Ключевые слова:** литературная мистика, фантастика, нарративные стратегии.

**Veshchykova O. The category of mystical: the scholar discourse and representation in the contemporary prose.** The article is devoted to overview of literary discourse on the problems of objectivation the mystical in fiction. The evolution of notion about literary mysticism in the XIX-XX century was presented. This article analyzes the terminological apparatus of the concepts, definitions of mystical in fiction. An attempt to revise the settled understanding of mysticism primarily in a religious context was made. We propose own definition of the mystical in fiction. The place of mystical in the system of fantasy prose founded out. Narrative strategies of creating a mystical modus, distinguished by researchers as general for the different metagenres, was reviewed.

**Keywords:** literary mysticism, fantasy, narrative strategies.

Однією з ознак сучасного суспільного розвитку є посилена увага до ірраціонального та містичного в усіх сферах людської діяльності. В умовах активної переоцінки цінностей містичний досвід викликає підвищений інтерес, що набуває масового характеру. Як і кожне суспільне явище, феномен містичного знаходить своє відбиття у творах мистецтва, зокрема і в сучасній українській літературі.

Спроби категоризації цього явища належать перу таких учених-гуманітаріїв, як Е. Андерхілл, Н. Висоцька, Д. Володихін, В. Джеймс, К. Дюпрель, М. Еліаде, В. Жирмунський, І. Качуровський, Л. Леві-Брюль, В. Лоський, К. Сперджен, Є. Торчинов, О. Червінська та ін. Водночас досі залишається низка питань, які ще повинні стати об'єктом серйозного дослідження літературознавцями, в першу чергу щодо тлумачення феномена містичного і перегляду усталеного розуміння містики переважно в релігійному контексті, що й зумовлює актуальність цієї статті.

Мета статті – проаналізувати феномен літературної містики в контексті наукового дискурсу XIX–XXI ст. і дослідити нарративні стратегії творення містичного модусу, спільні для містичних метажанрів.

Дослідження репрезентації містичного в літературі має давню історію, особливої активності воно набуло в кінці XIX – на початку XX століття, оскільки «містичні потяги посилюються в часи суспільної реакції і душевної смуті, в ті перехідні епохи, коли старі боги повалені в порошок, а нові ще не встигли зайняти їх спорожнілі п'єдестали», як пише Ангел Богданович у розвідці «Містичні настрої в літературі іноземній і у нас» (1896) [1]. Прикметно, що російський критик дещо змішував поняття декадентства, символізму і містики, а під містицизмом розумів певного роду захворювання, «душевний заразний мікроб» на кшталт сухот і вважав безплідними будь-які намагання створити видатний твір мистецтва на тему надприродного. Водночас у статті він зробив спробу навести художні прийоми, використовувані сучасними йому письменниками для творення містичного модусу тексту: специфічний сюжет, у якому йдеться про маргіналізованих осіб; дивні, екстравагантні, неприродні події; звучний, гарний, проте манірний і пихатий стиль; частий мотив смерті і майже відсутній мотив любові [1].

Крізь призму психіки розглядає містичне переживання В. Жирмунський у праці «Німецький романтизм і сучасна містика» (1914) [7]. Саме ж містичне автор розуміє в широкому сенсі – це «живе відчуття присутності безкінечного в кінцевому» [7:12]. Жирмунський

презентував роздуми щодо абстрактного читача містичної прози. На його думку, рецепція божественного вимагає особливої вдачі у людини, здатності віддати всього себе в пасивному спогляданні, зосередженні на власній душі.

Грунтовну розвідку присвятила містицизму в англійській літературі Керолайн Сперджен (1913). Містицизм, вважає дослідниця, «може бути описаний як відношення розуму, засноване на інтуїтивному або досвідному переконанні в єдності, тотожності (unity, openness), однаковості (aliqueness) у всьому» [24:8].

Ернест Ларкін у статті «Містицизм у літературі» (1967) визначає містицизм у вузькому сенсі як пряме, інтуїтивне переживання Бога через об'єднувальну любов [21]. Поділ містичного досвіду на «Я-Воно» і «Я-Ти» дає змогу Ларкіну диференціювати тексти, створені містичними, у т.ч. візіонерами (Августини, Псевдо-Діонісієм, Терезою Авільською, Хуаном де ла Крусом), від суто фікційних письменницьких текстів Платона, Плотіна, Колріджа, Блейка, Емерсона тощо.

У виданні «Literaturwissenschaftliches Lexikon» (1997) містика розглядається в руслі філософії і скоріше у вузькому смислі як «безпосереднє переживання досвіду божественного або трансцендентного, характеризує те, що виходить за межі повсякденної свідомості й досягнень посереднього розуму. Метою містики є поєднання з абсолютною сутністю буття. Засобами є аскеза, медитація й споглядальність» [22:237].

Ю. Ковалів на сторінках «Літературознавчої енциклопедії» (2007) у досить лаконічній статті визначає містичне, на наш погляд, дещо широкі й розмиті: «загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване. <...> Воно характеризує також проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання та його наслідків» [10:52]. Аналізована словникова стаття містить описи внутрішньої й зовнішньої форм містичного досвіду, дані про найвідоміших містиків. Вітчизняному енциклопедичному виданню бракує послідовного огляду містичного в українській літературі: згадано лише Івана Вишенського, Григорія Сковороду та символіста Якова Савченка, а з сучасних письменників – Емму Андієвську.

В українському літературознавчому й філософському дискурсі містичне традиційно трактувалося переважно як релігійний феномен. Так, І. Франко вказує на ірраціональність, непізнаність феномена містики, а основною її рушійною силою називає «безмежну любов, увільнену, наскільки на се позволяла людська вдача, від примішок усього тілесного, любов до бога і до людей» [18:40]. Солідаризується з ним І. Качуровський: «Містичне почуття – це почуття єдності індивіда з Абсолютом» [9:676]. Дослідник здійснює спробу класифікації жанрів містичної літератури і виокремлює такі три групи: жанри, спільні для більшості літератур (гімн,

молитва, заклинання, проклин, присяга); жанри, локалізовані територіально або обмежені певною релігією (єврейський псалом, буддійська джатака, суфійська притча тощо); жанри, обмежені історичними рамками (містична поема, видіння, містерії, міраклі) [9:678]. Слід зауважити, що свої студії Качуровський присвятив літературі Середньовіччя, якої і стосується цей поділ, а тому більшість із зазначених жанрів не репрезентовані на сучасному етапі літературного процесу. Аналізуючи збірку Володимира Янева «Життя», а саме звукові повтори, Качуровський припускає, що вони «мають якимось мірою містичний характер, що поет за їхньою допомогою має намір викликати певний релігійно-споглядальний чи, може, релігійно-медитаційний настрій» [9:686]. Отже, йдеться про можливість існування авторської інтенції при творенні містичного і вплив на реципієнта.

Залежно від рефлексії суб'єкта, його ставлення до власного переживання, а також від позиції реципієнта, містичний досвід може уявлятися як сакральний, якщо має виразно цінний для людини зміст. Підтвердженням цієї тези є напрям «сакральна фантастика» у російській літературній містиці з 90-х рр. ХХ ст. (назва запроваджена Д. Володихінін), для якої характерна «впевненість автора в існуванні надприродних сил і їхньому постійному втручання в життя нашого світу; боротьба, що відбувається між ними, потребує участі людей, і людина може так чи інакше обирати своє місце у протистоянні. Це означає не тільки „вибір віри“, але також вибір моральний, вибір способу життя і дій» [3:180].

Те, що явище містичного (зокрема, в літературі) гідне дослідницької уваги, майже не викликає заперечень у науковому дискурсі, і водночас в українському літературознавстві бракує ґрунтовних теоретичних студій, присвячених цій проблемі. Тому наразі спостерігаємо термінологічну неузгодженість і полісемантичність у спробах дефініювати цей феномен. Зрозуміло, що у свідомості сучасного читача, якщо тільки він не є фахівцем із філософії чи релігієзнавства, також можуть змішуватися поняття, що підпадають під розуміння містики: езотерика, містицизм, окультизм, магія тощо. Внаслідок специфічності гносеології аналізованого явища, «непізнаності», «невимовності» феномена містики те, чим саме є містичне в художній літературі, в першу чергу залежить не від іманентних характеристик містики, а від її втілення у творах, рецепції читачем, врешті – об'єкта дослідження. Адже містика (як метажанр літератури), приміром, німецького романтизму кардинально

<sup>1</sup>Вибором цього терміна Д. Володихінін наполягає на принциповій відмінності містики сакральної («сакральної фантастики») і містики, що асоціюється із горором.

відрізняється від містики Лавкрафта або від постмодерної містики.

Ми пристаємо на думку, що сьогодні «містичне перестає бути способом самовідчуття у світі, трансформуючись на формальний художній прийом» [2:213], а «повсякденне розуміння містичного – це туманно-емоційне уявлення про потойбічне, надприродне, таємниче» [19:10]. Як наслідок, містична література плавно трансформується з релігійної літератури для обраних (посвячених) на літературу масову (популярну, формульну)<sup>2</sup>. Містика в сучасній художній літературі, «фікційна містика» як різновид фантастичного є не презентацією досвіду, набутого містиком, а скоріше уявним, ідеальним (у платонівському розумінні) образом містичного, елементом когнітивної сфери письменника, формою рефлексії. Більше того, уявлення про містичне у свідомості письменника може не збігатися з уявленням про містичне, явленим читачеві наратором у тексті твору. Як «висловлене дао не є дао», так і літературна містика не є містикою у первісному, вузькому значенні, що зумовлено самою специфікою художньої творчості. Саме тому, аби врахувати можливий обшир тлумачень містичного в текстах, ми дотримуємося визначення містичного в художній літературі в широкому значенні: як утіленого у творі за допомогою системи виражально-зображальних засобів надчуттєвого досвіду пасивного пізнання людиною таємного, надприродного й можливого спілкування з ним.

Загальнонаукова розмитість змісту феномена містичного спричиняє невизначеність жанрову. Варто погодитися з думкою О. Червінської, що «містичне як реально присутній складник свідомості, а, тим більше, творчої свідомості, залежно від авторських жанрових уподобань, може бути наявним компонентом практично якого завгодно жанру» [20:46].

Т. Суворова традиційно розглядає містику в межах фантастики, а для її виокремлення пропонує таку характеристику: містична фантастика «змінює уявлення про сутність людини. Природно, що це нерозривно пов'язано з повним переглядом понять про Всесвіт. Відомий нам світ перетворюється на крихітний, малозначущий шматочок. Усі звичні уявлення про реальне вивертаються навиворіт, і більшість людей опиняється, як мінімум, у ролі сліпців» [15]. Дослідниця наводить три жанри містики (переважно в російській прозі): популяризаторська містика (пропагує окультні знання), побутова містика (розповідає про

вторгнення Іншого в повсякденне життя звичайних людей, які не спроможні йому протистояти; класичний зразок – С. Кінг), пригодницька містика (її персонажі «не дивляться в рот надприродним силам; не мають наміру покійно терпіти те, що вважають поганим; <...> розширюють свій звичний світ, поступово переводять його в інший стан») [15].

М. Назаренко виділяє 8 різновидів фантастичної літератури, поклавши в основу розмежування критерій чудесного: межова зона, «чиста» фантастика, релігійна фантастика, містика, альтернативна історія, наукова фантастика, фентезі, наукова фентезі. Містика, на думку дослідника, є близькою до релігійної і «чистої» фантастики, однак тут «чудесне осмислюється як надприродне, що не має стосунку до релігії». До таких творів літературознавець зараховує книги про духів чи привидів («Кентервільський привид» О. Вайлда), про давні раси (Г. Лавкрафт), про різноманітну неміфологічну нечисть («Темна половина» С. Кінга) [11].

Має рацію О. Горбонос, коли зазначає, що необхідно розрізнити містику і містичну фантастику за міметичністю: «Адже фантастика передбачає цілеспрямоване вигадання, явну вигадку; містика переживається суб'єктом як достеменна дійсність, хоча вона і набуває найдивніших форм» [4:7].

Певно, можна стверджувати, що містичної художньої літератури «в чистому вигляді» на сьогодні в Україні не існує. Зазвичай це суміш кількох метажанрів: пригодницького, детективного, філософського, любовного роману з домішкою містики (в широкому сенсі). Т. Гребенюк, ілюструючи метажанрову дифузію у містичній прозі, наводить такі різновиди: містичний трилер (А. Кокотюха «Нейтральна територія»), хоррор (В. Даниленко «Дегустація в будинку з химерами»), соціально-психологічний роман, детектив (Г. Пагуляк «Урізька готика») [5]. А. Гурдуз додає «жіночий містичний любовний роман» (Л. Баграт «Зло», Л. Таран «Дзеркало єдиногого», Дара Корній «Гонимарник») [6]. С. Філоненко до містичного трилеру зараховує «День народження Буржуя» Юрія Рогози і «Ключ» Василя Шкляра, до містичного (паранормального) любовного роману – «Містичний вальс» Наталки Шевченко (також визначає твір як «містичний романс» та «фентезійний любовний роман»), «Відміне кохання» і «Моя кохана відьма» Ганни Ручай [17]. Містичним детективом можна назвати книги О. Захарченко «Брат-і-сестра» та «Зозулята зими» Дари Корній і Тали Владмирової.

Попри таку різноманітність жанрових модифікацій містичного, всі вони повинні мати дещо спільне, вибудовуватися із застосуванням подібних нарративних стратегій. Тому в науковому

<sup>2</sup>Ідеться саме про сучасну художню літературу в Україні, котра виразно секуляризована. В українській літературі попередніх століть виявляємо яскраві ознаки християнської містики, традиції якої і сьогодні зберігають західна і російська література. А східна література продовжує традиції суфійської містики.

дискурсі наявні своєрідні рекомендації стосовно творення містичного. Одні з перших можемо спостерігати у статті Вальтера Скотта «Про надприродне в художньому творі, зокрема, у творах Ернеста Теодора Вільяма Гоффманна» (1827). Скотт звертає особливу увагу на дві особливості якісної і талановитої прози, здатної збудити у читача емоції, необхідні письменнику. По-перше, це підтримка читацького вагання стосовно характеру оповідуваних подій: «Надприродні явища мають зазвичай характер тасмичний і невловимий, вони здаються нашій наляканій уяві особливо значними тоді, коли й ми самі не можемо в точності сказати, що ж саме, власне, ми бачили і якою небезпекою це видіння загрожує нам. <...> темнота викладу необхідна, адже саме завдяки їй твір наводить жах на читача» [13]. По-друге, це почуття міри і вміле використання деталей: «Збуджувана ним [надприродним.– О. В.] цікавість може слугувати могутньою пружиною успіху, але цікавість ця легко маліє при невмілому підході і нав'язливому повторенні. <...> У художньому творі надприродні явища слід виводити зрідка, коротко» [13]. Надміру детальний і старанний опис, зловживання кількістю надприродного, на думку В. Скотта, не тільки не посилює враження, а навпаки, послаблює його.

Так само й філософ і містик Володимир Соловйов у передмові (1899) до повісті А. Толстого «Упир» наголошує на необхідності викликати читацьке вагання, що є відмінною ознакою істинно фантастичного: випадки появи цього фантастичного «ніколи не повинні викликати примусової віри в містичний сенс життєвих подій, а скоріше повинні вказувати, *натякати* на нього» [14:610].

Говард Лавкрафт стратегії побудови власних творів називає «правилами, чи стандартами». Письменник обстоює важливість сугестії, здатної підтримувати у читача відповідний настрій: «Саме атмосфера, а не дія є необхідністю літератури про надприродне. Справді, все, чим тільки може бути чудесна історія, – це яскрава картина певного типу людського настрою. <...> Найпершу увагу слід приділяти витонченому навіюванню – невідчутним натякам і штрихам вибраних асоціативних деталей, котрі виражають відтінки настроїв і поступово будують розпливчасту ілюзію дивної реальності нереального» [23].

Майк Йогансен, аналізуючи побудову містичного твору Г. Веллза «Недосвідчений дух» («The Inexperienced Ghost»), наводить кілька прийомів «літературної техніки» (по суті – нарративних стратегій), що були використані автором: так, на думку дослідника, звичний метод фантастичних оповідань – «давати попереду реалістичну декорацію» [8:437], а вже потім вводити оповідь другого рівня, тобто діяти за принципом «жовтка в яйці» [8:439]. Ознакою

«доброго тону», як він вважає, є реалістична концепція, реалістичне пояснення надприродних подій (певно, дався взнаки марксистський ідеологізований підхід у літературознавстві, послідовником якого позиціонував себе Йогансен).

Українські російськомовні фантасти Д. Громов і О. Ладиженський (працюють під псевдонімом Генрі Лайон Олді) вважають зразком літературної містики твори Лавкрафта (а також Майрінка і Кафки). На думку Олді, головне при використанні містичного припущення – не давати пояснення подіям, що відбуваються, і зберігати тасмично: «Коли ви хочете написати містичний твір, навіть якщо читач буде криком кричати на всіх форумах: „Ви розкажіть, що ж там відбувається?!“ – відповідайте: „Не можу!“». Містика – це коли я знаю, *що* відбувається, але не знаю, *як*. Не знаю, *хто* це робить, не знаю, у який спосіб. Спостерігаються й описуються тільки зовнішні ефекти прояву невідомої сили. А як звуть силу, ми не знаємо» [12].

Останніми роками з'являється все більше публікацій-порадників прикладного характеру, що спеціалізуються на виявленні загальних нарративних стратегій, застосування яких має допомогти письменникам-початківцям. Наприклад, автори статті «Тверезий погляд на те, як писати горор сьогодні» (де розглядається також і містика) уже традиційно пропонують «тримати читача біля краю», тобто підтримувати читацьке напруження через невизначеність. Також потрібно у першу чергу орієнтуватися на запити сучасних читачів, котрі, «коли вибирають книгу в жанрі жахів чи містики, прагнуть розваг. А це означає – їм потрібен швидкий темп і напружене очікування, легке літературне прикрашання і жодних зайвих роздумів про життя в безбожному всесвіті» [16]. З одного боку, такі рекомендації мають сенс, з іншого – далеко не вся сучасна містика є розважальною. Деякі твори, наприклад, філософська містика Галини Пагутяк, потребують, навпаки, вдумливого повільного читання. Навряд чи існує універсальний набір стратегій, що спрацюють у кожному конкретному випадку рецепції містичного твору.

Отже, у сучасній українській літературі містичне як різновид фантастичного метажанру є не презентацією містичного досвіду, а фікційним образом містичного, що внаслідок наявного розмаїття метажанрів (містичний трилер, містична любовна історія (роман), містичний детектив, пригодницька містика тощо) набуває щоразу іншої форми і змісту. Більшість дослідників містичного в художній літературі починаючи з XIX століття одностайна в тому, що стратегія читацького вагання й напруження при творенні містичного модусу тексту виявилася найпродуктивнішою і залишається актуальною й досі, в епоху (пост)постмодернізму.

## Література

1. Богданович А. И. Мистические настроения в литературе иностранной и у нас [Электронный ресурс] / Ангел Иванович Богданович. – Режим доступа : [http://az.lib.ru/b/bogdanowich\\_a\\_i/text\\_0090oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/b/bogdanowich_a_i/text_0090oldorfo.shtml)
2. Висоцька Н. Містичне як прийом: постмодерні примари Хайгейтського цвинтаря [Текст] / Наталія Висоцька // Поетика містичного: Колективна монографія / Упорядк. О. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 209–225.
3. Володихин Д. Домой! : мистическая литература постраспадной эпохи / Д. Володихин // Москва. – 2007. – № 2. – С. 178–189.
4. Горбонос О. В. Містичний світ як складова простору художньої літератури: історико-культурологічний аспект / О. В. Горбонос, А. І. Карюхіна // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля : науковий журнал. – Серія «Філологічні науки». – № 1 (9). – Дніпропетровськ, 2015. – С. 6–10.
5. Гребенюк Т. Роман Г. Пагутяк «Уриська готика» в контексті сучасної української літературної містики / Т. Гребенюк // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – Вип. 83. – С. 320–320 с. – С. 106–112.
6. Гурдуз А. І. Міфопоетика «жіночого» містичного любовного роману першого десятиліття ХХІ століття в Україні / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – 2014. – Вип. 4.13. – С. 61–68.
7. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб : Новое время, 1914.
8. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен / Передм. Р. Мельникова. – К. : Смолоскип, 2001. – 516 с.: портр. – (Серія «Розстріляне відродження»).
9. Качуровський І. Променисті силуети / І. Качуровський. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 767 с.
10. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита)
11. Назаренко М. Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / М. Назаренко // Режим доступа: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php>
12. Олди Г. Л. Допустим, ты пришелец жукоглазый... [Электронный ресурс] / Генри Лайон Олди. – Режим доступа : [http://samlib.ru/d/doroshin\\_b\\_a/dopustimty-prisheleczhukoglazjy.shtml](http://samlib.ru/d/doroshin_b_a/dopustimty-prisheleczhukoglazjy.shtml)
13. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана [Электронный ресурс] / Вальтер Скотт. – Режим доступа : [http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20\\_6.txt](http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20_6.txt)
14. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. – М. : Искусство, 1991. – 701 с.
15. Суворова Т. О., эта мистика... [Электронный ресурс] / Татьяна Суворова. – Режим доступа : <http://www.rusf.ru/oldie/rec/rec95.htm>
16. Тэйлор Д., Коваленко С. Трезвый взгляд на то, как писать хоррор сегодня // DARKER [Электронный журнал]. – 2012. – №12(21). – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/trezvyj-vzgljad-na-to-kakpisat-horror-segodnja>
17. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр / Софія Філоненко. – Донецьк : Ландон – ХХІ, 2011. – 432 с.
18. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 12 : Поетичні переклади та переспіви / Іван Франко / Редактор тому Д. В. Затонський; Упорядкування та коментарі В. І. Шевчука. – К. : Наукова думка, 1978. – 727 с.; іл.
19. Хлебников Г. В. Философская мистика и гностицизм: история и современность: Аналит. обзор / РАН. ИНИОН. Центр науч.-информ. исслед. Отд. философии. – М., 2009. – 148 с.
20. Червінська О. Ризиковані контури та парадокси містичного / Ольга Червінська // Поетика містичного: Колективна монографія / Упорядк. О. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 13–46.
21. Larkin E. Mysticism in Literature [Электронный ресурс] / Larkin Ernest // New Catholic Encyclopedia. – 2003. – P. 214–216. – Режим доступа : <http://carmelnet.org/larkin/larkin049.pdf>
22. Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Herausgegeben von H. Brunner und R. Moritz / Brunner H., Moritz R. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1997. – 372 S.
23. Lovecraft H. P. Notes on Writing Weird Fiction [Электронный ресурс] / H. P. Lovecraft. – Режим доступа : <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>
24. Spurgeon C. Mysticism in English Literature / Caroline Spurgeon. – Kessinger : Publishing's Rare Reprints, 1997. – 168 p.

УДК 821.111

**Ю. А. Жаданов, Т. В. Жаданова**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

*Национальная академия Национальной гвардии Украины*

**Феминистская утопическая литература: истоки жанра**

**Жаданов Ю. А., Жаданова Т. В. Феміністська утопічна література: витоки жанру.** У статті розглядаються процеси зародження і розвитку жіночої утопічної літератури. Виділено три основних етапи еволюції жанру. Вивчено перший етап – епоха ХVІІ – ХVІІІ століть. Особливу увагу приділено творчості М. Кері, М. Кавендіш і С. Скотт. Проаналізовано ключові твори названих письменників. Виділено основні жанрові риси нового літературного явища, виявлені відмінності від творів традиційної чоловічої утопії.

**Ключові слова:** утопічна проблематика, релігійна утопія, образ оповідача, елітарна утопія, утопічний хронотоп, феміноцентрічна утопія.

**Жаданов Ю. А., Жаданова Т. В. Феминистская утопическая литература: истоки жанра.** В статье рассматриваются процессы зарождения и развития женской утопической литературы. Выделены три основных этапа эволюции жанра. Изучен первый этап – эпоха XVII – XVIII веков. Особое внимание уделено творчеству М. Кэри, М. Кавендиш и С. Скотт. Проанализированы ключевые произведения названных писателей. Выделены основополагающие жанровые черты нового литературного явления, выявлены отличия от произведений традиционной мужской утопии.

**Ключевые слова:** утопическая проблематика, религиозная утопия, образ повествователя, элитарная утопия, утопический хронотоп, феминистская утопия.

**Zhadanov Y. A., Zhadanova T.V. Feminist utopian literature: the origins of the genre.** The article deals with the processes of origin and development of female utopian literature. Three main stages of the evolution of the genre are distinguished. The first stage was studied - the era of the XVII - XVIII centuries. Particular attention is paid to Cary, M. Cavendish and S. Scott's works. Their key works have been analyzed. The basic genre features of the new literary phenomenon are distinguished, the revealed differences from the products of the traditional male utopia are revealed.

**Key words:** utopian problematics, religious utopia, narrator image, elitist utopia, utopian chronotope, femino-centric utopia.

Утопическая литература с момента своего возникновения развивалась, прежде всего, как литература мужского видения основ построения идеального общества. Лишь во II половине XX века мощно заявила о себе так называемая феминистская литература, достижения которой сейчас уже никто не станет оспаривать. Но у современной женской утопической литературы (У. Ле Гуин, Д. Лессинг, М. Этвуд) оказывается более длительная история, незнание которой обедняет наше представление о специфике женского видения совершенного жизнеустройства.

Рассматривая предтечу современной феминистской утопической литературы, можно выделить три основных этапа развития:

1. Женская утопия XVII – XVIII веков – появление первых образцов «немужской» утопической мысли (М. Кэри, М. Кавендиш и С. Скотт).

2. Конец XIX – начало XX в.в. – эпоха качественного прорыва, выведения женской утопии на уровень мировой (Ш. Гилман).

3. Конец 30-х – начало 40-х годов XX века – появление первых феминистских антиутопий (К. Бурдекин, К. Бойе), которые представили два варианта возможного женского решения антиутопической проблематики.

Целью данного исследования является анализ произведений первого этапа развития женской утопической литературы («Новый Иерусалим» («New Jerusalem», 1651) Мэри Кэрри, «Пылающий мир» («Blazing World», 1666) Маргарет Кавендиш и «Тысячелетний зал» («Millenium Hall», 1762) Сары Скотт), выявление основополагающих жанровых черт феминистских романов.

Традиционно утопии создавались высокообразованными мужчинами с университетским образованием (так, например, Т. Мор писал знаменитую «Утопию» как интеллектуальное развлечение для узкого круга друзей). Стиль и содержание женских утопий XVII – XVIII веков отличался в силу того, что их авторы не имели университетского образования и не обладали такой суммой знаний как авторы мужских утопий, а также не желали подражать классической

модели государств, которую образованные мужчины адаптировали для своих политических целей.

Можно проследить определенную эволюцию критического восприятия утопических произведений. Р. Эллиот, рассматривая предысторию утопии / антиутопии, прослеживает ее корни в вакханальных ритуалах [4:45], К. Кумар утверждает, что утопия и антиутопия являются взаимозависимыми [7:25], А. Фокс считает, что «Утопия» Мора служит прототипом обоих жанров [5:110]. Однако все критики сходятся во мнении, что «истинная утопия» является исключительной прерогативой хорошо образованных и политически влиятельных мужчин-авторов.

Материнство было центральным событием жизни женщин и долгом христианских жен, однако данный аспект жизни женщин отсутствовал в ранних утопических текстах. М. Кавендиш, М. Кэри, С. Скотт намеренно не включали сюжеты о материнстве в свои произведения. Отношения в браке и образование детей были периодически повторяющимися темами утопий, написанных мужчинами. Мы можем проследить это в романах Мора, Кампанеллы, Бэкона. Отсутствие материнства, родов и воспитания ребенка в ранних утопических текстах, написанных женщинами, указывает на нежелание романтизировать материнство и сознательное стремление пересмотреть роль женщины в обществе, где ранее учитывались лишь её репродуктивные способности. Женщины в этих произведениях участвуют в нетрадиционных видах деятельности. Они проповедуют, являются писателями, учеными и военными командирами, они организуют коммерческие предприятия, и они делают все это без присмотра мужчин. –

М. Кэри в романе «Новый Иерусалим» активно и методично толкует Писание, применяет свои интерпретации в современной политической ситуации. Писательница выбирает библейские отрывки, чтобы рассказать о кротких и бедных женщинах, интерпретирует своё видение будущего для своей аудитории. Таким образом, экзегеза перестает быть просто толкованием Библии, она

становится отправной точкой в свободном изложении писательницы своих взглядов на самые животрепещущие проблемы ее времени. Роман основан на божественном видении автора и является рациональной критикой существующего социального порядка с утопическими описаниями тысячелетнего царства Христа. Кэри изображает фигуру женщины-пророка и вводит в произведение утопические элементы религиозного дискурса, создав своего рода религиозную утопию. Ее роман написан в форме писем, которые обрамляют основной текст. Кэри толкует Библейские отрывки от первого лица. Метод «пророчеств» Кэри – это внимательное и мотивированное толкование на основе ее собственного понимания языка текста Священного Писания. Иными словами, ее дискурс мужской (активный), а не женский (пассивный).

Особую роль у Кэри играют женские образы. Традиционно женщина воспринималась как зло, в романе Кэри Ева была «обманута змеем», который является представителем мужского пола (змей и Адам несут главную ответственность за падение первой женщины). Использование гендерных местоимений становится тонким моральным индикатором добра и зла: положительные образы сочетаются с женским местоимением «она», отрицательные – с мужским «он».

Равенство являются наиболее важными характеристиками святых в «Новом Иерусалиме»: «не будет голода, притеснений и неприятностей, которые останутся в старом мире» [2:71]. Кэри прогнозирует, что «придет время, когда наступит благоденствие, и не только для мужчин, но и для женщин» [2:238].

Как и большинство утопических произведений мировой литературы, её утопия изначально содержат критику современных условий (обличение запретов на выступления женщин, беспокойство по поводу жизненных условий бедных и т.д.). Идеал Кэри – аграрное государство равноправия и достатка. Продуктивность и успешность её физического мира связана с моральными и духовными ценностями царства, которым теперь управляют святые. Святые, в представлении автора, это женщины – кроткие, бедные и слабые. Слабость становится определяющей характеристикой тех, кто будет позже пожинать плоды силы Господа. Индивидуальные слабости превратятся в политическую и военную силу, необходимую для исполнения воли Божьей. В контексте произведения Кэри её представление о себе как о слабой женщине понимается как источник ее власти и силы.

Маргарет Кавендиш, герцогиня Ньюкасл, пишет свою утопию в радикально ином социальном и политическом положении, чем Мэри Кэри. В XVII веке аристократка Кавендиш является аномалией среди своих сверстников. Она написала и опубликовала большое количество работ,

экспериментировала с жанрами, создала свою моду, разработала свою собственную теорию натурфилософии. В отличие от «Нового Иерусалима» Кэри, утопия Кавендиш поддерживает монархию и иерархию классов, доступна только для талантливых, аристократических, привилегированных, богатых женщин, т.е. утопизм Кавендиш вне досягаемости большинства женщин.

«Пылающий мир» Маргарет Кавендиш состоит из двух частей (морская традиция двучастности повествования): за философскими взглядами следует вымышленная картина Пылающего мира. Писательница, желая представить оригинальное видение лучшего общества, ставит себя на позиции социального критика, моралиста, интеллектуального авторитета, социального инженера, религиозного эксперта и политического теоретика.

Перед женщинами, авторами утопического жанра XVII в., стоит еще одна серьезная проблема: надо предпринять путешествие в утопию, потому что это «хорошее место», которого не существует в известных регионах земного шара. Гулливер Свифта и Гитлодей Мора являются героями-мужчинами, и они могут «себе позволить» такое путешествие, но женщина (самостоятельно) не имела возможности совершить кругосветное путешествие. В отличие от добровольного путешествия в мужских утопиях, главная героиня произведения Кавендиш похищена и доставлена на Северный полюс, где местный император влюбляется в нее и дает ей абсолютную власть над своим Царством – Пылающим миром, сам же удаляется на покой. Автор-женщина уничтожает мужское присутствие (и фигурально, и буквально: все похитители-мужчины гибнут от холода (дама остается жива, согретая светом своей красоты); муж-император самоустранился). И это становится общей особенностью всех будущих женских утопий.

После того, как героиня Кавендиш становится императрицей, она тут же начинает заниматься вопросами управления и обустройства государством (обязательный пункт в произведениях утопического жанра). Ее первой заботой становятся проблемы обучения и образования. Она организует граждан по профессиям и основывает общество, которое имеет сходство с королевским обществом Англии. Оценивая природные способности женщин, Кавендиш косвенно говорит о необходимости образования, которое должно быть предоставлено женщинам

Образ Императрицы является примером женщины-правителя, которая принимает активное участие в планировании всех сфер жизни королевства. Несмотря на свои достижения и эффективные качества лидера, императрица решает вернуть Пылающий мир в прежнее состояние, под

предлогом, что «он был вполне упорядоченным», а лучшей формой правления следует признать «одно суверенное государство, одну религию, один закон и один язык, так что весь мир может быть одной семьей» [3:270].

В отличие от большинства утопий, которые являются описаниями идеальных обществ, включающих оба пола, роман «Тысячелетний зал» («Millenium Hall», 1762) Сары Скотт имеет ярко выраженную феминистичность: автор описывает поместья, управляемые женщинами, обеспечивающие экономическую независимость женщин, угнетаемых в браке.

Особенностью повествовательной структуры романа являются вставки, в которых основатели поместий рассказывают истории несчастливых браков (отношений) с мужчинами (это было предлогом построить Миллениум Холл в качестве убежища для себя и других женщин, контролируемых и угнетаемых мужчинами). В романе Скотт звучит мысль о том, что экономическая зависимость женщин и неспособность обеспечить себя всем необходимым для жизни, является причиной их страданий. Утопический проект Скотт иллюстрирует и предоставляет средства решения этих проблем.

На роль рассказчика-повествователя, как ни странно, Скотт выбирает мужчину, что даёт ей возможность в рамках существующего мужского дискурса и общественного уклада продвигать проблемы, связанные с образованием женщин и реформой брака. Скотт использует мужчину-рассказчика с его обычными кодами нравственности, что обуславливает приемлемость произведения в рамках существующей социальной структуры и даёт возможность автору подвергать критике систему, представителем которой является её герой-повествователь – «путешествующий джентльмен» сэр Джордж. Он отправляется в Миллениум Холл по рекомендации врача с целью «вылечить негативные последствия [его] долгого пребывания в жарком и нездоровом климате Ямайки», где он «увеличил своё состояние» [8:54–55]. Тяжеловесно мужская модель поведения рассказчика оспаривается женщинами, а его интерпретации сцен и событий вступают в конфликт с представлениями женского населения. Скотт создает мужчину-рассказчика, а затем нивелирует его авторитет и ценности.

Для Скотт Миллениум Холл – это не невероятный Эдем, а модель рабочих поместий, созданных трудом женщин и их слуг для удовлетворения своих материальных потребностей. (художественная модель поместья выросла из реальной жизненной практики писательницы, руководившей подобной коммуной). Скотт расширяет границы женской деятельности, освещает проблемы женщин в патриархальной системе, и бросает вызов этой системе, которая рассматривает женщин как товар, и выступает за проведение реформ внутри репрессивной системы.

Таким образом, утопический проект Скотт выходит за рамки вымышленных сюжетов, критики современной культуры и предлагает практические реформы изнутри. Подразумевается, что если мужчины не хотят принять необходимые реформы (т.е. отказаться от контроля женских тел и судеб), то женщинам придется создать сепаратистские сообщества, в которых они будут жить и работать.

Подводя итог краткого анализа женских утопических романов XVII – XVIII веков, необходимо отметить следующее:

1. Произведения М. Кэри, М. Кавендиш и С. Скотт представляют собой специфический (женский) вариант утопической литературы, который во многом отходит от традиционного образца жанра позитивной утопии, сложившегося к этому времени в мировой литературе (Платон, Мор, Кампанелла, Бэкон).

2. Не смотря на это, достижения феминистской утопии этого периода нельзя сбрасывать со счетов, т.к. они представляют: во-первых, мечты и чаяния женской читательской и писательской аудитории того времени; во-вторых, создают фундамент последующего феминистского утопического и антиутопического романа.

3. По нашему мнению, утопические женские романы XVII – XVIII в.в. следует выделить в отдельный поджанр позитивной утопии.

4. Проанализированные произведения представили значительное расширение утопической проблематики (и уже одно это даёт им право на полноценное существование в мире утопии): резкая критика патриархального общества; отказ от материнства как осознанное противопоставление канонам мужской утопии; пересмотр отношения в обществе к проблеме брака, социальной свободы женщин, роли женщин в обществе.

5. Каждая из женщин-писательниц в повествовании акцентирует внимание на важнейших для них утопических аспектах новых миров: М. Кэри создает *религиозную утопию* путем введения в произведение утопических элементов религиозного дискурса, созданием образа женщины-пророка, утопическим описанием тысячелетнего царства Христа; М. Кавендиш генерирует *элитарную утопию* с женщиной-правителем, женщиной-аристократкой, женщиной-писательницей, женщиной-ученой во главе, имеющей познания во всех сферах жизни; С. Скотт рисует *феминистскую утопию*, отражающую экономическую и социальную независимость женщин.

6. Женские утопии внесли свой вклад в развитие поэтологических особенностей жанра: 1) введением новых образчиков повествователя: женщины-пророка с чертами мужского стиля (М. Кэри), дамы из высшего света (М. Кавендиш), намеренно дискуссионного образа мужчины-повествователя, не приемлющего феминистский мир (С. Скотт); 2) созданием специфического



хронотопа в виде тисячелетного царства Христа в Новом Іерусалиме (М. Кэри); ідеального государства на Северном полюсе (М. Кавендиш); совершенного мира «здесь и сейчас» или утопии внутри старого мира (С. Скотт); 3) намеренно обязательным отсутствием или минимизацией мужского начала в повествованиях; 4) экспериментальным характером форми

повествования: форма пророческого предсказания с опорой на Священное Писание (М. Кэри); форма вольной фантазии о возможном путешествии в лучшие миры (М. Кавендиш); форма путевых записок со вставными историями (С. Скотт).

В последующие планы автора статьи входит изучение последующих этапов развития феминистской утопической литературы.

### Литература

1. Brown S. Margaret Cavendish : Strategies Rhetorical And Philosophical Against the Charge of Wantonness, Or Her Excuses for Writing so Much / Sylvia Brown // Critical Matrix. – 1991. – № 6. – P. 20–45.
2. Cary M. A New and More Exact Mappe or Description of New Jerusalems Glory When Jesus Christ and his Saints with Him Shall Reign on Earth a Thousand Years, and Possess all – Kingdoms / Mary Cary. – L., 1651. – 279 p.
3. Cavendish M. The Blazing World and Other Writings / Margaret Cavendish ; [ed. Kate Lilley]. – London : Penguin, 1992. – 272 p.
4. Elliott R. The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre / Robert Elliott. – Chicago : U of Chicago P, 1970. – 170 p.
5. Fox A. Utopia : An elusive vision / A. Fox . – N. Y. : Twayne, etc., 1993. – XVI, 128 p.
6. Kelly G. Introduction / Gary Kelly // Scott S. A Description of Millenium Hall. – Peterborough, Ont. : Broadview, 1995. – P. 11–46.
7. Kumar K. Utopia and Anti-utopia in Modern Times / Krishan Kumar. – Oxford; New York: Blackwell, 1987. – 506 p.
8. Scott S. A Description of Millenium Hall (1762) / Sarah Scott ; [ed. and intro. Gary Kelly]. – Peterborough, Ont : Broadview, 1995.

УДК 821.161.2 – 3 Петров

**В. І. Зубань**

*м. Харків*

### **«Болотяна Лукроза» В. Петрова-Домонтовича: особливості метатексту**

**Зубань В. І. «Болотяна Лукроза» В. Петрова-Домонтовича: особливості метатексту.** У статті розглядаються особливості критичного дискурсу «Болотяної Лукрози» (1947–1948) В. Домонтовича у вертикальному контексті видрукованих 1947-го року «Спогадів про неокласиків» Ю. Клена (О. Бурггардта) на етапі становлення індивідуально-авторської концепції українського неокласицизму 20-х років ХХ ст.: від витоків та передумов постання нового явища модернізму, його пізнавально-етичного значення для української дійсності до випинання суб'єктивного досвіду й самопредставлення автора як неокласика.

**Ключові слова:** український неокласицизм, метатекстуальність, вертикальний контекст, суб'єктивний досвід, сповідальна рефлексія, матеріал пам'яті, естетична реальність.

**Зубань В. І. «Болотяная Лукроза» В. Петрова-Домонтовича: особенности метатекста.** В вертикальном контексте спровоцировавших полемику «Воспоминаний о неоклассиках» Ю. Клена (1947) рассматриваются особенности критического дискурса в «Болотяной Лукрозе» (1947–1948) В. Петрова-Домонтовича на этапе восстановления индивидуально-авторской концепции украинского неоклассицизма 20-х годов ХХ века: от источников и предпосылок нового явления модернизма, его познавательно-этического значения для украинской действительности до выпячивания субъективного опыта и самопредставления автора как неоклассика.

**Ключевые слова:** украинский неоклассицизм, метатекстуальность, вертикальный контекст, субъективный опыт, исповедческая рефлексия, материал памяти, эстетическая реальность.

**Zuban V. I. “Bolot’ana Lucroza” by V. Petrov-Domontovych: peculiarities of metatext.** The purpose of this research is to present peculiarities of critical discourse V. Domontovych’s “Bolot’ana Lucroza” (1947–1948) in vertical context publishing on 1947 “Memoirs about neoclassics” by Y. Klen (O. Burghardt) on stage statement of individual-author’s conception Ukrainian neoclassicism on 1920s: from sources and premises appearance new phenomenon of modernism, its cognition-ethical meaning for Ukrainian reality to produce subjective experienced and author’s self-affirmative as neoclassic.

**Key words:** Ukrainian neoclassicism, metatextuality, vertical context, subjective experienced, confession reflection, material of memory, aesthetic reality.

“Болотяна Лукроза” писалася у відповідь на опубліковані у Мюнхені 1947 року “Спогади про неокласиків” Ю. Клена (О. Бурггардта) [8], пройшовши, за спогадами Л. Окіншевича [12:422], двадцять авторських редакцій, й одразу закріпилася в еміграційному літературознавстві із

шерехівським визначенням “перлини української мемуаристики” [21:424]. Уперше видрукована в журнальному варіанті в мюнхенській україномовній періодиці у 1947–1948 роках [4], вона кілька раз передруковувалася фрагментами у формі спогадів про Київський університет [16] та спогадів про М. Зерова [19] і повністю [6; 7]. Маючи одним зі своїх претекстів авторську статтю

“Микола Зеров та Іван Франко: до історії історико-літературних взаємовідносин” [15], трансформовану в анованих спогадах Ю. Клена, “Болотяна Лукроза” своєрідно узагальнила уявлення двох учасників подій про становлення неокласичного “трона”. У загальній картині літературної практики В. Петрова-Домонтовича “Болотяна Лукроза” зайняла місце чи не єдиного автобіографічного твору і привернула увагу дослідників переважно як сповідальна рефлексія, основана на оперуванні естетичними кодами сучасників [1; 9; 20; 21]. Її перегравальна настанова у форматуванні інформативної реальності минулого, практика тематизування суб’єктивного досвіду, переоцінювальний контекст, сумісність різних ціннісно-смыслових установок у новому дискурсивному вимірі не вносилися на розгляд літературознавців. Відтак перспективним видається шлях дослідження цього твору у вертикальному контексті спогадів Ю. Клена.

Окреслена В. Домонтовичем перспектива “...не писати ні споминів про Баришівку, ні про Зерова... а просто робити нотатки до спогадів Юрія Клена, писати “з приводу”, дотримуючись авторського тексту” [7:298–299], передбачила як визначену літературно-критичну систему координат на ґрунті основного претексту, так і наявність архітекстуальних, паратекстуальних та метатекстуальних взаємозв’язків.

Архітекстуальну сув’язь “Спогадів про неокласиків” та “Болотяної Лукрози” відбивають два емоційних еквіваленти, кожен з яких відрізняється специфікою естетизації повсякдення на визначеній часовій відстані в жанрі нарації про спільне неокласичне минуле. Організаційною силою наструнчування суб’єктивного досвіду в обох творах виступає ціннісне ставлення до іншого: від регресивної трансгресії архетипу садизму в першому тексті до суто естетичної енергії перетворення подієвої реальності на витвір мистецтва в другому.

Кодифікація жанрової форми в обох творах здійснюється у сфері фактурного відбору та монтажу еkleктичної суміші історичних документів та літературознавчих матеріалів, що декларуються у спогадах Ю. Клена і сприймаються на рівні підтексту та особливих смыслових кореляцій всередині літературного контексту у В. Домонтовича.

Текстуалізація блоку пам’яті в першому звіті-сповіді розгортається як потік свідомості з періодичними вкрапленнями “чужих слів”, що послідовно нагнітаються й ущільнюються, витісняючи авторський текст. З одного боку, це цитати з оригінальних і перекладних творів М. Зерова, Ю. Клена, П. Филиповича, Ю. Меженка, М. Драй-Хмари, Є. Маланюка, М. Рильського, витяги з їх полемічних виступів на диспутах, уривки з випадкових номерів журналу “Життя й революція”, газет “Більшовик”, “Правда”, часопису

“Рідне слово”, а з другого боку – широке цитування епістолярію М. Драй-Хмари.

Суб’єктивно-оцінювальним наповненням переказаного літературного минулого відлунює риторика переповідування у В. Домонтовича. Напруженість досягається зволіканням з моментом переповні передчуття з’ясування правди. Раціоналізація установки на ціннісно-смыслову різницю в поглядах править за динаміку твору. Лише пряма й невластива пряма мова учасників подій та основний претекст артикулюються у значенні документальної бази. Як наслідок – видаються випуклості й порожнечі комплексу довіри до чужого слова, залучається концепт погодження аж до накладання смислу на смисл, розгортається техніка маніпуляцій з “коридором двох голосів”, розширюється інформаційний простір, а відтак зона поступальної свідомості автора, виникає потреба в парцеляції й рубрикації тексту, появі заголовка.

Накладання інформації з точністю до відтворення перебігу подій простежується з другого розділу “Болотяної Лукрози”. Експозиційний перший присвячений загальним питанням витоків і передумов постання явища українського неокласицизму. Тут прочитується наскрізне ціннісне тематизування Київського університету імені святого Володимира – осередку зародження “трона”. В. Домонтович зупиняється на історичній обумовленості його відкриття й діяльності, особливостях архітектури, внутрішніх системних ознаках.

Візуальний аспект університету пропонується в кількох камерних проекціях: естетика виднокла, ритуал входу, лабіринт коридорів. Загальна картина фасаду справляє враження ізольованої гіпермістерії науки, у якій гартуються академічні істини. Імпресивній виключності зображеної візії доповнює наскрізна рефлексія з приводу дисципліни розуму як основного завдання університету в системі державного устрою. Відсилаючи до університетської професури, міри вимог, рівня фахової підготовки випускників, В. Домонтович вибудує гіперболізовану антитезу і протиставляє учених, здатних з “...дрібної теми створити казковий палац, шліфуючи, обернути камінець у блискучий діамант бездоганної ерудиції” [7:267], поетам і письменникам генерації 90-900 років, освіченість яких традиційно бралася під сумнів. Так з’являються літературні портрети поетів, що “...специфічною зовнішністю підкреслювали в собі те, чого бракувало їм як поетам” [7:264], та історії про взірцеві текстологічні розвідки найкращих із випускників, що “...за золоту медаль, за право бути залишеними при університеті заплатили ціною життя” [7:270].

Представлена насамкінець першого розділу історія “метра” неокласиків Миколи Зерова [7:278], випускника Київського університету, показово вписується у визначення поняття винятку, що тільки підтверджує правило. Його розпорощення по “Болотяній Лукрозі” істотно відрізняється від

запропонованого В. Петровим у книзі “Українські культурні діячі УРСР 1920–1940 – жертви більшовицького терору” [17; 18], видрукуваної частково в мюнхенській періодиці в 1955–1956 роках і повністю в Нью-Йорці 1959 року. Відмінність заповідає на жанрові розбіжності текстів: настанова “Болотяної Лукрози” на естетизування досвіду та вимальовування літературних портретів особливо помітна на фоні запланованої на системний аналіз не так літературного, як політичного життя 20–40-х років ХХ століття книги про нищення української інтелігенції. Тенденція до збереження позитивного в пам’яті, олітературнення та охудожнювання пережитого відзначає присвячений Миколі Зерову текст “Болотяної Лукрози” від виданих окремою журнальною статтею “Спогадів про Миколу Зерова” [19], часткових дублетів “Болотяної Лукрози”.

Рефлексія з приводу Миколи Зерова в університетському контексті зосереджена на виписуванні топосу “дружби, зав’язаної з духовної єдності,” у рамках традиційної гуманістичної системи цінностей, що віддзеркалює як тематичний аспект власне авторської позиції (сам В. Домонтович у “Болотяній Лукрозі” називає себе “мій друг Віктор Петров” [7:268]), так і налаштовує читача на сприйняття наступного матеріалу пам’яті у протилежному до Ю. Клена річизі трактування кола неокласиків як літературного угруповання, утворенню якого сприяли “...спільні поетичні інтереси” [8:59].

Прочитуючись як окремий викінчений твір із парцельованою та рубрикованою структурою та витриманими сюжетними елементами композиції, у якій загальна картина історичної та літературно-критичної характерності виходить на конкретну особу, перший розділ “Болотяної Лукрози” значною мірою омив Ю. Кленів претекст. Не маючи жодного посилання на “анотовані” спогади, паратекст “Болотяної Лукрози” висвітлював суб’єктивне ревізування ціннісного-сміслового (як культурного, історико-біографічного, так і психологічного) оточення і більшою мірою, ніж другий розділ, претендував на оригінальний жанр сповіді очевидця білялітературних подій.

Комбінаторні можливості риторичної гри в переповідування фактів минулого з елементами згоди та непогодження реалізуються в другому розділі “Болотяної Лукрози”. Переважають комплексні засоби стратегії віртуального заперечення. З-поміж них – коментування, уточнення, конкретизування, корегування та спрастовування інформації, препарування доказів, раптове заперечення, емоційне перенаголошення, нагнітання аж до гіперболізації аргументів, відкидання свідчень, тактовний обхід, опротестовування, апелювання до автора претексту як до прямого свідка, провокативне доповнення, запинання фактів, артикулювання витісненого

матеріалу пам’яті. На концепт погодження, довіру первинному матеріалу В. Домонтович покладає базове для його метатексту відштовхувальне структуротворче значення.

В експозиції розділу виразно прописаний інтертекст зі спогадів Ю. Клена – архетип “голодного, розваленого Києва 1920-х років” [7:280–287] і, як наслідок, переїзд київських учених до провінційної “пайкової” Барішівки. Проте якщо в Ю. Клена виток дискурсу українського неокласицизму вбачаються в добаришівському київському періоді, позначеному приятелюванням гостей у помешканні Бориса Якубського і звичаєм “гутенбержити” (дарувати один одному поетичні збірки, писані від руки), то у В. Домонтовича оповідь про гурт неокласиків розпочинається з опису стилю редакторської роботи Миколи Зерова. Обидва оповідачі зійшлися на тому, що рамки “неокласичних” спогадів складають два етапи, перший з яких – це київський період приятелювання Б. Якубського, М. Зерова, П. Филиповича, М. Рильського, Ю. Клена й інших, а другий, визначальний, – це час консолідації групи київських інтелігентів, що осіли в Барішівці учителювати в заснованій М. Сімашкевичем новій гімназії й читати для барішівської громади цикли лекцій з української історії, літератури й культури. Різницю у фактажі обох творів складають відомості про учасників подій. Ю. Клен не уточнює кількість “гутенбержників”, що працювали “про запас”, збираючись у Б. Якубського для читання своїх поезій, подовживши низку прізвищ займенником “та інші” [8:58]. Оминувши увагою традицію “гутенберження”, до якої автор “Болотяної Лукрози” мав посереднє відношення, особливості формування кола на цьому етапі у В. Домонтовича виводяться з гуртування учених навколо редагованого М. Зеровим “Книгаря” (1917–1919). Стосовно барішівського періоду, то Ю. Клен не уточнює, ким окреслювався гурт неокласиків. Згадавши про визначальну літвечірку, у якій брали участь М. Зеров, П. Филипович та М. Рильський і на якій їм випадково було накинуто назву “неокласики”, Ю. Клен зауважив, що назви цієї вони не зреклися, поставивши перед собою завдання “...очистити авгієві стайні української літератури” [8:60]. У цьому до кола колег приєднався автор спогадів та М. Драй-Хмара. Тут же в контексті аналізу критики А. Лісового на оригінальну та перекладну поезію неокласиків, Ю. Клен перераховує лише п’ять прізвищ: “Три перелічених поети [Максим Рильський, Павло Филипович, Микола Зеров] плюс Драй-Хмара та ще О. Бургарт” [8:60]. Натомість у “Неокласичному марші” (1926–1927) [10], жартівливому колективному творі, представлено у спогадах Ю. Клена, партії розподілено між шістьома учасниками: “п’ятірне гроно” і М. Могилянський. Це лише солові номери, але є ще й хорові партії,

розпочаті словами: “Ми – неокласики, потужна революційна течія...” [8:61], однак не закріплені за конкретними прізвищами. У В. Домонтовича зовсім інша інформація. За його словами, коло колеґ-неокласиків, сформоване в Баришівці, замикається особами М. Зерова, П. Филиповича, Ю. Клена, В. Петрова, М. Рильського, М. Драй-Хмари.

В. Домонтовичів метатекст порушує питання про відношення автора “Болотяної Лукрози” до неокласичного “трона”. Варіації з автопроекціями, основаними на самосвідомості сповідувача, прозорі: сам В. Петров-Домонтович вважав себе неокласиком, послідовно вписуючи себе в неокласичний дискурс 20-х років ХХ ст. і не лише в “Болотяній Лукрозі”, а й у своїй автобіографії [14:39] та кількох наукових розвідках, присвячених проблемі неокласицизму як літератури “великого стилю” (відомо, що в 1923 р. на засіданні Історико-літературного товариства Всеукраїнської Академії наук В. Петров виголосив доповідь “Неокласицизм в українській поезії (Филипович, Зеров і Рильський)” [3:14], у 1924 році – доповідь “Поетична творчість Максима Рильського” [1:29], а в 1946 році в Мюнхені видрукував об’ємну статтю “Микола Зеров та Іван Франко: до історії історико-літературних взаємовідносин” з оцінкою явища українського неокласицизму як “якісної” літератури, що “...воліє бути не провінційним відгомном російської або європейської, а опосісти рівноправне місце в колі світових літератур”) [15:35–37]. Більше того, для збірника прози неокласиків, який спроектував П. Филипович, у 1925–1926 роках В. Домонтович написав оповідання “Розмови Екегартові з Карлом Гоцці”, проте видання збірника залишилося нездійсненим [5:100] й оповідання надрукували в мурівському альманасі лише 1946 року. Окрім цього, В. Домонтович послідовно заперечував думку про існування певної школи неокласиків, окремої організації, яка б мала “основні завдання”. Він переконував, що єдиним інтегральним чинником, який поєднував неокласиків, була “приятельство і особисте приятельвання” [15:34], “дружба” [7:300], центром тяжіння якої стали непересічні особисті якості “метра” – Миколи Зерова.

Проявляючи в “Болотяній Лукрозі” вертикальний контекст спогадів Ю. Клена, зокрема приклади творів неокласиків та їх харківський та київський критичний дискурс 20-х років, неокласицизм як явище українського модернізму для В. Домонтовича – це вишуканий стиль знавців кращих надбань світової літературно-критичної думки, зорієнтованих на утвердження в українській писемності якісно нового, зразкового тексту, що не поступався б за своїми параметрами жодній іншій літературі. А звідси – орієнтування на жанри та жанрові форми класичної літератури як найскладніші для осягнення; естетизування світу й відтворення його як внутрішньо гармонійної, врівноваженої системи; раціоналізм, прагнення

змінне й рухливе синтезувати й відтворити усталену, вічну суть; своєрідна етика та об’єктивізм, намагання відсторонитися від нав’язувань своїх настроїв, почувань, індивідуальної суб’єктивної оцінки; використання традиційних алегорій, антично-міфологічного чи суто античного походження; особливий добір лексики, змістовних, пластичних слів, що розкривають явище по суті.

Запропонована концепція неокласицизму кристалізується в метатексті В. Домонтовича з появою назви, заголовка, а не стандартного для мемуарного жанру словосполучення “Спогади про...” Акцентуючи на баришівському етапі формування неокласичного “трона”, у паратекст по лінії зв’язку “заголовок-текст” виходить комбінація з двох слів, запозичена з сонету М. Зерова: “Під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі./ де розум і життя – все спить в анабозі./ живем ми, кинувши далекий Баальбек./ оподаль від людей, гуртків, бібліотек...” [8:59]. М. Зеров назвав Баришівку Лукрозою, оскільки слово “баріш” латинською мовою “Iuscum”. Організувавши текст найважливішим змістовним елементом структури, В. Домонтович своєрідно уникнув коментарів стосовно постбаришівського періоду існування групи. Фінал “Болотяної Лукрози” обірваний, на відміну від Ю. Кленового претексту, у якому значну частину оповіді присвячено темі розправи над неокласиками, а наприкінці наведено листи із заслання М. Драй-Хмари як показові документи доби.

Так на експліцитному рівні сповідальної переповідувальної нарації В. Домонтовича раціоналізувалася естетизована охудожнена картина біялітературної і власне літературної дійсності, у якій етичний недомовлений момент представлений з більшою мірою усвідомлюваності. Розв’язка історії неокласичного “трона” простежується в подальшій науковій публіцистиці В. Петрова – передусім у книзі “Українські культурні діячі УРСР 1920–1940 – жертви більшовицького терору”, архітекстуально непов’язаній з “Болотяною Лукрозою”.

Як бачимо, полемічна настанова твору на корегування Ю. Кленової рецепції неокласичного “трона” вилилася у В. Домонтовича в суцільне орнаментування цінніного контексту явища українського неокласицизму. Роздувши тло пережитого минулого індивідуальними критичними оцінками, виказавши недовіру неоднозначним Ю. Кленовим зауваженням, заперечивши первинну концепцію “трона п’ятірного” й обравши сповідальний смисловий простір рамками найпродуктивнішого періоду, автор “Болотяної Лукрози” значною мірою олітературив Ю. Кленів проект. Його текстуальність – це поновлення сповідальної рефлексивності, виписування витісненого суб’єктивного досвіду, креалізована конфесійність та ритуальна дотичність до чужої відвертості.

## Література

1. Агеева В. Болотьяна Лукроза / В. Агеева // Поетика парадокса: інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / В. Агеева. – К.: Факт, 2006. – С. 25–35.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – С. 297–325.
3. Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис / В. Брюховецький. – К.: Рад.письм., 1990. – 309 с.
4. Домонтович В. Болотьяна Лукроза, I / В. Домонтович // Календар-альманах на 1948 рік. – Мюнхен, 1948; Домонтович В. Болотьяна Лукроза, II / В. Домонтович // Рідне слово. – Ч. 9–10. – 1947. – С. 51.
5. Домонтович В. Розмови Екегартів з Карлом Гоцці / В. Домонтович // Мур: Мистецький український рух. Література. Мистецтво. Критика. – 1946. – № 1. – С. 93–100.
6. Домонтович В. Болотьяна Лукроза / В. Домонтович // Літературна панорама. – К.: Дніпро, 1990. – С. 291–297.
7. Домонтович В. Болотьяна Лукроза / В. Домонтович // Дівчина з ведмедиком; Болотьяна Лукроза / В. Домонтович. – К.: Критика, 2000. – С. 261–300.
8. Клен Ю. Спогади про неокласиків / Ю. Клен // Україна. – 1990. – № 20. – С. 58–60; № 21. – С. 61–62; № 22. – С. 63–65; № 23. – С. 66–67.
9. Корогодський Р. На межі... Ще один полонений доби “Українського відродження” / Р. Корогодський // В. Домонтович. Без ґрунту: повісті / В. Домонтович. – К.: Гелікон, 2000. – С. 453–507.
10. Крижанівський С. Чи був у неокласиків літературний маніфест? / С. Крижанівський // Вітчизна. – 1988. – № 2. – С. 163–168.
11. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. – В 3 т. – Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – С. 148–160.
12. Окіншевич Л. Лист до редакції «України» / Л. Окіншевич // Україна: Українознавство і французьке культурне життя. – Париж. – Ч. 6. – 1951. – С. 422.
13. Неврлі М. З глибин сузір'я, із «п'ятірного грона» / М. Неврлі // Україна. – 1988. – № 16. – С. 8–11.
14. Петров В. Автобіографія / В. Домонтович // Без ґрунту: повісті / В. Домонтович. – К.: Гелікон, 2000. – С. 39–40.
15. Петров В. Микола Зеров та Іван Франко: до історії історико-літературних взаємовідносин / В. Петров // Рідне слово. – Ч. 6. – Мюнхен, Карльсфельд, 1946. – Травень-червень. – С. 31–46.
16. Петров В. Болотьяна Лукроза (фрагмент: Університетські роки) / В. Петров // Україна: Українознавство і французьке культурне життя. – Париж. – Ч. 6. – 1951. – С. 431–435.
17. Петров В. Неокласики / В. Петров // Українські культурні діячі – жертви більшовицького терору / В. Петров. – К.: Воскресіння, 1992. – С. 54–58.
18. Петров В. Микола Зеров / В. Петров // Українські культурні діячі – жертви більшовицького терору / В. Петров. – К.: Воскресіння, 1992. – С. 58–61.
19. Петров В. Спогади про Миколу Зерова / В. Петров // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 4. – С. 27–31.
20. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози / Ю. Шевельов // Домонтович В. Без ґрунту: повісті / В. Домонтович. – К.: Гелікон, 2000. – С. 8–38.
21. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив / Ю. Шерех // Україна: Українознавство і французьке культурне життя. – Париж. – Ч. 6. – 1951. – С. 422–430.

УДК 811.111.42

**В. М. Иванова**

*БрГУ імени А. С. Пушкіна, Брест, Беларусь*

### **Поиск новых структурно-смысловых способов организации жанровой формы сонета для выражения трагического мироощущения**

**Иванова В. М. Поиск новых структурно-смысловых способов организации жанровой формы сонета для выражения трагического мироощущения.** Исследованы возможности строфической организации поэтического текста в передаче эмоционально окрашенного смысла. Каноническая форма сонета в творчестве английских поэтов периода первой мировой войны претерпевает преобразования в смысловом и структурном аспектах. Утверждается важная роль художественного приема перверсии в реализации целостного единства стихотворного текста. Английская «окопная поэзия» выступает в качестве иллюстрации адаптационных возможностей содержательной, архитектурной и композиционной составляющих канонических поэтических форм.

**Ключевые слова:** жанровая форма, строфика, строфа, целостное единство текста, смысловая и структурная аспекты, адаптационные возможности, перверсия.

**Іванова В. М. Пошук нових структурно-змістових способів організації жанрової форми сонета для вираження трагічного світовідчуття.** Досліджено можливості строфічної організації поетичного тексту в передачі емоційно забарвленого змісту. Канонічна форма сонета в творчості англійських поетів періоду першої світової війни зазнає перетворення в змістовному і структурному аспектах. Стверджується важлива роль художнього прийому перверсії в реалізації цілісної єдності віршованого тексту. Англійська «окопна поезія» виступає в якості ілюстрації адаптаційних можливостей змістовної, архітектонічної і композиційної складових канонічних поетичних форм.

**Ключові слова:** жанрова форма, строфіка, строфа, цілісна єдність тексту, змістовний і структурний аспекти, адаптаційні можливості, перверсія.

**Ivanova V. M. Search for New Structural and Semantic Means of Organizing the Genre Form of the Sonnet to Express a Tragic Worldview.** The article deals with the abilities of the poetic text stanzaic organization to convey emotionally coloured sense. The canonized form of the sonnet undergoes semantic and structural transformations in the works of English poets of the First World War period. A particular role in the integral unity of verse is played by the artistic device of perversion. English "trench poetry" serves as a source for exemplifying of adaptation capacity of architectonic, structural and semantic constituents of the canonized verse forms.

**Key words:** genre form, stanzaic prosody, stanza, integral unity of the text, semantic and structural aspects, adaptation capacity, perversion.

Стихотворний текст, относящийся к так называемым твердым жанровым формам, отличается строгой регламентированностью и устойчивой строфической организацией. При этом специфика стихотворного текста как сложного и синкретичного явления обуславливает его потенциальную возможность неоднозначной и множественной интерпретации. Такая возможность отмечается всеми исследователями жанровой формы сонета, который имеет многовековую историю становления и развития. По сравнению с другими твердыми поэтическими формами, сонет обладает внутренней гибкостью и огромным потенциалом адаптационных возможностей его смысловой, архитектурной и композиционной составляющих. Эти особенности, определяющие жизнеспособность сонетной формы, подвергались теоретическому осмыслению с момента его зарождения, однако основные труды по теории сонета появились на рубеже XIX–XX веков. Кроме анализа отдельных жанрово-строфических особенностей, сонет привлекал исследователей с точки зрения специфики этого жанра в национальных литературах. Так, развитию славянского сонета посвящены работы Л. П. Гроссмана, Л. И. Бердникова (русский сонет), О. Н. Мороза, А. Н. Добрянского (украинский сонет), В. А. Сеньковца (белорусский сонет). Из работ, рассматривающих развитие формы английского сонета в исторической перспективе, следует отметить исследования П. Кратвелла и С. В. Николаевой. Целью нашего исследования является рассмотрение английского сонета начала XX века в единстве формально-смысловых характеристик, обусловленных намерением передать эмоционально окрашенный смысл.

Совершенство сонета достигается благодаря заложенному в нем противоречию: с одной стороны, он представляет собой гармоническое единство частей и целого, с другой, допускает отклонения от предписанного канона, что позволяет говорить о его качествах как саморазвивающейся и самоорганизующейся системы [4:90]. Последовательное изменение

каких-либо структурно-содержательных параметров сонета может выступать как показатель индивидуального стиля писателя или литературного течения. Объектом исследования данной статьи является сонет как твердая строфическая форма в английской поэзии периода первой мировой войны. Актуальность рассматриваемой проблемы обусловлена интересом современного стиховедения к проблеме жанрового разнообразия и новаторства в области устоявшихся поэтических жанров, и сонет в этом плане остается в центре научных исследований.

Предметом исследования выступает последовательное использование художественного приема перверсии в создании формально-смыслового единства сонета для передачи травматического опыта восприятия событий первой мировой войны. Сонет стал одним из излюбленных жанров в творчестве многих английских поэтов, творчество которых собирательно носит название «окопной поэзии» или «поэзии из траншей», так как все они были непосредственными участниками военных событий. Творческое осмысление происходящего привело к реанимированию жанров [2:119], которые, на первый взгляд, были несовместимы с изображением бессмысленного и чудовищного истребления тысяч солдат и безысходности судьбы человека на войне. Исследуя специфику организации текстового пространства английского сонета, С. В. Николаева отмечает, что используемая поэтами второй половины XIX века классическая итальянская разновидность сонета характеризуется несистемными признаками деконструкции формы, которые выражаются в экспериментах на различных уровнях текста [3:7]. На наш взгляд, сонет периода первых десятилетий XX века также дает многочисленные примеры экспериментального подхода к трансформации гармонической системы сонета, однако наблюдаемые «новшества» обусловлены единством художественного замысла. Об этом пишет и П. Кратвелл, говоря, что структурно-формальные характеристики современного сонета далеко

отошли от требований традиционного сонета, а способы выражения мысли и чувства еще более далеки от тех, с которыми ассоциируется каноническая жанровая форма [6:53].

Всякое отступление от нормы в сонете имеет содержательный характер. Ярким свидетельством этому может служить английская «окопная поэзия». Исследование творчества британских поэтов-участников первой мировой войны ярко демонстрирует процесс перерождения сознания авторов и эволюцию их произведений вследствие того, что все они приобрели свой личный военный опыт. Глобальность и трагизм событий нашли свое отражение в лирике, целью которой стало показать ложность официальной пропаганды, восхваляющей героизм доблестных британских солдат и офицеров. Прекращение традиции военной героики явилось результатом понимания поэтами того, что «в этой войне, славословие и восторженные призывы – это причина, а ужасы войны – следствие» [5:227]. В связи с этим «реанимированные» жанры оды, элегии, сонета с их привычной помпезностью и возвышенными формулами поэты сделали инструментами дегероизации официального отношения к войне. Во многом этому способствовало последовательное следование приему развенчивания устоявшихся идей и явлений, что можно охарактеризовать как прием художественной перверсии.

Термин «перверсия» (от лат. *perversio* – ‘переворачивание, разворот’) используется чаще всего в медицинской психиатрии и в психоанализе для обозначения болезненного отклонения от физиологических или этических норм, какого-либо рода ненормальности. Как художественный прием перверсия также заключается в отклонении от условной, общепринятой нормы, что приводит к переосмыслению устоявшейся художественной формы, к некоему художественному эксперименту, который часто показывает глобальный алогизм изображаемого. Другими словами, использование этого приема имеет целью изменить определенную идею таким образом, чтобы она не была больше истинной. Так, говоря об особенностях трактовки военной темы английским поэтом З. Сассуном, Г. Э. Ионкис отмечает, что поэт «дегероизирует ее, война предстает в его поэзии как гнусная бойня, чудовищный фарс, а солдат – как его жертва» [1:37].

Произведения, написанные в жанровой форме сонета, встречаются в творчестве таких «окопных поэтов», как У. Оуэн, З. Сассун, Р. Брук, Л. Биньон, Э. Бланден, Р. Грейвз, А. Розенберг, Ч. Сорли и А. Гэрни, они были выделены методом сплошной выборки из принадлежащих им печатных и электронных сборников (например, [7]). Проведенный анализ более сорока текстов убедительно свидетельствует о формально-содержательном эксперименте в области сонетной традиции.

Поэтические новации демонстрируют, прежде всего, вариативный композиционный потенциал сонета, допускающий различные рифмовочные рисунки и комбинации структурных элементов. Анализ образцов метрического рисунка сонетов свидетельствует, что их авторы преимущественно обращаются к жанровой разновидности итальянского сонета, хотя по количеству используемых в них рифм эти сонеты приближаются к английскому типу. Два катрена, входящие в структуру итальянской формы сонета, могут иметь как охватную, так и перекрестную рифмовку, встречающуюся с более высокой частотностью. Среди «итальянских» сонетов встречаются так называемые «опрокинутые» сонеты со структурой 6+8, вместо классической 8+6 (например, «*Banishment*» З. Сассуна). Сонет «*Conscious*» У. Оуэна состоит из 15 строк, что относит его к типу сонета с кодой (с дополнительной строкой). Стиховое экспериментаторство поэта заключается не только во введении лишней строки, но и в использовании необычного способа рифмовки – *abab cdcd efefghg*, где предпоследняя строка с новым рифмующимся звуком способствует замедлению движения строфического «рисунка», подчеркивая тяжелое состояние умирающего в госпитале солдата, который доживает последние мгновения своей жизни.

Новаторский подход наблюдается практически в каждом четвертом из проанализированных сонетов авторы пытаются передать свое отношение к войне, отступая от классических требований данной жанровой формы, так как сами реалии войны полностью меняли их взгляды на жизнь и свою роль в ней. Рифмовочный рисунок этих сонетов характеризуется структурными новациями: *aabb cdcedf ggf, aabbccdd efefgg, aa bacb dcd effe, abab cc dede ffgg, aabbcc ddeefgfg* и др.

Три сонета («1915» Р. Грейвза, «*Together*» З. Сассуна, «*Futility*» У. Оуэна) делятся совершенно необычно на две семистрочные строфы, или септимы, с разными образцами рифмовки, причем в последних двух сонетах можно говорить о последовательном соединении в каждой септимере катрена и терцета.

Сонет А. Розенберга «Убит в бою» (*Killed in Action*) отличается своей неожиданной композицией. Он состоит из 7 двустиший со смежной рифмовкой. Рассказывая о таком же, как он, молодом юноше-поэте, отправленном на фронт, А. Розенберг описывает его смерть, используя метафорический образ сосуда Юности, упавшего с полки. Практически каждое двустишие характеризуется смысловой и синтаксической завершенностью, что было свойственно «героическому» двустишию поэзии классицизма. Этот пример убедительно демонстрирует последовательный подход к дегероизации

устоявшихся канонов как содержательного, так и формального плана.

В сонете З. Сассуна «Раскаяние» солдат бредет по дощатому настилу в окопной траншее под проливным дождем, он не может избавиться от мыслей о том, как убежавшие от них немцы кричали о пощаде. Его товарищи закалывали их штыками, как свиней. Перед глазами солдата стоят посиневшие от ужаса лица врагов, хватающих своих преследователей за колени в последней мольбе. Солдат не чувствует никакой ненависти, а только раскаяние. Он осознает, что война заставляет его делать то, что ни в коем случае нельзя назвать бессмертным подвигом. Рифмическая структура основывается на переходе от катрена с перекрестной рифмой к двустушию, затем к катрену и вновь к двум двустушиям со смежной рифмовкой. Постоянно меняющийся рифмовочный рисунок удивительно точно передает стихотворческие мысли солдата и в целом придает стихотворению резкий, даже несколько агрессивный характер.

Нарушения рифмического строя, характерного для жанровой сонетной традиции, особенно часто встречаются в произведениях З. Сассуна, больше половины проанализированных сонетов этого автора не придерживаются ни английского, ни итальянского варианта. Очевидно, что стремление выразить свое отвращение к жестокой войне, обуславливало появление новых тенденций развития жанровых свойств сонета.

Введение новых структурно-композиционных вариантов сонета было важной частью формально-содержательного эксперимента «окопных» поэтов. Последовательное использование приемов художественной перверсии определяет также содержательные особенности сонетов, основными из которых становятся перечисления всех ужасов повседневных фронтовых будней, ставших привычными для солдат и офицеров и шокирующих остальных. Так, введение просторечий и жаргонизмов, разговорной лексики и интонации, упрощение поэтического синтаксиса позволили З. Сассуну изобразить войну как страшное побоище, как фарс, придуманный политиками. Риторические вопросы заставляют читателя задуматься о тщетности гибели тысяч человеческих жизней. Видя безысходность всей ситуации, поэты напрямую взывают к Богу об отмщении: «*O Jesu, make it stop!*» (З. Сассун «*Attack*»), «*May God curse thee, and cut thee from our soul!*» (У. Оуэн «*On seeing a Piece of Our Artillery Brought into Action*»).

Глубоко противоречивое отношение к войне не позволяло поэтам прославлять смерть на войне как героический акт патриотизма. Даже использование традиционных риторических фигур, создающих эффект пафосности и торжественности, характеризуется их иронически-трагическим переосмыслением. В этом плане иллюстративен сонет Ч. Сорли «*When You See Millions of the*

*Mouthless Dead*», структура которого незначительно отличается от структуры традиционного сонета: *ababbacdcddcd*. В произведении четко прослеживается разделение на октет и секстет, т. е. его можно отнести к итальянскому типу. Однако можно утверждать, что его содержание определяется художественным приемом перверсии. В сонете идет речь о воображаемой встрече живых и погибших в первой мировой войне, и, по сути, он является своеобразным напутствием живым избегать жалости или похвалы, говоря с мертвыми. Смерть превратила умерших в призраки людей, которыми они когда-то были. По мнению поэта, нет никакого смысла разговаривать с теми, кто лишен слуха. Кроме того, эпитет «*mouthless*» напоминает, что мертвые не могут говорить, а, значит, не могут быть услышаны живыми.

Просьба лирического героя к живым «не выражать вежливого сочувствия к мертвым» обусловлена возможным чувством стыда или смущения, которое читатель может испытывать. Тем самым поэт поднимает вопрос о виновности в смерти солдат. Синтаксис сонета отличается короткими предложениями, которые звучат категорично, выражая конкретные предписания в плане поведения. С каждым побудительным предложением все сильнее ощущается расстояние между мертвыми и живыми. Намеренное обращение к образу «пробитых голов» мертвецов (*gashed heads*) служит цели визуализировать ужасы войны и показать, что раны солдат сохраняются и после смерти. С каждой последующей строкой усиливается воздействие на читателя, который с отчетливостью начинает осознавать, что для мертвых ничто не имеет значения. Автор отказывает мертвым в индивидуальности, считает, что погибшие потеряли ее и превратились в массу. Особенно парадоксальным звучит олицетворение смерти, когда живая смерть забирает жизнь у погибающих на войне людей, присваивая их себе.

Создаваемая авторами «контуженных сонетов» (термин Г. Э. Ионкис [1:37]) художественная реальность удивительно точно и отрезвляюще передает весь трагический масштаб первой мировой войны и личные мучительные переживания поэтов, многие из которых с этой войны не вернулись. Сильные, одухотворенные стихотворения доносят до современного читателя страшную правду окопной войны. Анализ произведений представителей «окопной» поэзии Великобритании свидетельствует о том, что поэты начала XX в. активно трансформировали жанр сонета для достижения своих художественных замыслов. Трансформации, касающиеся как структурной, так и содержательной организации, во многом обусловлены последовательно используемым художественным приемом перверсии, который, в свою очередь, подчинен общей художественной идее – осуждению кровопролитных войн. Представляется



перспективним проследить, наскільки смислового принципа організації других проаналізований художественний прийом поетических жанров, созданных в период первой может выступать в качестве формально-мировой войны.

### Литература

1. Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века (1917–1945) : учеб. пособие для пед. ин-тов / Г. Э. Ионкис. – М. : Высшая школа, 1980. – 200 с.
2. Камышников Р. В. Рецептивная эстетика в качестве инструмента анализа произведений британских поэтов первой мировой войны / Р. В. Камышников, Е. В. Чалая // Вісник СевНТУ. Серія : Філософія. – 2012. – Вип. 126. – С. 118–121.
3. Николаева С. В. Структура стихотворного текста в аспекте герменевтической теории интерпретации (на материале английского сонета XVI–XIX вв.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. В. Николаева. – Ростов-на-Дону, 2012. – 22 с.
4. Останкович А. В. Сонет как гармонически универсальная самоорганизующаяся система / А. В. Останкович // Вопросы филологии. – 2008. – № 1. – С. 90–98.
5. Свердлов М. Между Никой и Беллоной : война жанров и тема войны в английской поэзии XVIII – XX веков / М. Свердлов // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX : проблема взаимодействия литературных эпох. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 197–249.
6. Cruttwell P. The English sonnet / P. Cruttwell. – London : Longmans, Green & Co., 1966. – 56 p.
7. Sonnets of World War I [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sonnets.org/wwi.htm#101>. – Дата доступа: 12.08.2016.

УДК 821.111

### *І. В. Куницька*

*Київський національний лінгвістичний університет*

### **Жанрова своєрідність імпресіоністського роману (В. Вулф «На маяк»)**

**Куницька І. В. Жанрова своєрідність імпресіоністського роману (В. Вулф «На маяк»).** У статті запропоновано виділення жанрового різновиду роману XX століття, а саме імпресіоністського. Визначаються жанрові константи, елементи поетики, виявляється своєрідність цієї форми. Доводиться, що імпресіоністський роман суттєво відрізняється від символістсько-декадентського. У першу чергу відмінний характер психологізму. Зміщення фокусу зображення на сенсорний суб'єктивізм згладжує трагізм і гостру конфліктність декадентського світосприйняття. Тонкість, вишуканість, естетизм сприйняття видають людину, споріднену з декадентом і символістом, але окреслюють інше коло проблем і лягають в основу іншої людської історії.

**Ключові слова:** жанр, жанровий різновид, модерністський роман, імпресіоністський роман, жанрові константи.

**Куницька І. В. Жанровое своеобразие импрессионистского романа (В. Вулф «На маяк»).**

В статье предложено выделение жанровой разновидности романа XX века, а именно импрессионистической. Определяются жанровые константы, элементы поэтики, определяется своеобразие этой формы. Доказывается, что импрессионистский роман существенно отличается от символистско-декадентского. В первую очередь отличительный характер психологизма. Смещение фокуса изображения на сенсорный субъективизм сглаживает трагизм и острую конфликтность декадентского мировосприятия. Тонкость, изысканность, эстетизм восприятия выдают человека, сродного с декадентом и символистом, но определяют другой круг проблем и ложатся в основу другой человеческой истории.

**Ключевые слова:** жанр, жанровая разновидность, модернистский роман, импрессионистский роман, жанровые константы.

**Kunytka I. Genre Originality of Impressionist Novel (Virginia Woolf "To the Lighthouse").** This article offers to emphasise a genre variety of XX century's novel, in particular impressionism. Genre constants and elements of poetics are defined, an originality of this form is revealed. The paper demonstrates that impressionistic novel significantly differs from the symbolist-decadent one. The first difference is the psychological nature. A tragedy and an acute conflict of a decadent worldview are being smoothed by the displacement of image focus on the touch subjectivism. Subtlety, elegance and aesthetics perception describe a person related to a decadent and a symbolist, but in the same time outline a different set of problems and are grounds for a storyline of another person.

**Keywords:** genre, genre variety, modernistic novel, impressionist novel, genre constants.

Жанр роману XX століття вирізняється значною варіативністю. Це жанр з великим потенціалом для різноманітних модифікацій. Тому одним із ключових питань у вивченні цього жанру

є питання класифікації. Велика кількість жанрових різновидів дозволяє залучати різні критерії та отримувати різноманітні класифікаційні ряди.

Ця стаття має на меті виділення жанрового різновиду роману XX століття, а саме імпресіоністського, визначити жанрові константи,

елементи поезики, виявити своєрідність цієї форми. Це вимагає виконання певних завдань: аналіз конкретного твору з урахуванням обраної теоретичної бази, зіставлення жанрових форм, встановлення жанрового прототипу даного різновиду.

Жанровіріність стилю простежується в усі епохи становлення романного жанру. Скажімо, при руйнуванні жанрової форми лицарського роману в період Ренесансу відбулася суттєва зміна стилю, те ж саме можна простежити і на наступних етапах. У період модернізму роль стилю зростає ще більше, бо він перебирає на себе функцію головного інструмента авторського самовираження. Формується такий жанровий різновид, як імпресіоністський роман. Посеред великих епічних жанрів його класичними зразками стали романи Кнута Гамсуна (у першу чергу роман «Голод») та Вірджинії Вулф. Але, як правило, не йдеться власне про роман як жанр, а про твори, у яких знайшло яскраве втілення імпресіоністське письмо. Наскільки стиль вплинув на жанрову форму – питання дискусійне, та й виразно не поставлене. Чи можна будь-який роман, де використовується імпресіоністський стиль, назвати імпресіоністським романом? Звісно, у практиці досліджень таке визначення ми знаходимо часто. Але чи можна виділити якісь інші жанрові ознаки, крім стилю? Імпресіонізм у літературі кінця XIX ст. активно взаємодіє із символізмом, а тому елементи імпресіоністського стилю, або й загалом імпресіоністський стиль ми знаходимо і в романах символістсько-декадентського різновиду.

Симптоматичними в цьому плані можна вважати деякі останні дослідження іншого жанру періоду модернізму – жанру новели. Зокрема, у монографії О. Колінко, присвяченій компаративному дискурсу української і російської новели початку XX ст., виділяються такі її різновиди, як символістська, імпресіоністська, експресіоністська, сюрреалістична, окремо розглядається змінений характер суб'єктивності. Також варто звернути увагу на статтю Я. Поліщука у збірнику «Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури», яка має назву «Імпресіонізм як світогляд, стиль і жанровий канон імпресіоністської новели». Чи не вперше питання сформульовано саме таким чином: стиль як жанровий канон. Хоча йдеться про жанр новели, але означені дослідником риси імпресіонізму, які вплинули на жанр, можна розглядати як генезу певного типу оповіді, яка реалізується не лише в малих, а й середніх і великих прозових обсягах.

Отже, дослідник виділяє сім основоположних рис імпресіоністської новели: 1) антираціоналізм, акцент на чуттєвому сприйнятті; 2) «образ світу формується з сенсорних характеристик»; 3) імпресіоністичний герой, чутливість якого забезпечує тонку рецепцію світу; 4) герой стає суб'єктом сприйняття; 5) картині світу характерна «нескінченність, роздробленість, ескізність,

фрагментарність»; 6) хронотоп гранично конкретний; 7) реалізм у зображенні картини світу заперечується суб'єктивізмом автора [10].

Важливо підкреслити ті риси, які суттєво впливають на тип оповіді: конкретність і навіть реалізм у зображенні фрагментів, але суб'єктивізм і роздробленість загальної картини. Це тип оповіді, який існує на межі внутрішнього і зовнішнього зображення, так само, як у символістському романі. Але тут межа виникає завдяки тому, що автор переконаний у принциповій непізнаності світу загалом і суб'єктивізм сприйняття кожного його фрагмента. Фокус зображення на сенсоріці, яка постачає суб'єкту інформацію про світ і відразу її суб'єктивно змінює. Для того щоб описати історію героя таким способом, потрібні величезні обсяги тексту, що, зрештою, і вималювалось у творчості Марселя Пруста. Але саме в цьому творі очевидно, що імпресіонізм став працюючою технікою опису, а його загальний зміст і форму визначив символізм.

Треба погодитись, що для імпресіоністського стилю в прозі найбільш відповідною стає жанрова форма новели. Навіть якщо оповідь розростається до обсягів роману, події, які вона «встигає» охопити, не розгорнуться в напружений сюжет зі змінами. Найбільше, що можна описати імпресіоністським способом, – це день із життя героя. Такий день можна трактувати як важливий, етапний чи символічний.

Імпресіоністська оповідь – це оповідь, яка чіпляється за кожен деталь, загрузає в дріб'язку, з кожного погляду чи почутого звуку робить свого роду подію. Якщо це філософія життя, то можна було б говорити про історію героя-сенсуаліста чи гедоніста, який безкінечно розтягує кожен мить життя, насолоджуючись її процесом. Чи такий світогляд відзначає таких класиків імпресіоністського роману, як К. Гамсун чи В. Вулф?

Вірджинія Вулф є однією з найважливіших постатей в історії модернізму. Увагу до себе вона привернула своїм імпресіоністичним стилем, який радикально відрізнявся від звичної на той час традиційної манери письма. Творчість Вірджинії Вулф, як неординарної, різнобічної, іноді навіть скандальної особистості, є дуже цікавою для дослідників. Саме тому багато літературознавців та критиків присвятили свої праці вивченню літературного доробку цієї письменниці.

Роман «На маяк» багато хто з дослідників визначає як найталановитіший і найвідоміший твір В. Вулф, створений на автобіографічній основі. Структура твору така: три частини, кожна частина ділиться на розділи («Біля вікна» – 19 розділів, «Проходить час» – 10, «Маяк» – 13). Оповідь ведеться від третьої особи, але, як і в розглянутих романах, це не всезнаючий наратор реалістичного роману, а ліризований наратор, багато чим споріднений з ліричним героєм або оповіддю від першої особи.

Письменниця використовує вже відому на той час техніку письма «потік свідомості». Це засіб зображення, який неминуче формується на певному етапі використання імпресіоністської техніки. Часто між ними неможливо провести чітку межу. Головна героїня показана в романі не тільки очима оповідача, а й очима інших героїв. У той же час ланцюг асоціацій в індивідуальній свідомості містить моменти, які пов'язують минуле із сьогоденням, розрізнені фрагменти зливаються в єдиний потік життя. Через окремі орієнтири в цьому потоці може проступати реальність, але вона відгороджена, бачиться наче крізь призму, опосередкована майстерно створеною картиною суб'єктивного сприйняття. Вулф показує невелику групу людей, життєвий досвід яких обмежений, кожен із них важливий тією чи іншою мірою в картині світу головної героїні. Як і в інших романах Вулф, увага зосереджена на характері однієї героїні, місіс Ремзей, натури такою ж мірою чутливої, вразливої, неординарної, як і всі інші героїні у творчості письменниці, які слугують їй масками для процесу самовираження і самопізнання. Роман є історією пізнання людської неповторності, шляхом героїні всередину свого «я», увиразнення складних аспектів власної і водночас загальнолюдської психіки, потаємних куточків душі, які відкриваються в процесі асоціативного мислення і спогадів.

Простий сюжет, на перший погляд навіть побутовий (діти просять відвезти їх на маяк, реальний маяк біля моря, достатньо близько від будинку Ремзей, на відстані одноденної мандрівки), наприкінці твору підноситься до виразного символу. Маяк – символ мрії, яка збувається і розчаровує. Довгі збирання, налаштування, дрібні перешкоди і побутові клопоти зробили маяк далеким і недосяжним. Саме через це він і став привабливою мрією для дітей. Коли ж діти побачили справжній маяк, вони відкрили його реальний, далеко не поетичний образ. Такий сюжет вочевидь тяжіє до символізму, і роман «На маяк» можна було б визначити як символістський, але в ньому немає виразної актуалізації середньовічного дискурсу та християнського світогляду, а тому і філософія двох світів подається в максимально естетизованому варіанті, ближчому до романтизму. Модерністським цей твір робить імпресіоністське зображення. День розтягнений через увагу до дрібних деталей життя, фокус зображення освітлює сам процес сприйняття навколишньої дійсності, і це надзвичайно суб'єктивний процес, опосередковане авторське самовираження.

Жанрова матриця імпресіоністського роману сформувалася, ймовірно, у період романтизму в європейській літературі, протожанром для романів В. Вулф могли слугувати романи С. Річардсона («Памела», «Клариса»), Ж.-Ж. Руссо («Нова Елоїза») та інші.

І. Безпечний стверджував, що соціально-побутовому реалістичному роману передував роман сентиментальний, історичною заслугою якого було те, що він «став зображувати звичайних простих людей у їхньому повсякденному житті; 2) в романі бачимо не тільки зовнішнє життя його персонажів, а й внутрішні їхні переживання, їхню психологію <...>» [2:267]. До цього варто додати і найбільш широке значення поняття «сентиментальний»: як зворушення життєвими дрібницями. Саме сентименталісти почали розрізняти серед почувань людини тонкі нюанси, яким раніше не надавали значення як менш вартісним порівняно із сильними почуттями. Після романтиків, які утвердили цінність суб'єктивного сприйняття світу, після відкриттів психології на рубежі століть прийшло розуміння, що суб'єктивне сприйняття є мистецькою цінністю, а тонкі аспекти індивідуальної чутливості важливі для процесу самовираження.

Отже, імпресіоністський роман суттєво відрізняється від символістсько-декадентського. У першу чергу відмінний характер психологізму. Зміщення фокуса зображення на сенсорний суб'єктивізм згладжує трагізм і гостру конфліктність декадентського світосприйняття. Тонкість, вишуканість, естетизм сприйняття видають людину, споріднену з декадентом і символістом, але окреслюють інше коло проблем і лягають в основу іншої людської історії. День розтягнений до десятків років, мить вибирає ціле життя, кожна мить цінна і навіть самодостатня, а історія героя – це не додання перешкод, а дослухання до віщих знаків серед буденного плину життя без зовнішніх яскравих подій, шлях самопізнання.

Для імпресіоністського роману характерні: філософія життя в основі світогляду, акцент на самоцінності життя загалом, а також кожного людського життя; суб'єктивне світосприйняття як головне свідчення неповторності кожної особистості; об'єкт розчиняється в суб'єкті; авторська чутливість, здатність бачити тонкі нюанси навколишнього світу опосередковано виражається через світосприйняття позитивно маркованих персонажів, частіше – головного героя (героїні), маски автора; тонкість переживання повсякденних вражень важливіша за виняткові пристрасті; тонкість і естетизм сприйняття виражається через техніку імпресіонізму (нюансоване зображення) або «потіку свідомості» (безпосереднього зображення внутрішніх процесів); історія героя – це історія відновленої після невдач, випробувань, потрясінь (нещасливого кохання у першу чергу) здатності насолоджуватися миттєвостями життя; ліризований наратив, який може ускладнюватися частою зміною точки фокалізації; фрагментарність зображення, яка збалансовується єдністю ліричного світосприйняття; насичення мови поетичними

засобами, найперше – метафоризованими епітетами, оскільки головне в описі – передача тонких нюансів характеристики (визначень) ліризованого об'єкта.

Окрім названих романів К. Гамсуна і В. Вулф, до жанрового різновиду імпресіоністського роману можна віднести також роман Д. Джойса «Портрет

художника в юності», Е. М. Ремарка «Гем», І. Буніна «Життя Арсенєва». Але загалом це не надто численний ряд, оскільки імпресіоністська техніка письма дуже швидко стала елементом модерністської оповіді, а отже, розчинилася в інших жанрових різновидах.

### Література

1. Батюк Г. О. Імпресіонізм в романі В. Вулф «Місіс Деловей» / Г. Батюк // Вісник ЛНУ ім. І. Франка. – Львів, 2007. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 200–209.
2. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.
3. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф; [пер. з англ. Я. Чердаклі]. – К. : Альтернатива, 1999. – 111 с.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
5. Колінько О. «Цілий світ у краплі води...»: компаративний дискурс української і російської новели кінця ХІ – початку ХХ ст.: [монографія] / Олена Колінько. – Бердянськ : БДПУ. – 326 с.
6. Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920 – 1930-х годов. – М. : Высшая школа, 1966. – 270 с.
7. Моклиця М. Жанрова специфіка модерністського роману / М. Моклиця. Вступ до літературознавства : навч. посіб. – Луцьк : Вид-во ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. – С. 238–250.
8. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття / М. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – Ч. 1. Українська література. – 154 с.
9. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : [монографія] / Марія Моклиця. – Вид. 2-е, доповнене і перероблене. – Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
10. Поліщук Я. Імпресіонізм як світогляд, стиль і жанровий канон / Я. Поліщук // Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури : навч. посіб. – К. : Освіта України, 2011. – С. 229–247.
11. Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США (Типологія та національні особливості) / С. М. Пригодій. – К. : Нора-прінт, 1998. – 312 с.
12. Woolf Virginia. Works [Електронне джерело] / Virginia Woolf. – Режим доступу : Internet Movie Database works Virginia Woolf.

УДК 82.09(410) Алан Беннетт

### Н. Н. Семейкина

Харьковская государственная академия культуры

### Театрализация прозы Алана Беннетта

**Сімейкіна Н. М. Театралізація прози Алана Беннетта.** Театралізація прози розглядається у сучасному літературознавстві як поетична категорія, як особливий спосіб внутрішньої організації художнього тексту. У трьох повістях: «Непростий читач», «Голі та босі», «Друга молодість місіс Доналдсон», написаних Аланом Беннеттом, відомим англійським сучасним драматургом, театралізація є одним із його стильових прийомів, способом «сюжетотворювання» та соціо-психологічної характеристики героїв, може розглядатися як простір гри.

**Ключові слова:** театралізація, Алан Беннетт, проза, актор, глядач, режисер.

**Семейкина Н. Н. Театрализация прозы Алана Беннетта.** Театрализация прозы рассматривается в современном литературоведении как поэтическая категория, как особый способ внутренней организации художественного текста. В трех повестях: «Непростой читатель», «Голые и босые», «Вторая молодость миссис Доналдсон», написанных Аланом Беннеттом, известным английским современным драматургом, театрализация является одним из его стилистических приемов, способом «сюжетосложения» и социо-психологической характеристики героев, может рассматриваться как пространство игры.

**Ключевые слова:** театрализация, Алан Беннетт, проза, актер, зритель, режисер.

**Semeykina N. Theatralization of Alan Bennett's Prose.** Theatralization of prose is studied in modern science of literature as a poetical category and as a special means of inner organization of artistic text. In the prosaic works such as «The Uncommon Reader», «The Clothes They Stood Up», «The Greening of Mrs. Donaldson» written by the famous English modern dramatist Alan Bennett, theatralization is one of his main stylistic devices and the means of «sujetcomposition» and socio-physiological characteristic of his heroes, it can also be understood as a space of game.

**Key words:** theatralization, Alan Bennett, prose, actor, spectator, producer.

Поняття «театралізація» і «театральність» обычно связывали с ритуальными действиями, которые происходили на ранней ступени развития человечества, а также традиционно применяли к

постановке драматического произведения в театре или при оценке его сценичности. В современной науке проблема театрализации получила более широкое толкование и стала предметом научных дискуссий, затрагивающих такие аспекты, как театрализация жизни, театральные элементы

живописи, музики, лирики, прозы, подчеркивая существующее взаимопроникновение литературы и театра и др. В начале XX века, как известно, в моду вошло авторское чтение стихов, став новым исполнительским жанром, а вернисажи, диспуты приобретали театрализованную форму, возникали многочисленные кабаре и т. д. Именно эти примеры культурной жизни повлияли на создание режиссером, историком и теоретиком театра Н. Н. Евреиновым концепции театрализации жизни [4]. Автор исходил из идеи «воли к театру», которая якобы изначально присуща всему человечеству. Эту мысль развивает Э. Шестакова, анализируя ситуацию рубежа XX – XXI в. в.: «Театрализация, шоуизация жизнедеятельности и жизнечувствования человека рубежа XX – XXI ст. уже не вызывает особых недоумений или же дискуссий, а, скорее, выступает в качестве знаковой и симптоматичной проблемы существования природно-культурных и социально-культурных оснований европейского человека» [9]. В то же время универсального подхода к трактовке театрализации разных видов искусства, по мнению Н. Евреинова, не может быть, каждому из них присущи свои черты и приемы. Это имеет прямое отношение к прозе.

Театральность прозы литературоведы относят к категории поэтики, понимая под ней особый тип внутренней организации текста прозаического произведения, рассматривают как форму социального поведения и социально-психологическую характеристику персонажей, как сюжетообразующую или смыслообразующую структуру, «как театральный код» (термин из семиологии у Ю. Лотмана), определяющий семантику и композицию прозы под влиянием законов драмы и театра. Так Е. А. Полякова дает следующее определение театральности: «Под театральностью в литературе понимается специфический театальный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности, – с другой» [7].

«Театрализация, с точки зрения Н. М. Заварничины, представляет собой процесс перенесения приемов и принципов драматургии в недраматический текст, интеграции сценических и несценических форм внутри прозаического пространства» [5]. Это определение в большей степени отвечает целям данной статьи.

Выше процитированный автор предполагает, что театрализация прозы зачастую является актом бессознательного в творчестве писателя. Подобное утверждение спорно и может быть отнесено в основном к писателям – романистам, не имеющим опыта написания пьес. Иное дело писатели – драматурги, которые обращались и к прозе, и к драме, как, например, Оскар Уайльд, Бернард Шоу

в повести «Чернокожая девушка в поисках Бога», С. Моэм и др.

В этом ряду свое место достойно занимает Алан Беннетт (род. 1934) – представитель старшего поколения современных английских драматургов и писателей-сатириков, хорошо известный в Европе и за ее пределами. Он актер, сценарист, публицист, почетный доктор ряда университетов Великобритании. Карьеру драматурга А. Беннетт начал в 60-е годы XX века, и с тех пор его самые известные пьесы «Сорок лет спустя» (1968), «Одинокое шпионы» (1988), «Безумие короля Георга III» (1991), «Говорящие головы» (1992) и др. с успехом идут на сценах театров мира. Как драматург и автор множества киносценариев он отмечен престижными театральными и кинонаградами, среди которых премия Лоренса Оливье. Вместе с тем, в творчестве А. Беннета последних десятилетий драма несколько уступила место прозе. Сборник автобиографических историй писателя «Письма домой» (Writing Home, 1994) стал в Англии бестселлером. Не меньший успех выпал на долю повестей «Голы и босы» (The Clothes They Stood Up, 2002), «Непростой читатель» (The Uncommon Reader, 2007), «Вторая молодость миссис Доналдсон» (The Greening of Mrs. Donaldson, 2011). Они были переведены на русский язык и опубликованы на страницах журнала «Иностранная литература», вызвав заметный интерес к писателю.

Творчество А. Беннета уже давно является предметом изучения западных литературоведов, преимущественно как драматурга и сценариста. Немало интервью с писателем и статей о нем появилось в 2014 году в связи с его 80-летием [10]. Однако наследие А. Беннета не стало объектом глубокого и системного изучения в отечественной науке, еще меньше внимания уделяется его прозе. Правда, автором данной работы были написаны статьи о некоторых стилистических и сатирических особенностях прозаических произведений английского писателя [8].

*Цель данной статьи* – исследовать прозу Алана Беннета в контексте проблемы театрализации прозы, сконцентрировав внимание, главным образом, на трех повестях: «Непростой читатель», «Голы и босы», «Вторая молодость миссис Доналдсон», последняя из которых наиболее ярко демонстрирует мастерство драматурга в достижении синтеза эпических и драматических начал.

Между тремя повестями, на первый взгляд, не похожих друг на друга существует глубокое внутреннее сходство, которое заключается в выборе остроумного и динамично развивающегося сюжета, а также нетипичных героев, принадлежащих к старшей возрастной группе, неожиданно оказавшихся в критической для себя ситуации. Так, героиня повести «Непростой читатель» – ныне здравствующая английская

Королева, однажды познакомившись с распространителем книг молодым человеком Норманом, превратилась в заядлую читательницу и по-новому посмотрела на государственные дела. Пожилая супружеская пара Рэнсомом из повести «Голы и босы» вернулась из оперы и обнаружила абсолютно пустую квартиру. Все вещи потом нашлись, но на них остались следы жизни молодых людей, к которым они по случайности попали. Это внесло разлад в привычную жизнь супругов. Мистер Рэнсом скончался, а его жена встретила перемены как добрый знак. Миссис Доналдсон 55-ти лет – главная героиня третьей повести, похоронив мужа, устроилась ради заработка в местную медицинскую школу «демонстратором» болезней, которые должны были диагностировать студенты. Кроме того, чтобы скрасить одиночество, она сдала пустующую комнату в своем доме молодым людям и неожиданно для себя согласилась вместо оплаты на voyeurism, на невероятные для нее самой поступки, благодаря чему обрела вторую молодость.

Сюжеты для своих произведений и героев Алан Беннетт нередко черпает из окружающей жизни или из личного опыта. Причем драматургическое мышление писателя позволяет ему все происходящее вокруг него представлять в театрализованном виде, как бы отстраняясь от переживаемого или увиденного, мысленно перенося его в плоскость сценического действия. Так, рассматриваемые нами повести были написаны Аланом Беннеттом после тяжелой онкологической болезни, которую он смог счастливо побороть. Оказавшись на грани смерти, он глубже задумался над смыслом жизни, быстротечностью времени, истинными и мнимыми ценностями, а также необходимостью продолжать жить полноценно, несмотря на надвигающуюся старость и болезни. Именно этим фактом может быть объяснен выбор в качестве главных героев людей пожилого возраста, с определенным социальным статусом, устоявшимися принципами и привычками, налаженным бытом, кругом интересов, воспитания, для которых на старости лет открылась перспектива чего-то неизведанного и ранее табуированного. В размеренную жизнь Королевы, семьи Рэнсомов и миссис Доналдсон буквально врываются представители молодого поколения, морально раскрепощенного, без всяких комплексов, издержек воспитания и кардинально меняют устоявшийся уклад жизни старшего поколения. Во всех трех произведениях, казалось бы, намечается традиционный конфликт «отцов и детей», с победой старших над младшими. В действительности он получает парадоксальное развитие и разрешение. Некоторые герои, а скорее героини, не только не осуждают современную молодежь, а принимают их стиль жизни, пытаются освободиться от консерватизма и фобий, хотят вернуться к своему «естеству», обрести вторую молодость. А те, которые не способны к таким

переменам, как мистер Рэнсом и мистер Доналдсон, покидают этот мир, уступив дорогу новой жизни.

В отличие от драмы, проза дает возможность писателю включаться в текст повествования, комментировать поступки своих героев, давать необходимые оценки, описывать их эмоциональные состояния. По-видимому, А. Беннетт, достигнув творческой зрелости, почувствовал потребность в такой форме. В то же время и в написании прозы он остается верен принципам построения драмы, что проявляется в особенностях композиции произведений, мастерском построении диалогов, владении искусством построения интриги, четком темпоритме, рельефно очерченном событийном ряде, напоминающем скорее монтаж сцен или кадров. Проявляется это и в осознанном введении в тексты такой лексики, как «рабочие сцены», «очередная номинация на «Оскара», «место действия постепенно приобретало прежний вид», «разобрали мизансцену в вашей квартире», «такому сценарию не верила» и т. д.

Алан Беннетт не просто излагает события, происходящие в произведении, а тонко режиссирует последовательность «мизансцен», направляет действия героев. Именно руководствуясь принципом занимательности, столь необходимом для быстрого овладения вниманием зрителя, писатель тщательно продумывает начало своих повестей, прибегая к театральным приемам. Так, «Непростой читатель» и «Вторая молодость миссис Доналдсон» начинаются с короткой яркой экспозиции: Королева на приеме в Виндзоре неожиданно переводит разговор с президентом Франции на выяснение вопроса, читал ли он Жана Жене, поставив его тем самым в неловкое положение: «Президент, не подготовленный к разговору о лысом драматурге и романисте, пугливо оглядывался в поисках своего министра культуры. Но министр беседовал с архиепископом Кентерберийским» [1:27]. Вторая повесть начинается со странного диалога двух героев о болезни мочеиспускательной системы, интригующего своей открытостью. Повесть «Голы и босы» уже первой фразой: «Рэнсомов обокрали» [2:3], напоминает завязку в духе «Ревизора» Гоголя, фокусирует внимание на детективной стороне сюжета.

Подчинение прозы принципу театральности предполагает наличие в пространстве художественного прозаического текста трех взаимодействующих составляющих: автора – режиссера, скрытого в «закулисном пространстве», тонко и незаметно управляющего всем действием; героев – актеров, которые исполняют свои роли, исходя из заданных авторских задач, а также самостоятельно режиссируют свое поведение с другими персонажами; «внутритекстовый зритель», на присутствие и реакции которого рассчитаны поступки и поведение главных героев и которого должен учитывать автор – режиссер. Все действуют как бы в одном сценическом пространстве,

мысленно и образно общаясь друг с другом. Подобная театральность предполагает также установку на визуальное воздействие на читателя.

Из трех рассматриваемых повестей прием театрализации получил самое яркое воплощение во «Второй молодости миссис Доналдсон». История преобразования героини подается не как последовательная наррация с необходимыми комментариями и отступлениями автора, а как череда самостоятельно существующих эпизодов, типа скетчей, разыгрываемых персонажами при неизменном участии миссис Доналдсон. Место действия в повести ограничено учебным театром в медицинском колледже, в котором начала подрабатывать в качестве непрофессиональной актрисы вдова, и ее квартирой, одну из комнат которой она сдала молодой паре студентов.

В первом случае вдова – исполнительница ролей перед начинающими медиками. А. Беннетт вводит в прозаический текст полноценное театральное действие с реальным режиссером, актерами и зрителями. Именно доктор Баллантай, обучающий студентов-медиков, ведет себя как профессиональный режиссер, употребляет во время занятий не только медицинские термины, но и театральные. Почти по системе Станиславского требует от «симулированных пациентов», как их называют, максимального правдоподобия, если нужно «долю бесстыдства», умение показывать себя обнаженной и др. «Нужно было вжиться в личность того человека, которого они изображали», – повторяли его уроки «актеры» [3:9].

В собственном доме миссис Доналдсон – простая домохозяйка и одновременно зритель сексуальных сцен, разыгрывать которые перед ней предложили молодые жильцы вместо платы за квартиру. «Она сидела и наблюдала за спектаклем», становясь раз от разу все более требовательным зрителем, отмечая то «нев्यразительность Джеральдины», а то признавая, что зрелище из «захватывающего все превращается в рутину».

Прием театрализации, так ярко используемый в этой повести, позволяет оригинально продемонстрировать этапы происходящих с человеком внутренних перемен, процесс превращения миссис Доналдсон из покорной жены, «хрупкой беспомощной женщины», которая смирилась с тем, что «муж все запрещал: прикасаться к газонокосилке, к СД – проигрывателю и даже к электроножу» [3:1], затем скромной вдовы в самостоятельно действующего человека, готового к решительным шагам в своей новой жизни. Писатель, отдавший много лет драматургии и сцене, доказывает огромную пользу

так называемой «театротерапии» в самоидентификации личности.

Раскрепощение миссис Доналдсон начинается именно с учебного театра, когда надо имитировать разные болезни и поведение в неожиданных бытовых ситуациях, которые требуют вмешательства доктора. Ее зрители – молодые люди, перед которыми она вынуждена предстать подчас в откровенном виде. Став зрителем в собственном доме, она, наблюдая за любовными играми актеров – квартирантов, вдруг начинает понимать, что любовь и секс – это что-то для нее уже пожилой дамы неведомое, никогда неиспытанное в браке: «сердце забилося. Это жизнь, – подумала она!» [3:24]. Именно погружение в стихию театрального сценического действия, а не размеренная и чинная жизнь, к которой ее призывает дочь, удивленная происходящими с матерью изменениями, заставляют героиню отказаться от брака с доктором Баллантайном, своим ровесником, и осунуться с головой в новые для нее приключения, открывшиеся после общения с молодым поколением. Оказавшись то в роли актрисы, то зрительницы, фактически непосредственным и активным участником театрального действия, для героини открылась возможность разобраться в своем внутреннем мире, отыскать сокровенные и потаенные желания, пройти путь высвобождения своей сублимированной энергии. Как справедливо отметила литературовед О. О. Легг, идея театральности связывается «с пониманием «размноженности» человеческого «Я» на различные составляющие, как социальные, так и психологические, и одновременно становится способом исследования и постижения сложности человеческой личности, от ее бесконечных социальных возможностей, до понимания человеком своей внутренней многомерности» [6].

Таким образом, прием театрализации, который широко использует Алан Беннетт в написании своих трех прозаических произведений, порожден особым типом художественного мироощущения автора, воспринимающего жизнь как пространство игры. Отсюда театральность в его произведениях выполняет сюжетообразующую и смыслоорганизующую функцию, с одной стороны, а также является способом раскрытия социально-психологического поведения персонажей.

Проблема театрализации прозы остается весьма актуальной в современном литературоведении, а творчество Алана Беннетта представляет в этом контексте интересный материал для глубокого изучения.

## Литература

1. Беннетт А. Непростой читатель / А. Беннетт // Иностранная литература. – 2009. – № 12.
2. Беннетт А. Голы и босы / А. Беннетт // Иностранная литература – 2010. – № 4.
3. Беннетт А. Вторая молодость миссис Доналдсон / А. Беннетт // Иностранная литература. – 2013. – № 1.
4. Евреинов Н. Н. Демон Театральности / Н. Н. Евреинов. – М.: СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.

5. Заварниціна Н. М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х гг. / Н. М. Заварниціна. – Саратов, 2013. [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-spetsifika-fenomena-teatralizatsii-v-russkoi-proze-1920-kh-nachala-1930-kh#ixzz4LD6mgfUO>;
6. Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв. : На примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр» / О. О. Легг [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/teatralnost-kak-tip-khudozhestvennogo-mirovospriyatiya-v-angliiskoi-literature-xix-xx-vv-na-#ixzz4Le34rMAM>: автореф. дис. канд. филол. наук. – СПб, 2004. – 17 с.
7. Полякова Е. А. Театральность в литературе. / Е. А. Полякова // Новый филологический вестник. – 2008. – Том 7, вып. № 2. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-v-literature>.
8. Семейкина Н. Н. Стилиевые особенности прозы Алана Беннетта / Н. Н. Семейкина // Всемирная литература в контексте культуры. Сб.ст. и материалов по итогам XXVI Пуришевских чтений. – М. : Киров, 2014. – С. 189–197.
9. Семейкина Н. Н. Книга как «взрывное устройство» в повести Алана Беннетта «Непростой читатель» / Н. Н. Семейкина // Мова и культура. – 2015. – Т. I (176), вип. № 18. – С.604–611.
9. Шестакова Э. Г. Актуализация парадокса комедианта (Ж. Делёз) в реалии- шоу [Електронний ресурс] / Э. Г. Шестакова. – 2009. — Режим доступа: [www.levlivshits.org/index.php/materials/](http://www.levlivshits.org/index.php/materials/).
10. Mallon T. Alan Bennett's Tales of Vice [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2012/01/01/books/review/smut-stories-by-alan-bennett-book-review.html>.
11. Lawson Mark on Bennett at 80: 'no national treasure'. Alan Bennett: drama over his distaste for novels.[Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/may/09/alan-bennett-drama-distaste-novels-british-fiction>.

УДК 811.161.2'42:316.77:82-2

**Л. І. Синявська**

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

### **Претекст: поняття та особливості функціонування в комунікативному акті**

**Синявська Л. І. Претекст: поняття та особливості функціонування в комунікативному акті.**

У статті аналізуються особливості функціонування драматичного тексту у комунікативному акті, виділяються варіанти драматичного тексту – писемний та сценічний, поділ сценічного тексту на репліки та вторинний, другорядний текст, що формує метатекст. У писемному варіанті драматичного тексту претекст включає серію, видавництво, авторські вказівки, характер авторського псевдоніма, заголовок та характер тексту, вказівки та жанр, способи членування тексту, персональність / імперсональність тексту, характер початкового рядка, поділ на яви, акти, сцени, перелік дійових осіб, ремарки.

**Ключові слова:** драматичний текст, претекст, сценічний текст, театральний текст, заголовок, другорядний текст, метатекст.

**Синявская Л. И. Предтекст: понятие и особенности функционирования в коммуникативном акте.**

В статье анализируются особенности функционирования драматического текста в коммуникативном акте, выделяются варианты драматического текста – письменный и сценический, разделение сценического текста на реплики и вторичный текст, который формирует метатекст. В письменном варианте драматического текста в предтекст включается серия, издательство, авторские указания, характер авторского псевдонима, заголовок и характер текста, указатели и жанр, способы членения текста, персональность/имперсональность текста, характер начальной строки, разделение на явления, акты, сцены, перечень действующих лиц, ремарки.

**Ключевые слова:** драматический текст, предтекст, сценический текст, театральный текст, вторичный текст, метатекст.

**Syniavska L. I. Pretext: concept and peculiarities of functioning in the communicative act.**

This article analyzes the peculiarities of the dramatic text in the communicative act. Variants of the dramatic text are distinguished – written and stage, stage text division into replicas and secondary, minor text that forms the metatext. In the written version of the dramatic text the pretext includes series, publisher, author guidelines, the character of the author's alias, title, author's instructions and the nature of the text, instructions and genre, ways of division of the text, personalized / impersonalized text, the nature of the initial line, division into acts, scenes, list of the actors, remarks.

**Keywords:** dramatic text, pretext, stage text, theatrical text, title, minor text, metatext.

Починаючи з другої половини ХХ ст. дослідженню тексту, його категорій та особливостей присвячено досить багато робіт. Однак актуальними, на жаль, і до сьогодні є слова В. Виноградова "дослідження мови художнього твору, визначення способів його лінгвістичного аналізу – це проблеми, які ще дуже далекі не тільки

від наукового рішення, а навіть від більш-менш задовільного його пояснення [2].

Звичайно, що наука не стоїть на місці, адже останніми десятиліттями з'явилося багато досліджень, присвячених тексту як такому, його категоріям, текст досліджується з різних підходів, пропонуються різні методи його аналізу. Роботи з комунікації та прагматики (О. Г. Ревзіної та І. І. Ревзіна, Ю. С. Степанова, Н. Д. Арутюнової,



Є. В. Падучевої, Г. П. Грайса, Дж. Остіна, Дж. Серля, Д. Шперберга), лінгвістики тексту (О. Москальської, Є. С. Кубрякової, Т. М. Миколаєвої, О. О. Кібріка, В. А. Кухаренко, І. М. Колегаєвої), мови літературного твору (В. О. Винокура, В. В. Виноградова, М. Бахтіна, Ю. Тинянова, Г. Б. Радбіля), лінгвопоетики (В. П. Григор'єва, О. Г. Ревзіної, Тюпи, П. Паві) стали науково-теоретичною та методологічною базою дослідження. Однак, у вітчизняному літературознавстві бракує досліджень, які стосуються особливостей перебігу комунікації в драматичному тексті, способів реалізації текстових категорій в комунікативному акті для забезпечення успішності комунікації, тому наше дослідження є актуальним.

Будь-який текст і художній зокрема пов'язаний з когнітивістикою, адже його сприйняття можемо визначати як розумову діяльність (діяльність мислення), суть якої полягає в здобутті, одержанні інформації, яка в ньому закладена. Характер цієї інформації може бути різним: естетична, емоційна, пізнавальна. Процес пізнання, розуміння тексту надзвичайно складний, однак можемо твердити, що це сприйняття відбувається як імпліцитно, так і експліцитно за схемою: "Текст → Читач", тобто іманентно наявний текст сукупністю своїх формальних ознак "вносить" ідеї, закладені в ньому у свідомість читача.

У комунікативному акті з функціональної точки зору ця схема, на наш погляд, трансформується наступним чином: "Текст ↔ Адресат", що передбачає і різну модель поведінки компонентів схеми. Схема "Текст → Читач" передбачає "активність" тексту і "пасивність" читача. У схемі "Текст ↔ Адресат" і текст, і адресат відзначаються активною позицією, адже пошук інформації та її обробка мають цілеспрямований, активний процесуальний характер, ефективність якого пояснюється мірою трансформації тезаурусу реципієнта. Тобто сприйняття художнього тексту адресатом – це низка операцій мислення над ним (художнім текстом), мета яких не стільки власне сприйняття інформації, скільки її пошук та виявлення останньої в тканині художнього твору. Зрозуміло, що це буде саме та інформація, яка є пізнавальною і естетично важливою для адресата, тому останній виступає і об'єктом, і суб'єктом одночасно, адже ним не просто вилучається інформація, а й дається власна інтерпретація тексту, яка може суттєво відрізнитися від авторського задуму.

Таким чином, сприйняття художнього тексту і можливість експлікації результатів цього сприйняття починається до моменту знайомства адресата з текстом, тобто точкою відліку можна вважати момент цілеспрямованого вибору тексту. Суттєвими будуть фактори, які визначають цей вибір і значною мірою прогнозують вибір тексту, гіпостизування. Тобто фігура адресата у цьому

випадку представляється особистістю, яка є споживачем і творцем знакових, тобто структурно-системних утворень. Адже у виборі художнього твору, де реалізується звичний для адресата стиль вживання мови, мовних одиниць поєднуються соціально-поведінковий контекст з мовленням. Особлива увага при цьому надається заголовку як претекстовому маркеру. "Безліч його функцій пояснюється тим, що він виступає актуалізатором практично всіх текстових категорій" – зазначає В. А. Кухаренко [3:105].

Звичайно, заголовок дається твору не просто, він містить розкриття основної теми твору.

Що ж відносимо до претексту, що є вказівкою на нього, своєрідним маркером? Це, як правило, зовнішні ознаки художнього тексту, їх сукупність, з якими адресат зіштовхується до знайомства з основним текстом художнього твору. Сюди належать: серія "Життя знаменитих людей", "Зарубіжний роман ХХ століття", "Онтологічні науки" тощо, видавництво, авторські вказівки, характер авторського псевдоніма (Леся Українка, Карпенко-Карий), формулювання заголовку, коли він чітко вказує на жанр (пригоди), авторські вказівки на характер тексту (малоросійська опера "Наталка Полтавка" Г. Квітки-Основ'яненка, драма-феєрія "Лісова пісня" Лесі Українки), навіть такі, які суперечать уявленню адресата, вказівки на жанр, способи членування тексту, характер початкового рядка [7], персональність / імперсональність тексту [6], поділ на яви, акти, сцени, перелік дійових осіб, ремарки тощо.

Слід зазначити, що для драматичних текстів претекст є надзвичайно важливим і має свої особливості функціонування, порівняно з прозовими та поетичними текстами.

Оскільки драматичний текст функціонує у двох варіантах, писемному та сценічно втіленому, можемо говорити і про відмінні ознаки організації та функціонування претексту.

Спільними для цих двох форм драматичного тексту буде те, що блок пам'яті адресата (за М. М. Бахтіним) обумовлений не тільки його життєвим досвідом, але й попереднім знаком основних особливостей цього жанру чи стилю [1:142]. Саме блок пам'яті уможливує прогнозування семантичної структури тексту, яке базується на індивідуальному досвіді адресата та екстраполюється на новий художній текст. На основі свого тезаурусу адресат обирає новий художній твір з фіксацією на очікуваний ефект. Але буває і навпаки, коли текст знаходить адресата. Тут скоріше задіяний механізм несподіваних очікувань, який, як правило, реалізується у претексті до знайомства з основним текстом, тобто претекст виконує рекламну функцію, є свого роду "премоделлю" семантичної структури художнього твору. Заявлена у такий спосіб "премодель" у претексті є свого роду ідеальною адресатною

премоделлю, яка матеріалізується у семантичній структурі художнього твору.

Таким чином можна констатувати, що комунікативний акт є рекурсивним, оскільки текст, як носій інформації та нових знань для адресата, співвідноситься з його ідеальною "премоделлю" та іншими моделями семантичної структури.

Відповідними будуть і дії адресата в процесі комунікації у претексті. Він буде обирати для художніх текстів ті мовні засоби і прийоми, які враховують "премодель" адресата, або, навпаки, руйнують її, створюючи ефект "обманутих сподівань" [5:35]. Останній може бути реалізованим не лише парадигмою основного тексту, а контекстом низки творів, що об'єднуються школою чи літературним напрямком, епохою, автором, жанром, стилем тощо. Тут у результаті комунікативного акту можуть реалізовуватись чотири моделі:

1. "Премодель" адресата відповідає, співвідноситься з реальною моделлю семантичної структури тексту ("Сватання на Гончарівці").

2. Характерологічні ознаки тексту не відповідають його реальній семантичній структурі (ліричні драми Я. Мамонтова, "Блакитна троянда" Лесі Українки).

3. "Претекст" суперечить семантичній структурі тексту – тобто "гіперболізація" формальних ознак тексту, "премодель" адресата руйнується, перетворюється на протилежність (акти-п'єси С. Беккета та Е. Іонеску).

4. "Претекст" свідомо руйнується семантичною структурою основного тексту, створюючи нові характерологічні ознаки тексту як певного жанрового різновиду, стилю чи літературного напрямку (інтелектуальна драма Лесі Українки, інтелектуальний театр Б. Брехта). Якщо ці нові характеристики "претексту" приймаються адресатом, вони стають частиною його тезаурусу для побудови "премоделі" нових типів.

Таким чином, першим етапом знайомства, встановлення комунікації у схемі "Текст ↔ Адресат" є включення такого тексту через його "претекст" у певний парадигматичний ряд – контекст епохи, національних традицій, контекст літературного напрямку, контекст жанру, контекст адресанта. Все це відбувається в комунікативному акті до знайомства з основним, реальним текстом і може вважатися нульовою точкою, нульовим циклом комунікації на рівні "претексту". А вже зі сприйняття вищезазначених параметрів, тобто "претексту" починається комунікація, тобто нульовий рівень комунікації, який реалізується посередництвом претексту і є точкою початку комунікативного акту.

"Претекст" драматичного тексту у писемному варіанті реалізує в комунікативному акті ономастичну, номінативну, означальну, рекламну функції. Він пов'язаний з основним текстом драматичного твору, але може виділятися графічно, різними шрифтами, кольорами, відступами,

розривами основного тексту, курсивом тощо. Незважаючи на цю виокремленість, "претекст" у писемній формі є частиною основного тексту. "Претекст" драматичного тексту у сценічній формі втілення в комунікативному акті не пов'язаний безпосередньо з основним текстом, що виголошується акторами. Він не звучить на сцені, адресат не сприймає його на слух. У сценічному варіанті втілення драматичного тексту "претекст" стає вторинним, допоміжним текстом, який існує і функціонує відірвано від основного. "Претекст", його елементи можуть бути представлені в афішах, театральних анонсах, програмах, брошурах. Це власне буде вторинний, другорядний текст, який однак не можна вважати новим самостійним текстом. Він структурно та інформаційно пов'язаний з основним текстом п'єси, хоча сценічно не відтворюється, не озвучується, існує тільки в писемному варіанті драматичного тексту. Провідною функцією "претексту" у сценічному варіанті втілення є, безперечно, рекламна, адже саме зі знайомства з програмою чи афішею і починається комунікативний акт. Адресат, який здійснює комунікативний акт за допомогою писемного варіанту драматичного тексту не бачить ні актора, ні сцену. Йому потрібні додаткові знання, які і містяться в "претексті".

"Претекст" має чітко зафіксовану позицію відносно основного тексту – передує йому. Сюди, тобто до "претексту", відносимо заголовки, посвяту, епіграф. Раніше, у XVII ст., часто основному тексту передували короткий зміст п'єси, дійові особи, фіксація місця і часу дії, зазначення кількості актів, сцен, дій, яв, тривалість п'єси. Це та інформація, яка наявна в писемному варіанті тексту. Сценічний варіант драматичного тексту цю попередню претекстову інформацію виносить у другорядний, вторинний текст, руйнуючи в такий спосіб межі основного тексту, робить категорію завершеності тексту не основною, а допоміжною ознакою тексту, чітко не визначеною. У комунікативному акті задіяний лише текст, який виголошується акторами зі сцени (репліки), а якщо адресат не знайомий з театральною програмою та анонсами, то "претекст" залишається за межами комунікації.

Таким чином, у сценічному варіанті втілення драматичний текст потрібно розглядати та аналізувати у контексті більш широких понять – сценічний текст та театральний текст. Сценічний текст створюється на основі драматичного тексту в процесі постановки спектаклю, як зазначає П. Паві, сценічний текст – це "співвідношення всіх використаних у виставі систем означаючих, побудова і взаємодія яких формує постановку" [4:370].

У випадку знайомства з писемним варіантом втілення драматичного тексту комунікативний акт починається з "претексту", тоді він опосередковано активізується "блоком пам'яті" адресата і допомагає сприйняттю основного, сценічно

проголошеного тексту драматичного твору. Коли ж адресат не знайомий з писемним варіантом драматичного тексту, афішею чи програмою сценічного варіанту, тоді йому важче сприймати та інтерпретувати інформацію, закладену в тексті. За такої умови "претекст" не актуалізований, і точка початку, відліку комунікації у схемі "Текст ↔ Адресат" змінюється. Нульовою, початковою точкою комунікативної дії буде основний текст з опорою на фонові знання адресата.

Таким чином у комунікативному акті, коли задіяний "претекст" спочатку адресат орієнтується на інтегральні ознаки драматичного тексту, які об'єднували даний текст з іншими текстами певного парадигматичного ряду. При подальшій

комунікації, коли в комунікативний акт залучається основний текст, ці формальні та смислові особливості "претексту" виключаються, а адресат орієнтується на диференційні ознаки, які реалізуються в основному тексті драматичного твору, тобто такі, які виокремлюють його з контексту епохи, літературного напрямку, традиції, жанру. У цьому випадку "пре модель" адресата тексту замінена на модель реальної семантичної структури драматичного твору, що дає можливість цілеспрямованого, рекурсивного аналізу такого тексту. Тому наявність претексту перебуває в прямій кореляції із загальними принципами організації драматичного тексту і служить засобом реалізації фактично всіх текстових категорій.

### Література

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. – 364 с.
2. Виноградов В. В. О языке художественной литературы – М. : Гослитиздат, 1959. – 654 с.
3. Пави П. Словарь театра. – М., 1991 – 565 с.
4. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: Учебник для студентов филологических специальностей. – Изд. 3. – Одесса: Латстар, 2002. – 290 с.
5. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965. — 303 с.
6. Тимошенко Т. Р. Телескопия в словообразовательной системе современного английского языка. Автореф. дисс. канд. филол. наук. – Киев, 1976. – 26 с.
7. Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского: Очерки. – М.: Советский писатель, 1979. – 349 с.

УДК 821.521 – 31Тавада(09)

*А. С. С т о в б а*

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

### Чудесный мир кайдана в произведении Ёко Тавады «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов»

**Стовба Г. С. Дивний світ кайдану у творі Йоко Тавади «Підозрілі пасажири твоїх нічних поїздів».**

Стаття присвячена дослідженню особливостей художнього світу постмодерністського роману Йоко Тавади, невід'ємною частиною якого є чудесне, таємниче. Головна героїня протягом безкінечних мандрів нічними поїздами втрачає національну і статеву ідентичність, відчуття межі між реальністю та сновидінням. Але умовний простір фантастичного, міфологічного світу, характерний для жанру японського кайдану, лише підкреслює самотність, бездомність та внутрішню порожнечу героїні.

**Ключові слова:** кайдан, Йоко Тавада, постмодерністський роман, буддизм.

**Стовба А. С. Чудесный мир кайдана в произведении Ёко Тавады «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов».** Статья посвящена исследованию особенностей художественного мира постмодернистского романа Ёко Тавады, неотъемлемой частью которого является чудесное, таинственное. Главная героиня на протяжении бесконечных путешествий в ночных поездах постепенно утрачивает национальную и половую идентичность, ощущение границы между реальностью и сновидением. Однако условное пространство фантастического, мифологического мира, характерное для жанра японского кайдана, лишь подчеркивает одиночество, бездомность и внутреннюю пустоту героини.

**Ключевые слова:** кайдан, Ёко Тавада, постмодернистский роман, буддизм.

**Stovba A. S. The Miraculous World of Kaidan in Yoko Tawada's novel «Suspects on the Night Train».**

The article is devoted to analysis of specificity of the fictional world of the postmodernist novel by Yoko Tawada, for which miracle and mystery are essential. The protagonist of the novel in the endless travels by night trains step-by-step loses her national and sexual identity, loses the border between dreams and reality. The fictional space of fantastic, mythological world, essential for the Japanese kaidan, underlines loneliness, homelessness and inner emptiness of the main character.

**Key words:** kaidan, Yoko Tawada, postmodernist novel, Buddhism.

Японская литература о чудесном,  
выразившаяся в жанрах кайдан (повествование о

загадочном и ужасном), кидан (повествование об удивительном) или юмэ-гатари (рассказ о сновидении) сформировалась к XVII веку и просуществовала до наших дней, сливаясь в XX в. с

другими літературними жанрами. Такую життєспособність кайдана Г. Б. Дуткіна, дослідник «літератури о необычайном», зв'язує, перш за все, со спецификой японського міфологічного свідомості, дозволяючого сприймати оточуючий світ крізь призму чудесного [2:4]. Це самобитне світоглядання розвивалося завдяки синтоїзму і буддизму, які служили невичерпаними джерелами історій про надприродні і жахливі істоти (обакэ), що проникають в повсякденний світ. Наряду з китайською і корейською чудесною новеллою, японському кайдану притаманні такі родові ознаки, як «...міфологізм головних персонажів, казочність фабули, установка на чудо, введення реального історичного часу і географічного простору, відчуження від розповідача історії і пр.» [2:11]. Всі ці жанрові ознаки можна зустріти в творчості класиків японської літератури ХХ в. – Едогава Рампо, Токуюмі Рока, Акутагави Рюноске і др., на сторінках яких мешкають різноманітні істоти (чорти, беси), лиси-оборотні, каппи (водяні) і інші істоти.

Традиції кайдана продовжує в своїй творчості і японська кросскультурна письменниця Еко Тавада, що живе в Німеччині з 1982 р. Літературознавча рефлексія в основному направлена на німецькомовні твори Еко Тавади, в яких предметом дослідження стають проблеми ідентичності, гендера, географічних і мовних подорожей (Л. Баур, Д. Габракова, К. Кренцле [11;12;13]). Однак до сих пор без уваги дослідників залишається, населений казочно-фантастичними істотами, парадоксальний світ японськомовних творів Е. Тавади, наприклад новели «Собака невеста», або роман «Підозрітливі пасажери твоїх нічних поїздів», в яких переплітаються і пародуються ще багато жанрові коди європейської і японської літератури: жанр казочки, трагедія, «новий роман» (Ожановий специфіка – см. статтю Стовба А.С. [6]). В постмодерністському романі «Підозрітливі пасажери...» фрагменти подорожі безіменної японської танцівниці довільно змонтовані розповідачем від другого особи (в оригіналі – поважлива форма «Ви» – яп. *あなた*) в мозаїчне панно тексту. Свідчення героїні і реальність переплітаються і перетікають одна в одну, а в звичайний хід подій вривається світ фантастичного і чудесного, який сприймається героїнею як щось цілком звичайне. На наш погляд, розуміння даного роману не може бути повним без вивчення особливостей мистецького світу роману, неотъемлемою частиною якого є чудесне. Цей аспект до сих пор не ставився предметом дослідження як вітчизняного, так і зарубіжного літературознавства. Таким чином, метою статті є осмислення поезії чудесного в

мистецькому світі постмодерністського роману Еко Тавади «Підозрітливі пасажери твоїх нічних поїздів».

Фрагментарний дискурс роману «Підозрітливі пасажери...» розрахований на одночасне читальське сприйняття багатьох рівнів тексту. Різноманітні жанрові коди пародійно переосмислюються, мозаїчність подорожі протистоїть зв'язності і послідовності сюжету, нарративний голос втягує читача в хід розповіді і ховає особистість безіменної, позбавленої ідентичності героїні. Міфологічні образи чудесного світу глибоко символічні і сприймаються як глибокий підтекст описуваних ситуацій, але в той же час цей чудесний світ присутній в своїй примітивно-масовій, вичащеної інтерпретації. Отже, спробуємо зрозуміти, яку роль в столь різноманітному постмодерністському тексті відіграє поезія чудесного.

Дванадцять глав-подорожей героїні носять назви в відповідності з пунктом призначення поїздки: «В Белград!», «В Амстердам!», «В Бомбей!» і т.д. Встановити хронологічну і географічну зв'язь між подорожами досить складно: поїздки відбуваються по різних причинах в різний час (і в 80-е і в 2000-е рр.). Тим не менше, ці фрагментарні відступи подорожі можна умовно з'єднати в три групи і поставити їх в приблизно хронологічному порядку, керуючись не дуже помітними, але все ж, розставленими героїнею часовими маркерами. Раніше всього здійснюються третє і четверте подорожі: «В Загреб!» і «В Белград!». Вони йдуть одна за другою і є відірваними фрагментами студентських канікул 80-х рр. ХХ в. «...когда Югославия еще не распалась» [7:гл.3]. Героїня мріє стати артисткою, хоча сама – студентка філфака, що вивчає російську мову. Більшість пасажирів, зустрічаються в поїзді, здаються підозрітливими наївній студентці: «Ты зашла в пустое купе. Тут же за тобой просунулись трое – будто выслеживали» [7:гл.3], «Некий мужчина – черты его лица свидетельствовали о пороке – открыл дверь твоего купе» [7:гл.4] і т.п. Підозрітливості героїні пояснюється поширеним в Японії повір'ям, згідно з яким подорожі літніми ночами небезпечні: межа між світом живих і світом мертвих особливо тонка, тому зустрінений незнакомец може виявитися призрак. І якщо в найраніших подорожах небезпека, в більшості випадків, невинна – з героїнею нічого особливого не відбувається, то в наступних епізодах, вона зустрічається з світом невідомого. До другої групи епізодів відносяться подорожі: 12 («В Бомбей!»), 6 («В Иркутск!»), 7 («В Хабаровск!») і 5 («В Пекин!») – «дело было до перестройки», «дело происходило в восьмидесятых годах», – відзначає героїня [7: гл.5,6]. Третью групу

составляют «недавние события» 2000-х годов, описывающие гастроли героини-танцовщицы (Главы: 1, 2, 11, 8, 9, 10).

Рассмотрим детальнее вторую группу путешествий. Своеобразной чертой, разделяющей первые две группы эпизодов, служит обретение героиней волшебного предмета, который открывает путь в условное пространство фантастического мира. В поезде Патна-Бомбей в обмен на кусачки для ногтей путешественница получает от странного попутчика (попутчицы?) с глазами как перевернутые треугольники особенный билет: «Я тебе вместо рупий билет на поезд дам. Это билет непростой – волшебный. С этим билетом ты всегда на поезд сядешь... Это путешествие кончится – за ним сразу настанет следующее... Вот так и будешь всегда путешествовать» [7: гл.12]. Следует отметить, что в оригинальном тексте употребляется слово *о-мамори* («*でも、普通の切符ではありませんよ。お守りみたいなものです*» [15:152]). («Но это непростой билет. Это некий амулет». – Пер. с яп. здесь и далее наш – А.С.), т.е амулет, талисман, традиционно приобретаемый в буддистском храме. Это сакральный предмет, приносящий удачу своему владельцу в повседневной жизни. Благодаря этому *о-мамори* героиня не только может беспрепятственно сесть на любой поезд, в путешествии она встречается с удивительным и чудесным, фантастический мир проникает в ее заурядную жизнь.

Цена за «вечный» билет оказывается гораздо выше, чем просто маникюрные ножницы. Нарратор поясняет, что именно в момент обретения этого билета героиня утрачивает право говорить от своего имени. «*その日、わたしはあなたに永遠の乗車券を贈り、その代わりに、自分を自分と思うふてぶてしさを買いとって、「わたし」となった。あなたはもう、自らを「わたし」と呼ぶことはなくなり、いつも、「あなた」である。その日以来、あなたは、描かれる対象として、二人称で列車に乗り続けるしかなくなってしまった*» [15 : 152] («В тот день как я от Вас получила вечный билет, использование «Я» стало эгоистичным. Перестав называть себя «Я», говорю теперь всегда – «Вы». С того дня Вы стали предметом описания от второго лица, продолжая бесконечно путешествовать в поезде»). Японский исследователь Макио Номура, изучая специфику употребления повествовательной формы второго лица в данном романе, делает акцент на способе непосредственного вовлечения читателя в события романа. ««Вы» как читатель, воспринимающий текст, тоже становитесь субъектом, на которого указывает рассказчик, и по ходу действия участвуете в этих установленных отношениях» [14:10]. Мишель Бютор, французский романист и теоретик «нового романа», намного глубже раскрыл возможности использования этого приема. «Если бы персонаж знал свою

историю с начала до конца, если бы не было помех к тому, чтобы ее рассказать или поведать самому себе, использовалось бы первое лицо и он дал бы свидетельские показания. Но речь идет о том, чтобы их добыть, либо потому, что он лжет, скрывает что-то от нас или от себя, либо потому что ему не достает каких-то элементов, а если они все есть, то он неспособен их связать надлежащим образом. Слова произнесенные свидетелем, станут как бы островками от первого лица внутри повествования от второго, объясняющего их появление на поверхности» [1:76]. Таким образом, форма второго лица дает возможность автору разоблачать героя, потому что сам герой не может полно и правдиво рассказать свою историю. Происходит некое раздвоение повествовательного голоса и одновременное освещение двух точек зрения.

Нарратор в форме второго лица в романе «Подозрительные пассажиры...», повествуя о событиях, происходящих с героиней, словно обращаясь к ней, помогает восстановить полную картину. В то же самое время в текст вводится и точка зрения наивной героини, до конца не понимающей, что же с ней случается. Ее внутренний монолог представляет собой цепочку сиюминутных ассоциаций, штампов обыденного сознания, пословиц и суеверий, удивлений по поводу странных совпадений и не менее странных ситуаций, сопутствующих ей. Массовая культура часто является тем образцом, на который ориентируется путешественница. Давая, как ей представляется, четкую характеристику встреченному человеку, героиня выделяет лишь одну его характерную черту: «студент с красивыми бровями» (Гл.5), «человек со шрамом на лице» (Гл.4), «глаза как перевернутые треугольники» (Гл.12). Подобный тип образотворчества, по мнению культуролога Г.М. Тарнапольской, присущ японскому массовому искусству, в частности аниме: «Выделяется и разрастается в размерах именно та часть тела, которая прежде всего другого бросается в глаза человеку, случайно посмотревшему в сторону этого тела» [8:64]. Учитывая краткость встречи, данной на фоне фрагмента путешествия, подобное описание не только не улавливает сущность встречаемого героя, но снижает значимость самой встречи. Чудесные герои и сам волшебный мир словно ускользают от героини, сливаясь и перемешиваясь с тривиальными событиями любого путешествия.

Повествователь же в форме второго лица в романе выполняет три основных функции: во-первых, передает ход рассуждений самой героини, во-вторых, вовлекает читателя в ход событий, непосредственно указывая на него, и в-третьих, одновременно остраиваясь и от героини, и от читателя, выстраивает художественный мир, неотъемлемой частью которого является чудесное. Так события, происходящие перед получением

проездного амулета, символизируют вступление героини в условное пространство чудесного мира. Сперва героиня прячет часы, словно отказываясь от «своего», обычного времени, и принимает время мифологическое или сакральное, ассоциирующееся с бесконечностью. Она стоит в бесконечной очереди-змеи за билетом в Бомбей («Ты варишься в жаре. Тело тяжелеет. Людская очередь – это змея»[7: гл.12]). Ей видится, что на очереди-змеи сидят боги Вишну и Шива, и она беседует с ними. Чудесное видение зиждется на индуистских мифологических представлениях: тысячеголовый змей Шеша поддерживает землю и служит ложем для бога Вишну. «Постоянный эпитет Шеша – Ананта («Бесконечный») и под этим именем он является символом бесконечности»[5:642]. Два из четырех символов, которые держит Вишну – чакра («диск», «круг» - оружие наподобие бумеранга, обладающее сверхъестественной силой) и раковина зафиксированы сознанием героини: «В правой руке – нечто похожее на небольшую пластинку. В левой – раковина размером с авокадо. На пластинке и раковине красноватые отсветы – будто на дискотеке. Вишну – это новейшая поп-звезда, которая с помощью раковины открывает новую страницу в истории рока»[7: гл.12]. Ни облик богов, ни священные атрибуты, ни советы Шивы «уничтожить очередь» (в индуизме Шиве отводится роль разрушителя мира [5: 643]) не способны «переключить» сознание героини из мира повседневности для восприятия мира чудесного. Ее комментарии снижают значимость и сакральность происходящего, свидетельствуют о ее слепоте и ограниченности.

Аналогичная ситуация наблюдается в пятой главе «В Пекин!». Вокзал в Сиане предстает как inferнальный мир преисподней: «Луна казалась выщербленной от лязганья металла, вокзал утопал в черном пространстве вселенной. Где здесь верх? Где здесь восток?...Приближаешься к огромному черному составу, изрыгающему клубы пара...Сумерки становятся все плотнее. Тут кто-то прикасается к твоей спине. Такое странное ощущение – будто кто-то засунул палец между позвонками»[7: гл.5]. По обе стороны дороги к вокзалу героиня видит фигурки мальчишек – чистильщиков обуви, и замечает их схожесть с бодхисатвой Дзидзо. Японский бодхисатва Дзидзо, покровитель путников и детей, традиционно стоит у дорог. «Дзидзо иногда отождествляется с владыкой царства мертвых – Эмма. Он способен воскресить из мертвых, избавить от страданий в дзигоку (аду)» [4:375]. Символика черного цвета, луна, как символ нижнего мира, потеря пространственной ориентации, статуи владыки царства мертвых, прикосновение, ощущаемое костями, а не кожей – архетипичны и являются классическими признаками встречи с потусторонним миром либо символизируют вход в нижний мир. Однако, страшный мир, наполненный знаками inferнального, не пугает

путешественницу. Она больше всего переживает за свои импортные кроссовки и рюкзак: «Ты благодарил эти сумерки, скрывшие фирменные знаки твоих кроссовок и рюкзака»[7: гл.5], свидетельствующие о том, что их обладательница приехала из капиталистической страны. Inferнальный мир проступает со всей очевидностью в следующих эпизодах – в шестом и седьмом, в котором героиня проходит шаманское посвящение.

По дороге из Москвы в Иркутск, напившись водки, героиня предсказывает попутнице Мэри ее судьбу, в шутку представившись шаманкой[7:гл.6]. Продолжая свой путь на поезде Иркутск-Хабаровск, героиня видит удивительный сон, в котором, свалившись с поезда, она посреди Сибири попадает в дом странного человека. Этот огромный мужчина с женским профилем, отражающимся в зеркале, буквально варит путешественницу в кипятке, после чего она обнаруживает выросший у себя мужской половой орган. Область Сибири, по которой путешествует героиня, сохранила мощные традиции шаманизма, в чем-то родственные японскому шаманизму. Согласно исследованию религиоведа и антрополога М. Элиаде, посвящение в шаманы может осуществляться и во сне [10:27]. И действительно, наша путешественница символически проходит некоторые инициационные стадии: переход в inferнальный мир («...посвящение осуществляется во время мистического нисхождения в ад» [10:60]) – падение с поезда в холод и мрак: «...холод уже крадется по шее...В первый раз ты оказалась на грани смерти»[7:гл.7]. Ее принудительно сажают в бочку и отваривают в кипятке, что является частью шаманского посвящения и символизирует обновление тела [10: 51-56]. В доме странного хозяина находится зеркало – один из атрибутов шамана. В японской мифологии зеркало связано с богиней Аматерасу, которое «... отражает реальность полностью и без малейшего изъяна» [3:202]. В зеркале проступает женская сущность хозяйки, который, отваривая героиню в бочке, подобно себе, превращает ее в гермафродита. У некоторых народов, отмечает исследователь религий С.А. Токарев, «особенно сильными считались шаманы «превращенного пола» – мужчины, уподобившиеся женщинам, и наоборот»[9:172]. Травестизм нашей путешественницы подтверждается заменой паспорта: по дороге в Бомбей, вместо своего, она получает паспорт неизвестного мужчины. И, наконец, символ шаманского медвежьего культа, особенно распространенного среди народов нижнего Амура и Сахалина[9: 174], также присутствует в хижине – это медвежья шкура распростертая на полу.

Мифологический мир, шаманское посвящение, обретение волшебного предмета, похоже, не производят на героиню никакого впечатления и воспринимаются как события весьма заурядные

наряду с досадной нехваткой денег. В последней, тринадцатой главе («В город, которого нет») голос нарратора отступает, давая возможность героине самой объяснить, почему она утратила свою идентичность, согласилась на вечные скитания в поезде, прошла шаманское посвящение, а сакральное постоянно нарушает ход ее привычной жизни. Ее сознание выбирает наиболее традиционную и понятную каждому интерпретацию встреч с неведомым – все было во сне. Читатель слышит ее голос среди реплик четырех пассажиров, находящихся в одном купе: «Каждый человек спит в одиночку. Во сне кто-то выпрыгнул из окна, кто-то остался в пункте отправления, кто-то уже добрался, куда ему надо. Мы все находимся в разных пространствах. Забывшись сном на полке, ты слышишь, как из-под бешено крутящихся колес вылетают города»[7:гл.13]. Героиня чувствует, но не рефлектирует, что все самое важное происходит с ней в купе ночного поезда, поэтому в путешествиях последних лет (выделенная нами третья группа) она стремится передвигаться исключительно по железной дороге: «Если ты сядешь на ночной поезд, то с тобой может приключиться что-нибудь интересное»[7:гл.8]. Ее встречи с миром чудесного никак не меняют ее ординарной жизни, следовательно все путешествия обезличенной, лишенной идентичности танцовщицы («В те годы ты ничуть не сомневалась в своей идентичности: ты женщина, ты из Японии»[7: гл.12]) даются фрагментарно и непоследовательно. В этих встречах с сакральным нет развития, нет движения по архетипическому пути преобразования. Тем не менее, читателю открывается полная картина происходящего. Рассказчик от второго лица

достоверно описывает извне, со стороны, волшебные встречи героини с миром неведомого, вовлекает в сверхъестественный мир читателя, рассказывает и проясняет подлинную историю происходящего незадачливой и «слепой» путешественнице.

Таким образом, чудесный мир кайдана является неотъемлемой частью художественного мира постмодернистского романа Ёко Тавады «Подозрительные пассажиры...». Благодаря раздвоению нарративного голоса и введению повествовательной формы второго лица в тексте моделируются две описательные перспективы. Одна точка зрения принадлежит безымянной японской танцовщице, утратившей половую и национальную идентичность, и отражает обывательское массовое сознание современного человека. Вторая точка зрения, принадлежащая нарратору в форме второго лица, дает возможность целостно охватить события путешествий героини, соприкасающейся с чудесно-фантастическим миром. Ахронологичные, фрагментарные путешествия героини не складываются в единство пути, в связи с неспособностью путешественницы заметить и осознать свое присутствие в особом чудесном измерении. В художественном мире произведения одиночество, бездомность и пустота героини проступают с особой интенсивностью на фоне условного пространства фантастического мира, стимулируя читателя, посредством прямого обращения к нему, задуматься и о своем собственном месте в мире. Перспективой дальнейших исследований представляется изучение элементов кайдана в поэтике новеллы Ёко Тавады «Собачья невеста».

## Литература

1. Бютор М. Роман как исследование / Мишель Бютор. – [Сост., пер., коммент. Н. Бунтман]. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 208 с.
2. Дуткина Г. Б. Традиции и развитие японского «повествования о необычайном» от средневековья к современности : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.06 «Литература народов зарубежья стран Азии и Африки» / Г. Б. Дуткина. – М., 1992. – 20 с.
3. Мещеряков А. Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений / А. Н. Мещеряков. – М.: Наталис, 2003. – 556 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев] – М. : НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998 – . – Т. 1 : А–К. – 1998. – 672 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев] – М. : НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2 : К–Я. – 1998. – 720 с.
6. Стовба Г. С. До проблеми жанрового визначення твору Ёко Тавади «Підозрілі пасажири твоїх нічних поїздів» / Стовба Г. С. // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2016. – Вип.62. – С. 322–325.
7. Тавада Ё. Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов [Электронный ресурс] / Ёко Тавада; [пер. с яп. А.Мещеряков]. – СПб.: Азбука классика, 2009. – Режим доступа к книге : [http:// www.royallib.com](http://www.royallib.com)
8. Тарнапольская Г. М. Специфика образотворчества в японском искусстве / Тарнапольская Г. М. // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 322. – С.59–66.
9. Токарев С. А. Религия в истории народов мира / Токарев С. А. – [4-е изд.]. – М.: Политиздат, 1986. – 576 с.
10. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / Мирча Элиаде ; [пер. с англ.]. – К.: София, 2000. – 480 с.
11. Baur L. Writing Between Sensual Joy and Theoretical Interest in Language [Электронный ресурс] / Linda Baur // Medien Observationen. – Режим доступа к статье: [http:// www.medienobservationen.lmu.de](http://www.medienobservationen.lmu.de)
12. Gabrakova D. “A Hole in the Continent” The Geopoetics East/West of Tawada Yoko / Dennitza Gabrakova // Études Germaniques. – 2010/3. – № 259. – P. 637–649.

13. Kraenzle Ch. Travelling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen [Електронний ресурс] / Christina Kraenzle // TRANSIT. – 2005. – № 2(1). – Article 60403. – Режим доступа к статье: <http://escholarship.org/uc/item/6382b28h>

14. Nomura M. Nihongo-no nininsho shosetsu ni okeru ninsho kukan to hyogen-no tokusei (野村真木夫。日本語の二人称小説における人称空間と表現の特性) [Електронний ресурс] / Nomura Makio. – Режим доступа к статье: <http://www.juen.ac.jp/lab/nomura/2ndperson.pdf>

15. Tawada Y. Yogisha no yako ressha (多和田葉子。容疑者の夜行列車) / Yoko Tawada. – Tokyo : Seidosha, 2002. – 163 p.

УДК 821.133.1.09'18'

### З. М. Таран

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

#### «Пані Жервезе» Е. і Ж. Гонкурів як «містичний роман»

**Таран З. М. «Пані Жервезе» Е. і Ж. Гонкурів як «містичний роман».** В статті розглядається нова художня манера братів Е. і Ж. Гонкурів у написанні роману «Пані Жервезе». «Містичність» твору виявляється на різних рівнях романної структури: у сюжеті, композиції, художньому конфлікті, образності, мові й стилі. Поряд з елементами натуралізму та реалізму в романі застосовуються й інші засоби романного письма, зокрема, імпресіонізм. Реалістично зображуючи трагічне життя головної героїні пані Жервезе, автори показують, що внутрішню духовну порожнечу її «артистичної натури» не змогли заповнити повною мірою ані шлюб, ані сім'я, ані любов до природи чи мистецтва, що дало імпульс для розвитку релігійного чуття героїні. Автори розкривають фанатичне ставлення пані Жервезе до релігії, що призвело до втрати відчуття реальності, жіночності, материнського почуття. Брати Е. і Ж. Гонкури висвітлили процес духовної руйнації особистості жінки та її трагедію в тогочасному суспільстві, позбавленому певних моральних цінностей і орієнтирів. Головну увагу в статті приділено засобам психологізму та елементам містики, що виявляють складність духовного життя героїні.

**Ключові слова:** роман, Едмон і Жюль Гонкури, роман, натуралізм, імпресіонізм, містичність, психологізм, образ жінки.

**Таран З. М. «Госпожа Жервезе» Э. и Ж. Гонкуров как «мистический роман».** В статье рассматривается новая художественная манера братьев Э. и Ж. Гонкуров в написании романа «Госпожа Жервезе». «Мистика» произведения проявляется на разных уровнях романной структуры: в сюжете, композиции, художественном конфликте, образности, языке и стиле. Наряду с элементами натурализма и реализма в романе применяются и другие средства романного письма, в частности, импрессионизма. Реалистически изображая трагическую жизнь главной героини госпожи Жервезе, авторы показывают, что внутреннюю духовную пустоту ее «артистической натуры» не смогли восполнить в полной мере ни брак, ни семья, ни любовь к природе или искусству, что дало импульс для развития религиозного чувства героини. Авторы раскрывают фанатичное отношение госпожи Жервезе к религии, что привело к потере чувства реальности, женственности, материнского чувства. Братья Э. и Ж. Гонкуры изобразили процесс духовного разрушения личности женщины и ее трагедию в обществе, лишенном определенных моральных ценностей и ориентиров. Главное внимание в статье уделено средствам психологизма и элементам мистики, которые показывают сложность духовной жизни героини.

**Ключевые слова:** роман, Эдмон и Жюль Гонкури, роман, натурализм, импрессионизм, мистичность, психологизм, образ женщины.

**Taran Z. M. «Madame Gervaisais» by E. and J. Goncourt as a «mystical novel».** The article discusses the new artistic style of the brothers E. and J. Goncourt in the writing of the novel «Madame Gervaisais». The «mysticism» of work appears on the different levels of novel structure: in a plot, composition, artistic conflict, figurativeness, language and style. Along with elements of naturalism and realism, other means of novel writing, in particular impressionism, are used in the novel. Realistically representing the tragic life of the main heroine Madame Gervaisais, the authors show that neither marriage, nor family, nor love of nature or art, which gave an impulse for development of the religious feelings of the heroine were able to fully compensate internal spiritual emptiness of her «artistic nature». The authors reveal the fanatical attitude of Madame Gervaisais to religion, which led to the loss of sense of reality, femininity, maternal feelings. The brothers E. and J. Goncourt disclosed the process of the spiritual destruction of the personality of woman and her tragedy in contemporary society, which is devoid of specific moral values and orientations. The main attention in the article is devoted to facilities of psychological analysis and elements of mysticism which reveal the complexity of the spiritual life of the heroine.

**Key words:** novel, Edmond and Jules Goncourt, the novel, naturalism, impressionism, mysticism, psychology, the image of woman.

Наприкінці 1860-х рр. французькі романісти Едмон і Жюль Гонкури продовжували пошуки сюжетів для творів про жінок, які переживають складні духовні перетворення під впливом внутрішніх та зовнішніх чинників. У 1867 р. письменників зацікавила тема впливу релігії на

жіночу долю. З метою збору матеріалу для нового роману «Пані Жервезе» 2 квітня 1867 р. вони виїхали в Рим, де перебували протягом кількох місяців, повернувшись до Парижа 29 липня 1867 р. з цілою купою нотаток.

Рим полонив митців чарівною природою, античними й християнськими пам'ятками. У «Щоденнику» Е. і Ж. Гонкурів знаходимо чимало



створених в експресивному стилі пейзажів, описів храмів, скульптур і творів живопису. Однак митців цікавили не тільки мистецькі шедеври, а й люди – як мешканці Риму, так і ті, хто приїздив до «вічного міста» з інших країн. Е. і Ж. Гонкури стали завсідниками салонів у співвітчизників, роблячи в «Щоденнику» точні замальовки різних людських типів. Відчуваючи радість і легкість від прогулянок на лоні природи чи споглядання архітектури римських вулиць, Е. і Ж. Гонкури водночас зображують у «Щоденнику» людські типи, у яких митці побачили відбиток особистої трагедії. «Я нахожу, что вокруг нас – среди наших знакомых, да и везде – день ото дня уменьшается забота об имени в потомстве...» [1:565]; «Общество здесь так же уродливо, как и его фотографии...» [1:565]; «Какая жалкая шлюха, одетая в костюм бродячей певички!..» [1:566]; «Здесь бывают деклассированные женщины или женщины, которые только одной ногой держатся в свете...» [1:568].

Робота над романом «Пані Жервезе» тривала протягом 1867-1868 рр. Римські нотатки письменників допомогли створити відповідне достовірне тло у творі про Жанну Жервезе, котра приїхала із Франції до Італії разом зі служницею Онориною і сином Полем. Перебування Жанни Жервезе в Римі та її перехід у католицизм супроводжується драматичною внутрішньою боротьбою, що призводить до кардинального перетворення особистості героїні – жінки й матері, а згодом і до її фізичної смерті. Рим як центр католицизму приваблював людей із усього світу, тому події роману про релігію та про її вплив на людську долю не випадково відбуваються саме в Римі.

Із метою посилення правдивості романної історії Е. і Ж. Гонкури використали не тільки власні враження про Рим (вони навіть повісили у своєму паризькому будиночку карту міста, щоб «бути в ньому, ходити, гуляти ним очима»), але й біографію своєї тітки – пані Нефталі де Курмон. У 1892 р. Е. Гонкур у «Щоденнику» розповів про той виключний вплив, який мала його тітка на нього та на його брата в дитинстві. Він відзначив її гострий розум, освіченість, тверезість мислення, а також велику любов до мистецтва. За словами Е. Гонкура, саме пані де Курмон прищепила йому та братові естетичний смак, пристрасть до колекціонування і до літератури. Близькі стосунки небожа й тітки він порівнює із впливом матері: «Кто знает, сколь велика может быть власть высокообразованной женщины над умом ребенка, в воспитание которого она вкладывает все свои чары... <...>. Рассказ о пребывании госпожи Жервезе в Риме в нашем мистическом романе совершенно совпадает с подлинной жизнью моей тетушки» [2:546-547].

Деякі описи хвороби пані Жервезе в романі збігаються із фактами біографії пані де Курмон, котра хворіла на сухоти (служниця підбирала за

нею закривавлені хусточки). «Наконец, моя тетушка умерла не при входе в приемный зал папы, а переодеваясь, чтобы идти на этот прием» [2:547]. Е. Гонкур зауважив, що в романі він із братом тільки двічі відступив від істини. «Нежный ребенок с ленивым умом, которого я изобразил под именем Поля-Шарля, умер от менингита перед отъездом своей матери в Италию; и этому бедному своеобразному ребенку, жизнь которого могла бы дать новую тему перу романиста, я приписал душевную муку и нравственные страдания его младшего брата в период религиозного безумства его матери» [2:547].

Над романом «Пані Жервезе» Е. і Ж. Гонкури працювали натхненно й швидко. Твір був завершений 22 грудня 1868 р., про що з'явився відповідний запис у «Щоденнику» (був вказаний навіть час завершення – о 4-й годині). Перші розділи похвалив Т. Готье, з яким брати ділилися своїм задумом. Роман «Пані Жервезе» був опублікований на початку 1869 р. Перечитавши вже надрукований твір, митці залишилися задоволені працею («нас охватила безграничная гордость»). Пізніше, згадуючи в 1895 р. про брата Жуля (який помер 1870 р.), Едмон зауважив, з якою пристрастю той віддавався роману «Пані Жервезе»: «Никогда он не отдавался этой работе над стилем с такой яростью, чем в последнем романе, который ему довелось писать – в «Госпоже Жервезе»; и мне думается, что болезнь, которая его убивала, сообщила ряду мест этого романа некий восторг религиозного опьянения» [2:621]. Отже, «Пані Жервезе» судилося стати останнім спільним романом Едмона і Жуля Гонкурів. Цей роман був напрочуд важливим для обох митців. Це засвідчує такий факт: рукописи інших романів, написаних разом із братом, були спалені Едмоном, за винятком «Пані Жервезе», рукопис якої він подарував критикові Філіпу Бюрті. Зі своїх власних романів, написаних після смерті брата, Едмон зберіг тільки рукописи «Дівки Елізи», «Братів Земганно», «Шері» й «Актриса Фостен»; до речі, «Дівку Елізу» брати збиралися писати разом одразу після «Пані Жервезе», однак Едмон через передчасну смерть брата завершував «Дівку Елізу» самостійно [2:461].

Роман «Пані Жервезе» засвідчив перехід братів Е. і Ж. Гонкурів до нової художньої манери. Після завершення роману Е. Гонкур зауважив: «Очень может быть, что литературное движение, нареченное натурализмом, идет к своему концу» [2:465].

Е. Гонкур назвав цей твір у «Щоденнику» «містичним романом». Це свідчить про те, що письменники поступово відходили від «мови документу» й «точності біографії», розробляючи нові засоби романного письма, зокрема естетику імпресіонізму. Документальна й автобіографічна основа в «Пані Жервезе», хоча й має місце, проте не є такою потужною, як у попередніх романах Е. і

Ж. Гонкурів. Письменників цікавлять не стільки зовнішні обставини життя Жанни Жервезе, скільки факти її внутрішньої біографії, складні колізії її духовного перетворення на шляху до Бога.

«Містичність» твору виявляється на різних рівнях романної структури: 1) сюжету (на перший план виходять не події життя Жанни Жервезе, а її містичні осяяння, видіння, уявлення, фантазії під впливом сильної пристрасті – захоплення католицькою релігією); 2) композиції (роман побудований «методом картин», кожна з яких відображає плин вражень головної героїні, а також її сина, котрий сприймає матір безпосереднім, дитячим баченням); 3) художнього конфлікту (він перенесений у внутрішню сферу – головна боротьба розгортається не між пані Жервезе та зовнішніми обставинами й суспільством, а в глибині душі жінки поміж її єством та Ватиканом, фанатичною вірою в Бога); 4) образності (художні образи повертаються різними гранями відповідно до внутрішніх змін чи враження); 5) мови та стилю (емоційно-експресивні засоби відображають динаміку духовного перетворення пані Жервезе).

Якщо в романі «Жерміні Ласерте» в центрі уваги було дві жіночі долі, які віддзеркалювали одна одну, то роман «Пані Жервезе» можна вважати моноцентровим романом. Головна героїня поставлена авторами в центрі фабули й сюжету твору. Довкола пані Жервезе сконцентровані долі інших персонажів, яких небагато – служниця Оноріна, син Поль і брат Жорж (тривалий час він був імпліцитним персонажем, сестра писала йому листи з Риму, лише наприкінці твору образ брата став експліцитним, беручи безпосередню участь у розвитку сюжету). Романна структура ускладнена тим, що пані Жервезе, яка на початку становить центр твору, по суті поступово втрачає своє центральне положення, підпадаючи під сильний вплив католицької релігії. У ході розвитку сюжету художній центр переноситься на образ Риму, в релігійну атмосферу якого потрапляє героїня. Рим поступово стає повноправною дійовою особою роману, Жанна Жервезе вступила в діалог із Богом та із Ватиканом саме в період перебування в Римі. Тому Рим для неї – особливе місце, де відбувся ключовий поворот у її моралі та в біографії.

На початку творчої співпраці Е. і Ж. Гонкури проголосили настанову на зображення «низів», зокрема жінок із народу (про це вони писали в передмові до роману «Жерміні Ласерте»). Однак із часом можна помітити інтерес митців до інших людських типів, а саме – «артистичних натур», котрі давали цікавий матеріал для спостереження над емоціями та почуттями особистості. У романі «Пані Жервезе» головною героїнею стала жінка не з «низів», а з дворянської родини. Вона отримала гарне виховання в будинку батька, котрий був захоплений філософією та літературою XVIII ст. і прищепив своїй дочці любов до мистецтва, самостійного мислення та свободи. «*Chez la jeune fille, la musique et la peinture étaient venues s'ajouter*

*à la lecture pour remplir le temps solitaire d'une existence ignorant le monde et déjà toute intérieure... <...> Madame Gervaisais était donc une philosophe; mais une philosophe qui était restée tout entière une femme. De la femme, elle avait gardé l'aimable désir de plaire, et même ce sentiment de coquetterie générale qui laisse se faire autour d'elle l'amitié un peu amoureuse. Elle aimait la vie, avec les choses qui sourient à l'élégance, au goût, au caprice même de son sexe [3:53, 57].*

Жанна Жервезе була щасливою в пору юності, що засвідчує портрет вісімнадцятирічної дівчини у бальній сукні. Цей портрет дуже детально описують автори, фіксуючи увагу на кожній дрібниці вбрання Жанни, на виразі її милого обличчя. Дівочий портрет став вихідною точкою для розвитку сюжету, в процесі розгортання якого зовнішній вигляд і внутрішній стан героїні будуть поступово змінюватися під впливом розвитку її релігійного чуття.

Біографічна частина роману «Пані Жервезе» значно скорочена порівняно з попередніми романами Е. і Ж. Гонкурів. Читач дізнається зовсім небагато про юнацькі роки Жанни та її шлюб із чоловіком, духовно нищим, котрий став заздрити її розуму, вишуканості, незалежній манері поведінки. Десять років нещасливого шлюбу не принесли пані Жервезе нічого, окрім страждань і хворої дитини – єдиного сина Поля, котрого Жанна любила понад усе. Маючи фізичні вади, він потребував особливої уваги, ставши смыслом її життя як жінки й матері. Увесь її жіночий талант був присвячений синові, він зростав у безмежній материнській любові. «Артистичність натури» Жанни Жервезе виявилася в постійній турботі про Поля. Вона повсякчас вигадувала для нього різноманітні заняття для його розвитку. Але подеколи її любов межувала з фатальною пристрастю й фанатизмом, що лякало хлопчика. Не маючи фізичної змоги запам'ятати літери, він впадав в істеріку, плакав і боявся уроків, які влаштовувала для нього мати. І вона змушена була відступити у своїх спробах вивчити його й вирівняти його розвиток. Нереалізованість пані Жервезе як дружини й матері спричинила значні зміни в її внутрішньому світі.

Творча, «артистична натура» Жанни Жервезе потрапила під потужний вплив Риму. Вона втекла від не прийнятної для неї сімейної та суспільної атмосфери Парижа, де вона «задихалася» від проблем і утисків з боку чоловіка. В Італії героїня відчула моральне полегшення, її природне єство ніби наново розкрилося й отримало потужний імпульс для розвитку. Жанна насолоджувалася чудовими римськими пейзажами. Прекрасна природа й мистецькі витвори пробуджували в ній бажання жити, любити, творити.

У романі «Пані Жервезе» можна знайти чимало прикладів живописного й пластичного імпресіонізму Е. і Ж. Гонкурів. На початку твору переважають динамічні пейзажі природи, наскрізь просякнуті сонцем, свіжим повітрям, запахом квітів

і трав. Синє небо й море, зелені дерева й луки – усе це подано крізь призму піднесеного сприйняття Жанни Жервезе, котра теж вписана в довколишній пейзаж, є його органічною частиною. Героїня замальовується авторами в яскравому сонячному світлі, вони милуються її вродою, яку відтіняють природа й красиві речі. *«Dans son sommeil du matin, madame Gervaisais sentit sur son visage une lumière et une chaleur. C'était comme un doux éblouissement qui aurait chatouillé, dans leur nuit, ses paupières fermées. Elle ouvrit les yeux : elle avait sur elle un rayon glissant d'une persienne mal fermée et frappant en plein sur son oreiller. Elle sortit de son lit, heureuse de ce réveil nouveau dans le plaisir de vivre, auquel les maussades matins de Paris habituent si peu les existences parisiennes; et, jetant un peignoir sur ses épaules, ouvrant la fenêtre toute grande, elle se mit à contempler le ciel d'un beau jour de Rome : un ciel bleu où elle crut voir la promesse d'un éternel beau temps»* [3:19–20]. Портрет героїні, яка нещодавно прокинулася й вийшла на свіже повітря, ніби обрамлений «рамою» відчиненого вікна. Цей опис нагадує живописні жіночі портрети О. Ренуара й Е. Дега.

Так само образ хлопчика Поля є органічною частиною природного світу. Образ дитини, який так любили зображувати художники-імпресіоністи, стає предметом замилування письменників Е. і Ж. Гонкурів. *«Pierre-Charles se trouvait là. Il avait été naturellement vers l'eau; et dans la niche, monté sur le morceau de marbre aux stries dégradées, sa chemise de nuit plaquant aux endroits mouillés sur les rondeurs de son petit corps, les bras nus jusqu'à l'épaule, les pieds chaussés de ses hautes bottines dont les boutons n'étaient pas mis, la tête un peu appuyée sur la rocaille, les cheveux mêlés à des plantes pendantes, prenant la source dans le creux de ses deux mains élevées, rapprochées et ouvertes, il laissait retomber l'eau qui débordait, en s'amassant, de la coupe de ses doigts, gentiment immobile, sérieux presque, avec une sorte de sentiment de sa jolie pose, de la charmante et enfantine statue de fontaine qu'il mettait là»* [3: 22–23].

Митці прагнуть схопити й відтворити момент «тут і тепер», закарбувати в слові красу неповторної миттєвості. Рухливі та емоційні образи «артистичної» жінки та її дитини якнайкраще підходили для цього.

Е. і Ж. Гонкури змальовують засобами імпресіонізму не тільки картини природи, але й неживу натуру – храми, статуї та інші витвори мистецтва. У цих описах письменники наслідують манеру К. Моне, котрий прагнув утілити різні настрої та враження, навіть описуючи один і той самий об'єкт (наприклад, цикл картин «Руанський собор»). Емоційний стан Жанни Жервезе, її точка зору позначилися на описах Собору Святого Петра та побачених героїнею картин на біблійну тематику. *«La Basilique était éclairée par un jour recueilli, pieux et froid un jour de mars où le soleil, frappant et arrêté aux portes de bronze de l'entrée,*

*n'allumait pas encore la gloire jaune du Saint-Esprit et son cadre de rayons dans le vitrail de la Tribune de Saint-Pierre»* [3:100]. Прикметною особливістю імпресіоністичних описів Е. і Ж. Гонкурів є наявність чи відсутність світла, а також різновид (джерело) світла – чи то природне світло, чи то штучне світло, чи присмерк, чи темрява тощо. У наведеному вище описі сонячне світло надає зображенню Собору Святого Петра особливої урочистості, проте, світло «зупинилося» перед вхідними дверми, за якими для Жанни Жервезе прихований інший світ.

Як «артистична натура», героїня надто чутливо сприймає побачене й почуте в храмових спорудах. Величезний вплив на неї справили картини Страшного суду, які нагадали їй про особисті страждання й приниження, а музика, що лилася з високих хор, пробудила в її душі давно забуті спогади про колишнє життя. Опинившись перед Сікстинською капелою, пані Жервезе переживає нечуваний раніше духовний підйом, особисту причетність до біблійної історії, яку розповів засобами живопису великий Мікеланджело. Розмаїття барв і відтінків спонукали роботу багатії уяви героїні. Так розпочався її тривалий діалог із Богом, діалог, що відмежував те, що було раніше в житті, від нового її існування. Е. і Ж. Гонкури підкреслюють велику роль мистецтва в цьому діалозі. Рим як колицка античного мистецтва й центр католицького світу сприяв духовному перетворенню Жанни Жервезе.

Пані Жервезе мистецьким («артистичним») баченням споглядає все довкола. Її очима відтворені в романі міські пейзажі, масові сцени, в яких теж виявилася естетика імпресіонізму. У натовпі під час обідньої служби Папи в церкві Іоанна Латранського пані Жервезе побачила утілення людських гріхів та єдності в пристрасній молитві. *«Madame Gervaisais était surprise qu'un grand artiste n'eût pas saisi cette sculpture des poses, des lassitudes, des méditations, des absorptions, l'aveuglement de cette dévotion éblouie»* [3: 113]. Тобто вона мислить у даному випадку як художник. Палко полубивши мистецтво з юнацьких років, пані Жервезе розпочала свій шлях до Бога через мистецтво – через враження й асоціації, які викликали в її душі картини, скульптури, культові споруди Риму.

Внутрішні зрушення в душі пані Жервезе розпочалися під час Страсного тижня й відвідування католицьких служб та обрядів Вербної неділі, Страсної п'ятниці й Великодня. Але згодом героїня усвідомила, що ці церемонії «затронули в ней тільки артистическое чувство, не пробудив никакой религиозности». Коли захоплене враження пані Жервезе змінюється на інше, більш тверезе, тоді змінюється й характер опису предметів культу на натуралістичний, детальний і конкретний. До того ж цей опис подано як опис-спомин, що акцентує внутрішній стан героїні: *«C'était à une*

*église de la Piazza Colonna : entre deux cierges, à côté d'un plat d'argent posé à terre pour les offrandes, sur une vieille descente de lit, il y avait une croix de bois noir, sur cette croix un Christ nerveux, musclé, décharné, coloré d'une couleur morbide, une anatomie d'assassiné avec du sang peint; et tout autour des adorations d'hommes et de femmes à quatre pattes choisissaient les parties frissonnantes et chatouilleuses du corps divin pour y promener leur amour» [3: 113].*

Стилістично знижена (натуралістична) лексика («покривившийся пьедестал», «почерневший крест», «кровь, раскрашенная под цвет живого мяса», «язвы»), яка використовується в описі страждань Христа, свідчить про те, що кардинальні зрушення у внутрішньому світі пані Жервезе ще не відбулися. Образ Папи також подано не в стилі релігійного піднесення, а суто в людському сприйнятті, що увиразнюють художні деталі: «добродушное лицо», «два маленькие черные зрачка», «большой тонко очерченный рот», «голова с выражением человеческого лукавства». Ось яким постає Папа у сприйнятті пані Жервезе до духовного перетворення героїні. Її людські якості тоді ще переважали. Що ж відбулося з героїнею надалі і що призвело її до трагічної смерті?

Безперечно, першим поштовхом до внутрішніх зрушень стала безвихідь, у яку вона потрапила як матір. Погіршення стану Поля, загострення його хвороби, істерики й конвульсії сина пані Жервезе сприйняла надто болісно. Не знаючи, як подолати душевний біль, матір вдається до молитви в церкві Сан-Агостино, де знаходилася Мадонна, що, за давньою легендою, була покровителькою дітей і матерів. Жанна Жервезе змальована в цій церкві відчуженою від юрби жінок, які пристрасно молилися. Вона механічно споглядає на оздоблення храму, її обличчя німе й незворушне. Вона вірить і не вірить у результат зцілення сина. Проте так чи інакше Поль одужав (хоча й лишився німим), а пані Жервезе, стомлена тривалою боротьбою за здоров'я сина, спустошена внутрішньо.

Зміну її емоційного стану засвідчує гомодегетична нарація у формі листа героїні до брата. Пані Жервезе пише йому про душевне спустошення. Якщо раніше мотив хвороби був пов'язаний з образом Поля, то тепер мотив хвороби супроводжує й зображення образу його матері. «...une certaine provision de force nerveuse qui s'épuise au bout de quelque temps, et qu'il nous est impossible de renouveler là où nous sommes. <...>Je marche, je me promène. J'ai un plaisir au roulement de la voiture qui m'emporte

*par les délicieux environs d'ici. Je suis allante et venante, prête au mouvement, sans qu'il coûte à mon corps l'effort et l'entraînement qu'il exige d'ordinaire du malade d'une malade. Même s'il se rencontrait quelque société ici, je te dirai que je serais presque en disposition de la voir. De ce côté, je suis vaillante, tu vois. Ce qui m'est venu, c'est une immense paresse de tête, une fatigue à lire, à penser, à m'occuper sérieusement et spirituellement [3: 182-183].*

Внутрішня порожнеча «артистичної натури» жінки потребувала заповнення. Духовну пустоту не змогли заповнити повною мірою ані шлюб, ані любов до природи чи мистецтва, але прихована від зовнішніх поглядів робота її розуму й серця тривала. Єство пані Жервезе потребувало реалізації. Російська графиня Ломоносова, котра перейшла із православної віри в католицизм й готувалася їхати до Єрусалима для постригу в Ордені Св. Серця, дала імпульс для розвитку релігійного чуття Жанни Жервезе. Релігійні розмови й читання католицької літератури спричинили активну роботу її уяви та думки.

«Артистична натура» жінки невтомно шукала істини й нарешті знайшла її в католицькій вірі. Проте чим більше Жанна Жервезе робила кроків до нової для неї релігії, тим більше вона втрачала в собі людське й жіноче начала – високий розум, допитливість, критичність аналізу. «...*tous peu à peu décliner en elle sous une révolution de son tempérament moral, une sorte de retournement de sa nature. L'amollissement dès premières approches d'une foi la livrait à la séduction de ces sensations spirituelles dont l'action est si agissante sur l'organisme d'une femme à l'âge où elle redescend sa vie [3: 295].*

Розробляючи принципи натуралістичної естетики, Е. і Ж. Гонкури заглиблюються в глибини темпераменту жінки, досліджують її свідомі й несвідомі кроки до католицизму. Відповідно в композиції роману все менше приділяється уваги описам природи, зовнішнім подіям у житті Жанни. Тепер на перший план виходять складні повороти її напруженого духовного буття. Пристрасна проповідь священика довершила справу перетворення пані Жервезе: «Обращение совершилось!»

Зміни внутрішнього стану пані Жервезе засвідчують портрети героїні, що контрастують з її портретами в юності та під час перших місяців перебування в Римі. Вона тепер збайдужіла до вбрання. Її сукні мають переважно темний (чорний або сірий) колір. Витончені тканини замінила груба матерія. Згодом пані Жервезе зашиває у сорочку гілочку троянд із шипами, щоб вони ранили її тіло й постійно нагадували про страждання Христа.

Чим більш фанатично пані Жервезе віддавалася католицькій релігії, тим більше вона втрачала в собі відчуття реальності, тверезість мислення, здатність до спілкування і любов до сина. Вона власноруч створила кордон між собою й суспільством, уникала товариства й будь-якої уваги до себе як до жінки. Вела усамітнений спосіб життя, увесь час присвячуючи молитвам і сповіді. Шукала наставника, котрий міг би спрямовувати її релігійні кроки. І такого наставника, суворого й аскетичного, вона знайшла в особі пастора Ансельма. Їй потрібні були не просто настанови, а реальні страждання – духовні й фізичні, який вона прагнула, залишаючись «артистичною натурою» навіть у релігії.

Із часом пані Жервезе дійшла майже до повної руйнації своєї особистості, і зробилася «послушною машиною в руках пастора». А пастор Ансельм зажадав від неї не тільки сліпого поклоніння Богові, не тільки відданості вірі, а й знищення людського єства. Отець Ансельм прагнув знищити в героїні будь-які прояви думки, гордості, моральних принципів, він виховував у ній ненависть до знання й до науки. Він заборонив їй читати будь-які книжки, навіть Біблію. Католицький пастор руйнував усі прояви людського в пані Жервезе та її зв'язки із людським світом. А оскільки Поль також був частиною людського світу Жанни, її фанатична віра примусила жінку забути, а потім відмовитися й від сина.

Художній конфлікт роману «Пані Жервезе» багатогарний. По-перше, розгортається складна внутрішня боротьба між людським єством Жанни та її релігійним чуттям. По-друге, відбувається моральне зіткнення матері й сина, зумовлене релігійними настановами пастора. По-третє, стосунки пані Жервезе з пастором Ансельмом поступово трансформуються в конфлікт героїні з Ватиканом і Папою, котрі не відпускають її душу. По-четверте, ускладнює конфлікт приїзд до Риму брата Жоржа, котрий прагне повернути Жанну до суспільства (на деякий час йому навіть це вдається), проте він лише прискорив «хворобу» Жанни, яка, отримавши лист із Ватикану від Папи, робить свій остаточний крок до католицтва, а насправді – до трагічної смерті.

Щемливий і зворушливий струмінь роману надає історія німого сина Жанни – Поля. Не маючи сповна розуму для осягнення того, що діється з його матір'ю, у його нерозвиненому дитячому сприйнятті відображаються лише зовнішні зміни в пані Жервезе. Під час молитви чи сповіді вона нерідко забувала про сина, і він годинами міг сидіти на сходинках храму й бавитися з хлопчиною-жебракком. Динамічний портрет цих двох хлопчиків, які гралися біля церкви, зроблений у відвертій натуралістичній манері. Е. і Ж. Гонкури акцентують увагу на деталях вбрання жебрака, підкреслюючи думку про те, що для справжнього мистецтва не має значення об'єкт зображення: все може бути об'єктом художника – і прекрасне, і потворне. «*Et pour le triste et lamentable petit riche, c'était le meilleur de son existence que ces rencontres avec ce misérable camarade, si heureux en comparaison de lui*» [3: 259]. Словосполучення «человек в черном», «счастливым в сравнении с ним» засвідчують точку зору дитини (Поля) на події. Його точка зору в романі відрізняється від точки зору його матері й точки зору дядька Жоржа, котрий по приїзду до Риму побачив значні зміни у своїй сестрі. Але якщо Жорж побачив лише зовнішні перетворення, то Поль підсвідомо фіксує внутрішні зміни у своїй матері. Спочатку вона забувала про нього, потім перестала цілувати, а

потім – відштовхнула від себе й не дозволяла навіть чекати на неї.

У деякі моменти сюжету точки зору сина й матері збігаються, засвідчуючи важливість цих моментів. Наприклад: «*Elle-même se rendait compte de ce des sèchement, de cet appauvrissement de son coeur qu'elle ne sentait plus riche et débordant comme autrefois se répandre d'elle, aller spontanément aux autres. La source vive de ses tendresses lui semblait tarir*» [3: 259].

Внутрішні зміни пані Жервезе відображає й художній простір роману. На початку простір заповнений голосами, барвами й запахами природи, гомінками вулицями, якими гуляла Жанна, й розмовами з її сином, служницею, знайомими. У другій половині роману художній простір стає все більш порожнім і «німим». Оскільки для Жанни вже не мали ніякого значення побутові речі, предмети мистецтва, природа, а прогулянки містом та за місто вона замінила відвідинами храмів, у її будинку зникли меблі, квіти, музика, картини. Тільки шепіт молитви, сповіді й проповіді тепер звучать довкола пані Жервезе. Що стосується церковних мистецьких витворів, то вона дивилася на них тільки як на відображення біблійних сюжетів та як на образи святих, яких мала брати за приклад. Їй подобалося «нищенское убранство» церков, де вона перебувала цілими днями. В результаті вона втратила й своє мистецьке («артистичне») начало: «*L'artiste, la femme prédestinée aux jouissances raffinées du Beau, était parvenue à se faire, de ses sens exquis et raffinés, des sens de peuple. La nature, les paysages, elle ne les goûtait plus*» [3: 310]. Втрату живого, людського начала в героїні увиразнюють її порівняння із неживою натурою (статуями, камінням), надгробки на цвинтарі.

Е. і Ж. Гонкури використали різноманітні засоби відображення несвідомих психологічних процесів – релігійного екстазу, нервових розладів, містичних видінь тощо. Серед цих засобів знаходимо динамічні портрети (як детально виписані, так і пунктирні, ескізні), виразні художні деталі, освітлення (яке то увиразнює, то притлумлює ті чи інші стани героїні), оніричні форми (сни, марення на межі реального й нереального).

У сюжетно-композиційній організації роману багато кульмінаційних моментів (передовсім психологічних): коли пані Жервезе відчула порожнечу свого життя, коли вона обрала релігійний шлях, коли відштовхнула свого сина, коли брат повернув її до суспільства, коли вона отримала лист із Ватикану про аудієнцію з Папою й похід до Ватикану. Усі ці моменти пов'язані з необхідністю робити щоразу моральний вибір. До речі, назва роману також має певну психологічну семантику. Ім'я Жанна з'являється тільки тоді, коли в Рим приїжджає брат героїні й прагне повернути її до реального людського існування, до

суспільства, до обов'язків матері. Він звертається до неї «Жанна», і під його впливом вона повертається до свого людського ества та обов'язків матері. Однак не надовго.

Найбільш напруженим кульмінаційним моментом твору є його фінал, коли пані Жервезе (знову «пані», а не «Жанна») робить свій останній у житті вибір – натомість того, щоб виїхати з родиною до Парижа, вона йде у Ватикан на зустріч із Папою. Її супроводжує син, перед нею відчиняються заповітні двері й вона бачить пурпуровий відблиск світла. І в той самий момент вона помирає, а Поль, підтримуючи її, втрачає найдорожчу у своєму житті людину. «*Puis soudain, comme si, du coeur crevé de l'enfant, jaillissait, avec l'intelligence, une parole nouvelle, sa langue d'orphelin*

*articula dans un grand cri déchiré: – Ma mère!*» [3:381].

Е. і Ж. Гонкури використали в романі поетику незавершеності, вихоплення «шматка життя» із реальної дійсності. Твір закінчується смертю головної героїні, але читач не знає напевно, хто ж переміг у напруженій внутрішній боротьбі. Вона сама як жінка чи релігія? Що буде далі із Полем, як складеться його доля? Ці питання залишилися на розсуд читачів.

Роман «Пані Жервезе» засвідчив естетичні пошуки письменників, їхні прагнення розширити межі роману в тематиці й у художній структурі, а також перехід від натуралізму (хоча він ще був потужним) до розробки модерністських засобів письма, зокрема імпресіонізму.

### Література

1. Гонкур Э. и Ж. Дневник: В 2-х тт. / Э. и Ж. Гонкур. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 1. – 783 с.
2. Гонкур Э. и Ж. Дневник: В 2-х тт. / Э. и Ж. Гонкур. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 2. – 796 с.
3. Goncourt E. et J. Madame Gervaisais / Edmond et Jules de Goncourt – Paris. Edition établie par A.Lacroix, Verboeckhoven, 1869 – 382 p.

УДК 82.02:316.334.56

**С. А. Цікавий**

*Донецький національний університет імені Василя Стуса*

### **Вигадане місто в сучасній фантастичній романістиці: особливості топосу Нью-Кробюзона в романах Чайни М'євіля**

**Цікавий С. А. Вигадане місто в сучасній фантастичній романістиці: особливості топосу Нью-Кробюзона в романах Чайни М'євіля.** У статті пропонується аналіз топосу вимішеного міста Нью-Кробюзон у романній трилогії Ч. М'євіля «Вокзал загублених снів», «Шрам», «Залізна рада». Фіктивний урбаністичний простір є одним із важливих прийомів організації фантастичного тексту. Проаналізовано основну бібліографію проблеми, виділено ключові тенденції вивчення міського простору в зарубіжному літературознавстві. Виявлено такі значущі параметри топосу Нью-Кробюзона, як діалектика дискретності і тотальності, тілесність, гібридність. Визначено, що в топосі Нью-Кробюзона більше значення має районна структура, ніж вулична.

**Ключові слова:** Чайна М'євіль, топос, гібридність, тілесність, простір, вокзал.

**Цикавий С. А. Вымышленный город в современной фантастической романистике: особенности топоса Нью-Кробюзона в романах Чайны Мьевилья.** В статье предлагается анализ топоса вымышленного города Нью-Кробюзон в романной трилогии Ч. Мьевилья «Вокзал потерянных снов», «Шрам», «Железный совет». Фиктивное урбанстическое пространство является одним из важных приемов организации фантастического текста. Проанализирована основная библиография проблемы, выделены ключевые тенденции изучения городского пространства в зарубежном литературоведении. Выявлены такие значимые параметры топоса Нью-Кробюзона, как диалектика дискретности и тотальности, телесность, гибридность. Определено, что в топосе Нью-Кробюзона большее значение имеет районная структура, чем уличная.

**Ключевые слова:** Чайна Мьевиль, топос, гибридность, телесность, пространство, вокзал.

**Tsikavyi S. The fictional city in modern fantastic novels: peculiarities of topos of New Crobuzon in China Miéville's novels.** The analysis of fictional topos of New Crobuzon in novelistic trilogy «Perdido Street Station», «Scar», «Iron Council» by China Miéville is represented in the article. Fictional urban space is one of the most important technique in organization of fantastic text. The basic bibliography of the problem is highlighted, key trends in the study of urban space in foreign literary studies are picked out. The following significant parameters of New Crobuzon topos are revealed: dialectic of discontinuity and totality, corporeality, hybridity. It was determined that district structure prevails the street structure in the topos of New Crobuzon.

**Keywords:** China Miéville, topos, hybridity, corporeality, space, station.

Творчість британського фантаста Чайни М'євіля, представника хвилі «нових дивних» (англ. “new weird”) є однією з малодосліджених сфер у

сучасному українському літературознавчому дискурсі. Тим не менш, у західному літературознавстві визначилися вже специфічні тенденції аналізу доробку цього автора.

Як зазначає Т. Міллер, «"Лондон" або, точніше, місто (курсив автора – С. Ц.), – цей багатоцільовий мікрокосм і макрокосм для М'євіля, – є завжди річчю в собі й образом для всього іншого» («"London", or rather, the city, that multipurpose microcosm and macrocosm for Mieville, always the thing itself and the figure for just about everything else») [16:65]. Британська столиця як знак стала загальним місцем для оглядачів творчості фантаста, які зазначають, що письменник сам живе у «гібридному – в метафоричному сенсі – Лондоні» [10:457]. Письменник дебютував поглибленням, очудненням міської реальності, добре знаного для нього мегаполіса в романі «Щурячий король» («King Rat», 1998) і надалі у його доробку досить потужно спостерігаються міські загалом і водночас невід'ємно лондонські алюзії. Дослідники говорять відтак про міста – вторинні версії Лондона у творчості Ч. М'євіля. Зокрема, такої думки дотримується М. Гілл, яка говорить про Лондон як «первинне місто» для візуальної какофонії мегаполіса Нью-Кробюзон [11:3]. М. Мачинська розширює цю тезу до констатації особливого різновиду літератури: «міської візіонерської сатири», яку вона визначає як «суперреалістичне дослідження уявних міських ландшафтів із сатиричною критикою лондонських матеріальних, культурних та соціальних умов прикінця другого тисячоліття» («superrealist explorations of imaginary cityscapes with a satirical critique of London's material, cultural, and social conditions at the end of the second millennium») [12:59].

М. Вільямс [18] здійснює глибокий текстуальний аналіз роману «Вокзал загублених снів» («Perdido Street Station», 2000) з метою конкретизувати тезу про вторинність Нью-Кробюзона щодо Лондона. Зокрема, він спостерігає зв'язок району Пустинь Кетча з ім'ям легендарного лондонського ката Джека Кетча (від себе зауважує, що в російськомовних виданнях роману ця алюзія втрачається, оскільки топонім "Ketch Heath" був перекладений і О. Акімовою, і Г. Корчагіним як «Корабельная пустошь» (рос.)); район Ладмід чітко відсилає до постаті Лада, напівлегендарного короля до-римської епохи. Також М. Вільямс зауважує етимологічну подібність Костяного міста (англ. Bone Town) та реального Брікстона (англ. Brixton). Історичні уподібнення також спостережені дослідником: це стосується зіткнень поліції з бунтівниками, які аналогічні лондонським подіям XIX–XX століть [18:178].

Попри широке представлення в зарубіжному літературознавстві лондонських джерел Нью-Кробюзона, структура міського топосу, особливості фіктивності авторського мегаполіса не стали предметом спеціальної уваги дослідників. У цьому напрямі слід виділити статтю Дж. Гордон [10], яка аналізує Нью-Кробюзон в аспекті гібридності та гетеротопічності (термін М. Фуко). Зокрема, авторка прослідковує рівневу структуру реалізації

принципу гібридності і – вужче – транзитивності у структурі роману «Вокзал загублених снів»: Дж. Гордон стверджує, що перехідність, несущільність як наслідок змішування виявлені і в персонажній системі (образ хепрі загалом і зокрема Лін, Містера Мотлі), і у принципах організації соціуму (каста «Перероблених»), і на рівні власне розбудови топосу. Ключовим для висновків дослідниці є пасаж про місто із висловлювань кримінального лорда – Містера Мотлі: «Perched where two rivers strive to become the sea, where mountains become a plateau... New Crobuzon's architecture moves from the industrial to the residential to the opulent to the slum to the underground to the airborne to the modern to the ancient to the colourful to the drab to the fecund to the barren» («Він розташований в тому місці, де дві ріки зливаються в море, де гори перетворюються на рівнину... Архітектурна забудова Нью-Кробюзона переходить від промислової до житлової, багаті райони переходять у нетрі; від підземель – до підвісних доріг, від сучасності до древності...») [14:41]. Цитата зонайяскравіше окреслює основний центр уваги дослідників фіктивної топології Нью-Кробюзона: мінливість, уявна неможливість доцентрових тенденцій, гібридність та гетерогенність, закладені вже на рівні ландшафту.

Інше дослідження, що відбиває цей же принцип, стосується рефлексії Ч. М'євілем «Холодного дому» Ч. Діккенса. Х. Елбер-Авірам [6] запроваджує у порівняльному дослідженні концепт «лабіринту» як метафору організації безцентрового топосу Нью-Кробюзона, хоча в кінцевому підсумку йдеться здебільшого про діккенсівські впливи та про відзначену вже вторинність мегаполіса щодо Лондона.

Дослідження Х. Елбер-Авірам та Дж. Гордон сполучає наукове поняття гетеротопії – досить продуктивне для розуміння сутності Нью-Кробюзона. Запроваджене М. Фуко, це поняття досить швидко розпросторилося в наукових колах гуманітаристики. Перше наближення формується філософом у роботі «Слова і речі» (відома також, надто в англійському світі, як «Порядок речей»), у якій він зазначає, що «гетеротопії (такі, які часто зустрічаються в Борхеса) висушують мовлення, автономізують слова, оскаржують, починаючи від основ, будь-яку можливість граматики, вони розкладають наші міфи і вихолощують ліризм фраз» [9:xviii]. Більш конкретний підхід до розуміння гетеротопії і виведення її в методологічну площину М. Фуко здійснив у доповіді «Інші простори: утопії та гетеротопії». Слідом за Башляром та феноменологічними студіями філософ постулював негомогенність простору, в якому мешкає людина, а натомість його затемнення якостями, певною «спектральною аурую» [8:331]. У західних дослідженнях урбаністичного топосу прийнято розуміти гетеротопію як локуси, що вклинені в міський топонім

у специфічному статусі водночас належних і не належних йому. Сам М. Фуко вибудував хронологічну типологію гетеротопії: «кризові» (доіндустріальні) [8:333], «девіантні» (індустріальні) [8:334–336], «компенсаційні» (постіндустріальні) [8:337]. І Дж. Гордон, і Х. Елбер-Авірам у своїх дослідженнях експлікували насиченість фіктивного міста Нью-Кробюзон гетеротопіями різних порядків. Джоан Гордон показує діалектику кризових та девіантних гетеротопій у романі «Вокзал загублених снів» на прикладі, власне, Вокзалу і Звалища Гріссського меандра [10:466]; Х. Елбер-Авірам осмислює Нью-Кробюзон у термінах девіантних гетеротопій (тюрми зокрема), у синтезі з ще одним важливим поняттям М. Фуко – «карального міста» [6:280–283].

Д. Б. Шоу [17] приділяє увагу поетиці «монструозності» в романі в контексті розбудови пост-людського міста. Частково логіка її статті суголосна з ідеями гібридності Дж. Гордон, частково розвиває їх: зокрема, «перероблені» інтерпретуються авторкою в контексті пост-еволюції, долання через гібридизацію природних законів розвитку [17, 781–783].

Таким чином, урбаністика Ч. М'євіля осмислювалася дослідниками у двох ключових напрямках: 1) аналіз емпіричних аналогій (Лондон); 2) ідейно-філософська структура чужої реальності (часто – теж у діалозі з емпіричною дійсністю або ранішими дискурсивними інтерпретаціями цієї дійсності – наприклад, Ч. Діккенсом).

У пропонованому дослідженні за *мету* ставиться топос Нью-Кробюзона в романах Чайни М'євіля «Вокзал загублених снів», «Шрам» («Scar», 2002), «Залізна рада» («Iron Council», 2004). Досягнення поставленої мети видається *актуальним* у просторі літературознавства початку ХХІ століття, оскільки в сучасному соціо-гуманітарному дискурсі дедалі більша увага приділяється урбанізму як вторинній реальності існування людини, спостерігається сплеск інтересу до міждисциплінарних літературно-архітектурних студій (починаючи від робіт М. де Серто, Г. Башляра до З. Туни Ултав). Фіктивний урбаністичний топос становить інтерес як особливий топос авторської свободи, розімкнення усталених дискурсів реальних топосів. Вимишене місто, як видається, становить собою нижню межу для визначення світоформаторського фантастичного припущення (термін Г. Л. Олді): конструювання автономної реальності як самостійного допущення, що визначає сюжетні особливості твору [3:55]. Нью-Кробюзон, за гіпотезою цього дослідження, є не тільки рецепцією Лондона, «іншим Лондоном», але й своєрідним топосом із внутрішніми закономірностями та зв'язком між локусами.

Такий напрям аналізу зумовлює *новизну* пропонованого дослідження: топос вимишеного мегаполіса Нью-Кробюзон не вивчався, подібної

постановки проблеми щодо творчості Ч. М'євіля в сучасному літературознавстві не відзначено.

Методологічна основа дослідження – теорія топосу [2; 4], а також праця А. Фодора «Вимишлений міський простір як основний персонаж у «Місто і Місто» Чайни М'євіля («Fictional Urban Space As A Superior Character In China Miéville's The City and the City») [7], у якій розроблено й апробовано інструментальну складову аналізу фіктивного урбаністичного простору. У подальшому в дослідженні використовується поняття топосу в розумінні В. Прокоф'євої: це «значаще для художнього тексту (або групи художніх текстів – наприклад, епохи, національної літератури в цілому) «місце розгортання смислів», яке може корелювати з якимось фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим» [4:89]. Водночас важко погодитися із визначенням В. Прокоф'євою міста як локусу, адже сама дослідниця наголошує на закритості референта поняття локусу [4:89–90], тоді як місто в індустріальній експлікації втрачає сему «граду» – огороженого, упорядкованого простору, який протистоїть «світу», – а отже, постає саме по собі як відкритий топос, що об'єднує ієрархією або горизонтальною структурою замкнених і відкритих просторових одиниць (локусів). Оскільки джерелом уявлення про співвідношення локусу й топосу вважається концепція Ю. Лотмана про закриті й відкриті простори, то слід покликатися на позицію цього дослідника, який вважає значущим критерієм для визначення закритості не так обсяг, як «відмежованість» (рос. «отграниченность»). Отже, місто, яке і в історико-архітектурному розумінні, і в дискурсивній практиці ХІХ–ХХІ століть стає *відкритим* середовищем, своєрідною другою природою людського існування, – переходить в категорію топосу.

Саме відкритість Нью-Кробюзона є важливою ознакою простору міста. Мегаполіс є топосом, абсолютно відкритим до зовнішнього проникнення – як в умовному тривимірному просторі, так і в містичних компонентах: у надрах муніципалітету міститься посольство пекла, вільно пересуватися під тканиною міської реальності здатен надприродний Ткач. Відкритість Нью-Кробюзона реалізується і в романі «Шрам», де місто постає простором ностальгії Белліс Колдвайн – дисидента й утікачки: ріка Вар є шляхом її втечі з-під влади міста. Сюжетно й перший роман циклу – «Вокзал загублених снів» – організований так, що на початку твору один герой прибуває в місто, наприкінці інші – полишають його. Саме прибуття гаруди Ягарека в Нью-Кробюзон відкриває роман: «Timbers whisper and the wind strokes thatch, walls settle and floors shift to fill space; the tens of houses have become hundreds, thousands; they spread backwards from the banks and shed light from all across the plain» [14:1]. Акцентується зорове враження наближення, поступового фрактального



розгортання картини мегаполіса. Надалі в романі впадає в око саме залежність міського ландшафту від точки відліку, поля зору фокального персонажа. Простір постає відносним, однак у цьому виявляється й включеність фіктивного історичного й культурного контексту. Наприклад, Лін – скульпторка раси хепрі, – подорожуючи містом разом з коханцем, ученим Айзеком, не тільки зауважує навколишні краєвиди, але й актуалізує їхню історію: «Lin had never been to Spatters. She knew it only by its notoriety. Forty years previously, the Sink Line had been extended southwest of Lichford, past Vaudois Hill and into the spur of Rudewood that abutted the southern reaches of the city. The planners and money-men had built the tall shells of residential blocks: not the monoliths of nearby Ketch Heath, but impressive nonetheless. They had opened the railway station, Fell Stop, and had started building another in Rudewood itself, before anything more than a narrow strip around the railway had been cleared» [14:149]. Спостерігається показове для стилістики Ч. М'євіля витворення цілісності міста через порівняння розбудови районів: відносно нові Розпльови (англ. Spatters) уподібнюються зі старішою Пустинню Кетча (англ. Ketch Heath) на основі ландшафтною подібності – забудови хмарочосами-монолітами. Актуалізується історичний підклад розширення мегаполісу, охоплення нових просторів залізничними лініями. За сорокарічну історію місто приросло цілими районами.

Візуалізація міста не тільки в процитованому епізоді відбувається через мандрівки персонажів: відсосереджені від сюжетної дії об'єктивовані краєвиди трапляються вкрай рідко; властиво, такий лише один – широка панорама, що веде до образу Вокзалу, який буде проаналізований далі.

У першому романі накреслюється основна топографіка Нью-Кробюзона, досить складна для одного, навіть значного за обсягом твору. Невипадково у виданні 2001 року на форзаці з'явилася карта міста, що дозволяє простежити певну аналогію з традиціями світоформаторських фантастичних творів, зокрема – із парадигматичною для такої літератури трилогією Дж. Р. Р. Толкієна. Аналогія в першому наближенні має цілком від'ємний характер, оскільки Ч. М'євіль свідомо дистанціювався від «Володаря пернів» буквально за принципом «від зворотного»: «Толкієн селянський і буколічний, тож в мене буде міське й гидке; Толкієн – це світлий феодализм, отже, в мене буде темний капіталізм – і так далі» [цит. за: 10:462]. Тим не менш, переускладнення просторової структури вигаданого світу, не простішого за толкієнівське Середзем'я, зробило неунікною потребу виходу в інтермедіальний простір картографування.

Нью-Кробюзон структурований за районами, і текстуальний аналіз свідчить, що у творі окремі локації не згадуються ізольовано. Міські структурні

елементи чітко локалізуються щодо сусідніх: «The treetops of *Sobek Croix* rose like thick smoke above the slates of the dilapidated housing around her; beyond their leaves poked the stubby high-rise skyline of *Ketch Heath*» [14:18] (тут і далі курсив мій – С. Ц.); «Across the *Canker*, the Ribs jutted over the roofs of *Bonetown*» [14:28]; «I ain't going into *Spatters*. I'll take you as far as *Vaudois Hill*, but that's your lot» [14:149]; «The slum-dwellers of *Dog Fenn* and even *Badside* considered *Spatters* beneath their dignity» [14:150]; «The *Spike*, *Perdido Street Station*, *Parliament*, the *Glasshouse dome*: all were visible, butting their way over that raised horizon» [14:157]. Помітно відтак, що Ч. М'євіль намагається долати дискретність сприймання вимішеного міста не тільки через подорожі персонажів-пішоходів, які, за М. де Серто, «сплітають місця воедино» («weave places together») [5:97]. Письменник натомість демонструє готові колажі ландшафтів, показує всю глибину урбаністичної перспективи. Також впадає в око проміжний варіант поля зору між оглядом міста згори, який пропонується для пізнання урбаністичного простору М. Анциферовим [1:36], та горизонтальним баченням пішохода М. де Серто: персонажі Ч. М'євіля здебільшого бачать тривимірну перспективу топосу під певним кутом. Повний вертикальний огляд площини міста досягається в надприродних ситуаціях: це невдала спроба чарівників рухомих полювати на міську загрозу метеликів у повітрі та наркотичне сп'яніння Айзека дер Грімнебуліна.

У «Залізній раді» в ході сюжету здійснюється спроба пов'язати все місто в одному магічному ритуалі виклику демона шляхом нанесення спіральних знаків на будівлі по всьому Нью-Кробюзону. Однак інтрига символічного призначення цих позначок, а відтак – і сама спроба створити містичну тотальність міста розкривається досить пізно в сюжеті й не є вирішальним засобом створення цілісного простору, ба більше: символічне єднання урбаністичного простору відбувається з прихованою метою його руйнування.

Куди важливішою в текстовому полі трилогії формою долання дискретності топосу Нью-Кробюзона – і сюжетно, і як топосу – постає мережа залізничних ліній, та своєрідного «метро навпаки» – канатної дороги. Лінії долають розпорошеність районів, а повітряне сполучення символізує не тільки єдність, але й владу: окремі шляхи зарезервовані за міліцією міста, забезпечують швидкість реакції каральних органів.

Саме через образ залізниці в роман вводить дійсно центровий образ міста – Вокзал загублених снів, чітко визначений як осередок мегаполіса, що постає практично з перших сторінок однойменного роману: «...the centre of New Crobuzon, the knot of architectural tissue where the fibres of the city congealed, where the skyrails of the militia radiated out from the Spike like a web and the five great trainlines of the city met, converging on the great variegated

fortress of dark brick and scrubbed concrete and wood and steel and stone, the edifice that yawned hugely at the city's vulgar heart, Perdido Street Station» [14:25]. Показова градація (клімакс) образів із семантикою ядра, центру: «центр», «вузол архітектурної тканини», «фортеця» (історичне осердя старовинного міста), «роззявлена паща», «серце» – завершується власне називанням вокзалу. Просторова центровість неодноразово підкреслюється в романі аналогіями – символічними та метафоричними: зокрема, сферу своїх інтересів за допомогою такої аналогії пояснює Айзек дер Грімнебулін, який вважає власні студії точкою перетину всіх передових наукових галузей. У «Залізній раді» вокзал названий «нервовим вузлом складної архітектури» («synapse of troublesome architecture») [13:78]

Вокзал, розташований у діловому районі Ворон (англ. Crow), позначений не тільки неприродним сполученням стилів, не тільки примхливим наповненням своїх колосальних приміщень (магазини, ятки, майстерні, офіси, навіть камери для торгівців), але й короткою, проте знаковою історією: архітектор був ув'язнений за ересь після завершення будівництва, оскільки проголосив Вокзал своїм богом [14:65]. Вокзал загублених снів є умовним центром Нью-Кробюзона в сюжетній колізії «Залізної ради», у ході якої демон – руйнівник міст після складного ритуалу має бути викликаний саме на Вокзалі. Проте сама споруда позбавлена внутрішнього центру, окреслюється надто загально, постає як «хаотична велич», що абсолютно домінує над довкіллям, проте важко піддається описові сама.

На рівні образу Вокзалу постає інший план урбаністичної тотальності Нью-Кробюзона: тілесність міста. Уже зазначена вище анатомічна образність (паща, серце) неодноразово актуалізується в усіх трьох творах. Так, якщо у «Вокзалі...» та «Залізній раді» ворота станції метафорично названі «ротами», а під'їзні мости – «язиками» [14:26; 13:107], то в романі «Шрам» ідеться вже про ціле місто як «ненаситне» [15:8]. Місто Ч. М'євіля хворе: купол району Оранжереї постає в образі «нарива на шкірі міста» [14:512], район Річкової шкіри «п'їтніє у невід'язній спеці» [14:516], вокзал загублених снів «спирається на Штир, як людина на костур» [13:107], а в центрі Плитнякового пагорба зяє «гнійна виразка трущоб» [13:366]. Усі ці асоціативні ряди антропологізують зоровий образний ряд Нью-Кробюзона, зміцнюють тілесне сприймання міста.

Тіло Нью-Кробюзона увиразнюється в образі Ребер – скупчення кісток велетенського чудовиська, які стали основою відповідного району – Костяного міста. Візія кількасотфутових ребер ввижається «велетенськими зігнутими пальцями» [14:37]. Ця візія, здається, є сполучною ланкою між людськими метафорами міського тіла та гібридними, монструозними його частинами. Наприклад, будівля парламенту на острові Страк

постає «жахливою живою зброєю» – чи то плавником акули, чи то хвостом морського ската [14:66]. Міський простір не тільки символічно, але й цілком реально модифікується нелюдським населенням Нью-Кробюзона. Так, жукоголові хепрі вкривають свої помешкання у Старому місті власними виділеннями, які повністю ховають під собою людську архітектуру [14:22]. Символічним центром оволодіння людським простором стала Площа Скульптур, яка до хепрі мала назву Адделіон. Локус площі, замкненої напівзруйнованими будівлями, характеризується питомо хепрійськими особливостями: укріті слиною стіни та п'ятнадцятифутові скульптури, зроблені з тих же виділень. Відбувається біологічне перекодування міського ландшафту за законами фізіології не-людей, пов'язування просторовості з тілом. Цей аспект тим більш цікавий, бо освоєння людського простору кактами організовано в більш традиційний, механістичний спосіб в Оранжереї: районі кактів моделює спекотний рідний край людиноподібних рослин. Ч. М'євіль підкреслює і просторову (Оранжерея, властиво, є великою теплицею), і владну ізоляцію середовища: какти домоглися, щоб «міські закони на колонію не поширювалися» [14:489].

Враховуючи розширені перспективи, отілеснення міста слід зазначити, що структура Нью-Кробюзона принципово відрізняється від традиційного «вуличного» сприймання міста. Основною топічною одиницею стає відтак цілий район із його внутрішньою своєрідністю та одночасною переплетеністю з іншими сусідніми локаціями. Деталізація вулиць теж присутня в романах, але вуличний простір розгортається фрагментарно, дається лише загальне враження, яке розпадається на окремі деталі – знов-таки типізовані як належні певному району.

Підсумовуючи попередній аналіз топосу Нью-Кробюзона, слід відзначити основні його особливості. У першу чергу помітна діалектика дискретності, властивої відтворенню будь-якої складної структури, неунікної під час перекодування міста засобами літератури, та – з іншого боку – тотальності, яка досягається у творах Ч. М'євіля розширенням перспективи огляду міста, колажуванням міських ландшафтів. Центровість міста реалізується в образі Вокзалу загублених снів, який є своєрідним фракталом Нью-Кробюзона: так само як і весь урбаністичний топос, вокзал не піддається конкретним описам, він є значно більшим за своє пряме призначення і надто складним для цілісного сприймання. Вокзал постає серцем міста, що реалізується на сюжетному (кульмінаційні події першого і третього роману трилогії напряму пов'язані з цим локусом) та символічному рівнях (вокзал як центр влади, центр сполучення, домінуюча структура міста). Міське тіло Нью-Кробюзона має такі ознаки, як гетерогенність, гібридність: воно позначене впливами як технічного, так і біологічного порядку.

Виразна урбаністичність поетичного мислення письменника, розбудова ним постмодерної візії міста є надзвичайно плідним ґрунтом для майбутніх порівняльних студій української міської фантастичної прози, зразків якої на сьогодні накопичилося вже чимало: в нашій літературі широко представлені постапокаліптичні урбаністичні простори («Очамимря» О. Ірванця), експериментальні міста («Місто, в якому не ходять гроші» Кузьми Скрайбіна, «Астра» О. Михеда),

етнотрадиційні утопічні простори («НепрОсті» Т. Прохаська), умовні міста катастроф («Хвороба доктора Лібенкрафта» О. Ірванця), альтернативно-історичні міські топоси («Рівне / Ровно. Стіна» О. Ірванця, «Цепелін до Києва» І. Силіври) тощо. Відтак спроба розбудови самодостатньої фіктивної міської реальності в британській фантастиці Ч. М'євіля становить значний інтерес як пресупозиція до компаративних і типологічних досліджень.

### Література

1. Анциферов Н. Непостижимый город... Душа Петербурга / Николай Анциферов. – СПб. : Лениздат, 1991. – 335 с.
2. Ляпин С. Концепты и топосы, или Еще один подход к пониманию и преподаванию философии / С. Х. Ляпин // Современные подходы к преподаванию философии. – Архангельск : Изд-во ПомГУ, 1998. – С. 25–27.
3. Олди Г. Л. «Допустим, ты – пришелец жукоглазый...». Фантастическое допущение / Генри Лайон Олди // Мир фантастики. – 2008. – № 2 (54). – С. 52–56.
4. Прокофьева В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11. – С. 87–94.
5. Certeau de M. The Practice of Everyday Life / Michel de Certeau. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 229 p.
6. Elber-Aviram H. The Labyrinthine City: Bleak House's Influence on Perdido Street Station / Hadas Elber-Aviram // English: the Journal of the English Association. – 2012. – № 61 (234) (Autumn). – P. 267–289.
7. Fodor A. Fictional Urban Space As A Superior Character In China Miéville's The City and the City / András Fodor [Електронне джерело]. – Режим доступу : [https://www.academia.edu/12825181/Fictional\\_Urban\\_Space\\_As\\_A\\_Superior\\_Character\\_In\\_China\\_Mi%C3%A9ville's\\_The\\_City\\_and\\_the\\_City](https://www.academia.edu/12825181/Fictional_Urban_Space_As_A_Superior_Character_In_China_Mi%C3%A9ville's_The_City_and_the_City)
8. Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / Michel Foucault [Edited by Neil Leach]. – New York : Routledge, 1997. – P. 330–336.
9. Foucault M. The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences / Michel Foucault. – New York : Pantheon Books, 1971. – 387 p.
10. Gordon J. Hybridity, Heterotopia, and Mateship in China Miéville's "Perdido Street Station" / Joan Gordon // Science Fiction Studies. – 2003. – Vol. 30, No. 3 (November). – P. 456–476.
11. Hill M. Minding the gap: connecting the mirror cities of London in the novels of Neil Gaiman and China Miéville [Honors Theses] / Miranda Hill [Електронне джерело]. – Режим доступу: <http://scholar.utc.edu/honors-theses/28>
12. Maczynska M. This Monstrous City: Urban Visionary Satire in the Fiction of Martin Amis, Will Self, China Miéville, and Maggie Gee / Magdalena Maczynska // Contemporary Literature. – 2010. – 51. №1. – P. 58–86.
13. Miéville Ch. Iron Council / China Miéville. – New York : Del Rey, 2004. – 576 p.
14. Miéville Ch. Perdido Street Station / China Miéville. – New York : Del Rey, 2001. – 720 p.
15. Miéville Ch. Scar / China Miéville. – London : Macmillan, 2002. – 604 p.
16. Miller T. The Motley & The Motley: Conflicting and Conflicted Models of Generic Hybridity in Bas-Lag / Tim Miller // Foundation. – 2010. – 108 (Spring). – P. 39–65.
17. Shaw D. B. Strange zones: Science fiction, fantasy & the posthuman city / Debra Benita Shaw // City. – 2011. – Vol. 13. Issue 6. – P. 778–791.
18. Williams M. P. The Un-, Ab-, and Alter-Londons of China Miéville: Imaginary Spaces for Concrete Subjects / Mark P. Williams // London in Contemporary British Fiction: The City Beyond the City. – London : Bloomsbury – Academic, 2016. – P. 177–195.

# Літературна антропологія як дослідження діалектичної єдності культурних, аксіологічних, психологічних і тілесних сфер «художнього буття» персонажу

УДК 821.161.1-32Купрін

*Н. В. Абабина*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

## Персонажи А. И. Куприна в ситуации «порядка из хаоса»

**Абабина Н. В. Герой О. І. Купріна у ситуації «порядку з хаосу».** Синергетичні дослідження взаємодії порядку і хаосу показують, що в нелінійному середовищі коливання ведуть до точок біфуркації, які дають можливість формувати режим стійкості, тобто порядку.

Письменник О.І. Купрін, який гостро відчув коливальні процеси кінця XIX – початку XX століття, знаходився у пошуку нових форм відображення нестабільного світу. У стані «нестійкості» знаходились і герої його творів. У роботі зазначається, що не всі з них здатні «перенастроїтись». Драматичні і трагічні колізії хаосу наражають їх на нескінченне «ходіння по колу» чи повернення у вихідну точку самоорганізації.

**Ключові слова:** синергетика, нелінійна система, порядок, хаос, самоорганізація.

**Абабина Н. В. Персонажи А. И. Куприна в ситуации «порядка из хаоса».** Синергетические исследования взаимодействия порядка и хаоса показывают, что в неравновесной среде колебания ведут к точкам бифуркации, которые позволяют формировать режим устойчивости, т.е. порядка.

Писатель А.И. Куприн, остро ощутивший колебательные процессы конца XI X – начала XX веков, находился в поиске новых форм отражения нестабильного мира. В состоянии «неравновесности» и поиска находились и персонажи его произведений. В работе определяется, что не все из них способны «перенастроиться». Драматические и трагические коллизии хаоса подвергают их бесконечному «хождению по кругу» или возврату в исходную точку самоорганизации.

**Ключевые слова:** синергетика, нелинейная система, порядок, хаос, самоорганизация.

**Ababina N.V. A.I. Kuprin's characters' in «order and chaos» situation.** In recent decades, researchers are highly interested in the problem of theoretical understanding of changing and reforming of the society as a whole and complex system. This problem became particularly relevant now because of contradictory processes of social evolution, associated with such categories as 'chaos' and 'order'. Intertransitions and struggle between them became the main contradiction in the process of nonlinear system's self-organization. Synergistic researches of chaos suggest that in the end one should tend not to eradicate it as a negative, but to complete its synthesis with the order and global cooperation. If the system proved to be viable, chaos takes an active part in its ordering. Such 'retuning' implies rejection of the past or its correction in accordance with the time and contributes to a more adequate perception of the environment.

A.I. Kuprin became acutely aware of oscillatory processes in the end of XIX – early XX centuries. Researchers stated heterogeneity of his creative method, usually inherent in the transitional periods. The order and chaos's intertransitions also directly affected his characters. The paper defines that not all of them are able to 'retune'. Being exposed to the dramatic and tragic collision of chaos, they realize that this way leads nowhere, but they cannot find the strength to change it. They protect themselves from the interaction with the outside world and choose the path of opportunists, confined to their mercantile interests. Therefore, they either endlessly go around in circles or return to the starting point of self-organization.

**Keywords:** synergetics, nonlinear system, order, chaos, self-organization.

В последние десятилетия исследователи с повышенным интересом относятся к проблеме теоретического осмысления изменения и реформирования общества как целостной и сложной системы. Особую актуальность этому придают противоречивые процессы социальной революции, связанные с такими категориями, как хаос и порядок. Наибольший интерес вызывает механизм выбора альтернативы в развитии как отдельной, более узкой, системы (например, системы «человек»), так и всего общества. На данном этапе особенности этих сложнейших процессов, не поддающихся анализу с точки зрения классической науки, более полно раскрывает социальная синергетика, которая исследует общие закономерности социальной самоорганизации и ставит своей задачей изучение взаимоотношений социального порядка и социального хаоса. Этой

проблемой занимаются многие ученые. В данной работе стали особенно полезными исследования В. П. Бранского и С. Д. Пожарского, В. Г. Буданова, Э. Ласло, Е. Топольски, В. Фоменко, В. И. Силантьевой.

*Как взаимодействуют эти элементы самоорганизации и какова в этом роль хаоса? Обратимся к синергетическим исследованиям и рассмотрим это на примере произведений А. И. Куприна.*

Определимся с понятиями. По определению В. П. Бранского, под порядком обычно подразумевается множество элементов любой природы, между которыми существуют устойчивые («регулярные») отношения, повторяющиеся в пространстве, во времени или в том и другом. Соответственно хаосом называют множество элементов, между которыми нет устойчивых (повторяющихся) отношений. Классическим примером социального порядка в массовом

сознании является отряд солдат, стройно марширующих на военном параде, а аналогичным примером социального хаоса – охваченная паникой толпа, члены которой беспорядочно мечутся в разные стороны [1].

Синергетику, основу которой составляет самоорганизация как качественное изменение объективной реальности, определяют как науку об общих закономерностях развития, в котором есть спады и подъемы. И если в традиционной теории Г. Гегеля и К. Маркса развитие предполагало процесс перехода от одного порядка к другому и ситуация с хаосом при этом не учитывалась, то в синергетике хаос – неотъемлемый элемент, который так же закономерен, как и порядок.

В неравновесной среде колебания ведут к точкам бифуркации, которые позволяют формировать режим устойчивости, т.е. порядка. В этом процессе самоорганизации часто ставится ошибочная задача устранить хаос как негатив. Но исследования показывают, что в современном нелинейном обществе значение хаоса не менее важно, чем порядка. Более того, хаос имеет творческую силу и принимает активное участие в упорядоченности всей системы, если она жизнеспособна. Хаос, по мнению Ласло [5], может стать прелюдией к новому развитию. В. П. Бранский приходит к выводу, что поскольку процесс развития в нелинейной среде предполагает многократное чередование данных категорий, их необходимо рассматривать во взаимосвязи [1].

Синергетические исследования хаоса предполагают, что в конечном результате нужно стремиться не к искоренению его как такового, а к полному синтезу его с порядком, к глобальной кооперации. Конкуренция этих элементов, взаимопереходы и борьба между ними составляет главное противоречие системы. Устойчивости можно добиться только способом его преодоления. Это значит, нужно сделать так, чтобы на пути к аттрактору порядок и хаос не конкурировали, а содействовали друг другу вплоть до стирания различий между ними. В науке это звучит как «изменение соотношения сил» [1].

Подтверждая данную закономерность, В. Фоменко пишет о том, что задача эта нелегкая, и она не для слабых, а для сильных, обладающих здравым смыслом и пробивными способностями [8]. Она становится еще сложнее, когда нужно сделать отбор не из нескольких, а из множества вариантов. В этом случае эффективен метод исключения – надо убирать лишние, пока не останется всего два, и остановиться на том, который больше всего приближает к поставленной цели и дает наивысшую устойчивость.

Самая простая форма такого синтеза – диссипативная структура. Это устойчивая система, открытая и способная получить информацию, ранее не доступную ей [2:187]. Ее главная задача – коэволюция (единство, сосуществование)

нелинейных открытых систем. Существует она только в обмене со средой и объединяет в себе интегральные возможности прошлого и настоящего. Чем адекватнее она реагирует на хаотические воздействия среды, тем сильнее ее упорядоченность. В результате эта система расширяет свои масштабы, становится более чувствительной к внешнему миру и открывает для себя историческую перспективу – возможность появления новых, более совершенных форм организации.

*Человек в ситуации самоорганизующихся систем.* Уже доказано – он обладает особенно высокой чувствительностью к флуктуациям (волнениям), а они в свою очередь приводят человека к неожиданным решениям и поступкам. В общем, многовариантное видение мира раскрывает возможность выбора, предполагающего определенную этическую ответственность. Выбор, по мнению исследователей, должен производиться самостоятельно, без воздействия каких-либо внешних сил (в этом отличие самоорганизации от организации).

Факторы внешней среды становятся внутренними стимулами саморазвития системы, а ее потенциал разворачивается до состояния самоотжествления со всей средой без самоуничтожения. Новые качества, которые приобретает система в результате экспериментов, свидетельствуют о явлении эмерджентности. Это качество, способность «перенастраиваться», проявляет себя в литературе переходного времени [6:55]. Писатели, остро ощутившие колебательные процессы конца XIX – начала XX веков, находились в поиске новых форм отражения нестабильного мира. Взаимопереходы порядка и хаоса непосредственно касались и их.

В постоянном поиске новых форм выражения находился и писатель А. И. Куприн. Неоднородность его творческого метода, присущая переходным периодам, констатирована довольно давно. В состоянии «неравновесности» и поиска находились и персонажи его произведений.

В рассказе «На покое» (1902) никто из бывших актеров, живущих в приюте, не смог упорядочить свою жизнь. Загнанные нуждой и болезнями, они ютятся в ветхом барском особняке, ставшим им последним прибежищем. А его открыл отец артиста, который после долгих скитаний умер от чахотки и пьянства. Эти люди, погруженные в свою «нечистоплотную, холостую старость» среди грязного белья, ужасного запаха и прошлогодней паутины, живут прошлыми «подвигами», хвастаются успешными гастролями и кутежами, скандалами и драками. Один из постояльцев называет это «кислыми рассказами из прежней жизни» [4:178]. Пытаясь поддерживать свой бывший «статус», все влачат однообразное и скучное существование. Разговаривают редко, богохульствуют, ссорятся. В основном

рассказывают пошлые анекдоты, читают малоприличные стихотворения и «их собственное бессилие, – пишет А. И. Куприн, – их физическая и душевная немощь придают этим разговорам уродливый и страшный характер» [4:178]. В результате болезнь становится тяжелее, мысли о прошлом печальнее, и от этого убожество настоящего чувствуется еще оскорбительнее. Они боятся одного: кто-то из соседей может ночью незаметно умереть и пролежать с ними рядом до самого утра.

Один из постояльцев убежища, Славянов-Райский, сравнивает их общую жизнь со стеклянной мухоловкой с пивом: «Наберется туда мух видимо-невидимо, и все они в собственном соку киснут да киснут, пока не подохнут. Так и мы, брат Саша, в своей мухоловке закисли и обзвизались...» [4:197]. Герой тяготеет своим настоящим: «Живу на иждивении купчишки, хожу по трактирам, норовлю выпить за чужой счет, кривляюсь...» [4:198].

А по ночам, «во время тоскливой старческой бессонницы, когда так назойливо лезли в голову мысли о бестолково прожитой жизни, о собственном немощном одиночестве, о близкой смерти, – актеры горячо и трусливо веровали в бога и в ангелов-хранителей, и в святых чудотворцев, и крестились тайком под одеялом, и шептали дикие, импровизированные молитвы» [4:179]. Но к утру вера проходила, и продолжалось прежнее существование «людей, когда-то жадно объедавшихся жизнью» [4:180]: они долго спали, отлеживая руки, ноги и даже голову, играли в карты и не уставали ругать основателя своего убежища за плохие обеды и плохой уход.

Храня в себе только прошлое, эти люди, как святые, хранили старые афиши и газетные вырезки со своими именами. Они надеялись, что болезнь пройдет сама собою, к ним придут старые товарищи и снова организуют им «веселую, пряную актерскую жизнь». И когда Славянов осознает, что это серое и мелочное существование ему не перебороть, и простого семейного счастья, – с милкой и верной женой, маленюкой комнаткой, где пахнет «домовитостью и геранью» [4:199] – не достичь, он становится отвратителен сам себе. Герой тяжело рыдает, мечется головой по подушке и что-то горячо шепчет. А к концу рассказа случается то, чего боялись больше всего, – ночью тихо и незаметно умер Дедушка.

В другой ситуации оказывается Иван Петрович, молодой и перспективный герой рассказа «Негласная ревизия» (1894), которому начальство поручает довольно необычное дело – проведение негласной ревизии по злоупотреблениям денежных средств. По словам начальника департамента, это дело «нельзя без внимания оставить, но и гласности придать невозможно» [3:183].

Гордость и надежда всего департамента, строгий и справедливый чиновник, Иван Петрович понимал, что ему представился эффектный случай

проявить себя и что для карьеры это крайне полезно. Осознав свою роль, спланировав все до мелочей, герой отправился восстанавливать справедливость и порядок в делах некоего Персюкова. Но планы неожиданно нарушились. Как только он прибыл к месту назначения, его независимость была поколеблена самим Персюковым, якобы случайно оказавшимся там же. Слащавый голос, заискивающая улыбка в сочетании с фамильярностью и решительностью совсем сбили с толку Ивана Петровича – они никак не согласовывались с его правилами ведения войны.

Предприимчивый Персюков добился, чтобы ревизор вначале заехал к нему домой и не отказался от ужина. Этот вариант общения Ивану Петровичу показался неприемлемым и, в общем, тем «хаосом», который нарушает его давно установленный «порядок»: «Он недоумевал, каким образом все это так быстро случилось и у него не нашлось ни одного слова, чтобы „осадить“ и „обрезать“ » [3:185]. Но он перестал сопротивляться, когда познакомился с хозяйкой. В результате Иван Петрович окончательно поддался желаниям, совершенно забыв об обязанностях. Когда после обильного обеда он, захмелевший от дорогого вина, остался наедине с Валентиной Сергеевной и его охватила сладкая лень, неподкупная совесть уже не мучила его. Ее лениво-грациозные движения, мечтательные глаза и сладкие речи подвигли на желание. Иван Петрович не может устоять перед красивой женщиной, и, не замечая «подводных камней» в ее действиях, отдается страсти.

Но в решительный момент поведение героини резко меняется – разгневанная, она намеренно громко возмущается его действиями. Опозоренный, Иван Петрович видит только один выход – поскорее ретироваться, пока не вернулся Персюков. Возможность карьерного рывка утеряна.

Таким образом, ни обитателям приюта, ни Ивану Петровичу не хватило смелости сориентироваться в ситуации и сделать конструктивный шаг вперед. Следствие – ситуация, которую они воспринимают как хаос, поглощает их всех. В этом и состоит беда героев: они оградили себя от действительности и позволили этой действительности обмануть себя. Проецируя ситуацию на обобщения синергетиков, подтвердим: если взаимообмен с миром прекращается, то нарушается процесс коэволюции, система распадается и возвращается в исходную позицию. Каждая ее часть «выпадает из общей структуры, замыкается на себя» [8]. Но тот, кто способен «увидеть и познать процесс самоорганизации, саморегулирования будущей материи», осознать границы хаоса и порядка, может «выстоять и созидать будущее» [6:54–55].

Противостоять окружающему хаосу пытался Дружинин в рассказе А. И. Куприна «Хорошее общество» (1905). Но ему явно не хватает силы

воли, чтобы не поддаться ему, потому что его страшит дальнейшая неизвестность.

В «сыто-бюрократическом заведении», которое ему приходится посещать, ведутся разговоры только о выгоде и каких-то тайных аферах, здесь льстят нужным господам, им оказывают честь, для них организовывают застолья. Дружинин чувствует себя человеком второго сорта, которому приносят обыкновенное белое вино в то время, как всем подают шампанское; его насмешливо называют «солью земли русской» и используют в каких-то грязных делах.

Это унижает героя, но, тем не менее, сил хватает только на очевидные мелочи: он демонстративно не целует дамам руки, отказывается от застолья, обижается и уходит надолго, но все равно возвращается. Он зол на свою бесхарактерность, но каждый раз пытается оправдаться перед собой. Все больше раздражает его то, что европейски уважаемые господа не способны оказать помощь бедному человеку, попавшему в беду, только потому, что о причастности к грязному обществу могут написать в газете и это плохо отразится на их делах. Когда Дружинину самому предлагают уладить дело, он в ярости высказывает все, что в нем долго копилось, тем самым навсегда отрекаясь от этой компании.

Как видим, бифуркации могут не только увести самоорганизацию от исходного состояния, но и вернуть ее в начальную точку. Исследователи объясняют это так. Спектр направлений задается природой системы, которая претерпевает эволюцию, и характером внешней среды. Переход системы из одного состояния в другое требует выбора: из двух или нескольких новых структур нужно выбрать только одну. Синергетики называют это нелинейностью первого рода. Если отбор нужного вектора проводится конструктивно (более радикально, смело) [1], хаос делает диссипативную систему более устойчивой. Если

нет – человек подвергается бесконечному «хождению по кругу» или возврату в исходную точку. Чтобы избежать возврата, т. е. обеспечить движение вперед, эволюционировать, важно правильно сформировать аттрактор – то предельное состояние, достигнув которого, система уже не может вернуться в прежнее [1].

Устойчивость, утверждают синергетики, предполагает высокую адаптацию к нелинейной среде, а не приспособленность (эти понятия часто путают). При условии диссипирования человек получает стабильность, упорядоченность, способность принимать и осваивать новую, ранее недоступную информацию. Он адекватно реагирует на окружающий мир, в котором продолжает существовать хаос. Чем адекватнее его реакция, тем устойчивее его система. В. Фоменко называет диссипативность «молотком скульптора», которым мастер, создавая свое произведение, отсекает от глыбы все лишнее [8].

Таким образом, синергетика пока не всегда способна дать конкретную модель выхода из каждой кризисной ситуации, но она открывает возможности поиска путей самоорганизации сложных систем, позволяющих смоделировать эволюционный процесс, а также устранить конфликты и противоречия на этапе чередования порядка и хаоса. Сложность нелинейного времени в том, что, разрешив одни противоречия, мы сталкиваемся с новыми. На вопрос «Что делать?» отвечают пока что следующим образом: «Искать оптимальную для данных исторических условий форму синтеза порядка и свободы ("хаоса")» [1]. Это значит – не впадать в крайности и, по словам Ежи Топольского, попытаться не стать «игрушкой страшной силы хаоса» [7], а стараться достигнуть «определенного баланса (равновесия) между «закручиванием гаек» в одних сферах деятельности с их «раскручиванием» в других сферах» [1].

### Литература

1. Бранский В. Г. Синергетическая философия истории / В. П. Бранский, С. Д. Пожарский. – СПб, 2009. – Режим доступа: [http://philosophy.spbu.ru/bransky/sinergetics\\_philosophy\\_of\\_history](http://philosophy.spbu.ru/bransky/sinergetics_philosophy_of_history)
2. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании : [монография] / В. Г. Буданов. – М. : ЛКИ, 2009. – 240 с. – Режим доступа: [http://spkurdyumov.ru/uploads/2013/08/budanov\\_2908.pdf](http://spkurdyumov.ru/uploads/2013/08/budanov_2908.pdf)
3. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9-ти т. / А. И. Куприн / [вступ. статья Ф. И. Кулешова. Примечания И. А. Питляр]. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1971. – 511 с.
4. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9-ти т. / А. И. Куприн / [вступ. статья Ф. И. Кулешова. Примечания И. А. Питляр]. – Т. 3. – М. : Худож. лит., 1971. – 494 с.
5. Ласло Э. Век бифуркации: постижение изменяющегося мира / Э. Ласло // Путь. – № 1. – Амстердам, 1995. – Режим доступа: <http://spkurdyumov.ru/evolutionism/vek-bifurkacii-laszlo/>
6. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики : Писатели и художники периодов эстетической переориентации: [монография] / В. И. Силантьева. – Одесса : Астропринт, 2015. – 336 с.
7. Топольски Е. Дискуссии о применении теории хаоса к истории / Е. Топольски // Исторические записки. – Т. 2. – М., 1999. – С. 88–99.
8. Фоменко В. Синергетика и процессы развития социальных систем / В. Фоменко. – Израиль, 2005. – Режим доступа: [http://www.elektron2000.com/fomenko\\_0014.html](http://www.elektron2000.com/fomenko_0014.html)

УДК 821.161.2.09:82-31]:305

**О. М. Башкирова**

*Київський університет імені Бориса Грінченка*

**Жіноча рецепція чоловічої картини світу в сучасній українській романістиці  
(на матеріалі твору Марини Гримич «Егоїст»)**

**Башкирова О. М. Жіноча рецепція чоловічої картини світу в сучасній українській романістиці (на матеріалі твору М. Гримич «Егоїст»).** У статті досліджено шляхи художнього моделювання картини світу героя-чоловіка в романі М. Гримич «Егоїст», простежено низку провідних художніх тенденцій, що характеризують сучасний літературний процес як унікальне поле взаємодії носіїв різної гендерної ментальності. Виявлено специфіку художньої актуалізації базових констант ментальної свідомості: «село – місто», «еліта – народ». Предметом спеціальної уваги є художні принципи творення концепції особистості, ґрунтовані на фундаментальних засадах постмодерністської поетики. У дослідженні продемонстровано засоби, за допомогою яких авторка встановлює діалогічні зв'язки між художньою структурою свого роману і сучасною феміністичною теорією.

**Ключові слова:** гендер, художня модель дійсності, художня картина світу, національна література, постмодернізм, художня структура роману.

**Башкирова О. Н. Женская рецепция мужской картины мира в современной украинской романистике (на материале произведения М. Гримич «Эгоист»).** В статье исследуются пути художественного моделирования картины мира героя-мужчины в романе М. Гримич «Эгоист», прослеживается ряд основных художественных тенденций, характеризующих современный литературный процесс как уникальное поле взаимодействия носителей различной гендерной ментальности. Выявлена специфика художественной актуализации базовых констант ментального сознания: «село – город», «элита – народ». Предметом специального интереса являются художественные принципы создания концепции личности, основанные на фундаментальных положениях постмодернистской поэтики. В исследовании продемонстрированы средства, с помощью которых автор устанавливает диалогические связи между художественной структурой своего романа и современной феминистической теорией.

**Ключевые слова:** гендер, художественная модель реальности, художественная картина мира, постмодернизм, художественная структура романа.

**Bashkyrova O. M. Female reception of masculine picture of the world in modern Ukrainian novels (on the material of “Egoist” by Maryna Grymych).** The ways of artistic modeling of masculine hero's picture of the world in the novel “Egoist” by Maryna Grymych are investigated in this article. The row of main artistic tendencies which characterize modern literary process as the unique field of cooperation of carriers of different gender mentality are traced. The specific of artistic actualization of basic mental consciousness' constants (village – city, elite – people) are educed. The artistic principles of creation of personality's conception based on the postmodernist poetics' main points are the subject of special interest. The facilities by means of which the author sets the dialogic connections between the artistic structure of her novel and modern feministic theory are demonstrated in the investigation.

**Key words:** gender, artistic model of reality, artistic picture of the world, postmodernism, artistic structure of the novel.

Сучасний літературний процес засвідчує складність і неоднорідність підходів до мистецького осягнення дійсності, що пояснюється цілою низкою факторів. Серед цих чинників – діалог із новітніми тенденціями світового письменства (передусім засвоєння західного постмодернізму та подолання його інерції в царині художньої творчості); переосмислення травматичного постколоніального досвіду; актуалізація іманентних світоглядних домінант на новому історичному витку. Одним з важливих аспектів вивчення сучасної української літератури є проблема гендерних художніх моделей дійсності, які відображують специфічні механізми «чоловічого» та «жіночого» структурування й осягнення світу. Дослідження гендерної специфіки художнього моделювання передбачає застосування комплексної наукової методики, що враховувала б, з одного боку, – здобутки

гендерології, з іншого – методологічні принципи семіотики художньої літератури. Провідна роль у формуванні української гендерології належить працям В. Агеєвої, О. Забужко, Н. Зборовської, М. Моклиці, С. Павличко та ін. Попри те, що в центрі уваги названих дослідниць опиняється передусім жіноче письмо (особливо вагомим є ґрунтовне перепрочитання українського модернізму та соціалістичного «канону» в роботах В. Агеєвої, О. Забужко, С. Павличко), науковцями, зокрема В. Агеєвою, неодноразово акцентувалася універсальність цього напряму літературознавчих студій, що охоплює і чоловіче, і жіноче письмо, виявляючи характер відмінностей між ними. Друга із окреслених складових вивчення гендерних художніх моделей (літературознавча семіотика) в останні роки демонструє поліметодологічність наукових підходів (Л. Кавун), про що свідчить поява праць синтетичного характеру (монографія Н. Астрахан «Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне моделювання»). Узагальнення



попередніх літературознавчих концепцій дозволяє представити художній текст як складний багаторівневий феномен, що розкриває свій естетичний та когнітивний потенціал тільки в процесі комунікації.

Література початку XXI століття демонструє більшу, порівняно з попередніми десятиліттями, готовність до діалогу між носіями різної гендерної ментальності, активні пошуки шляхів гармонізації стосунків статей. Показовими є спроби українських авторок художньо дослідити чоловічий світ, подати у своїх творах картину дійсності «очима чоловіка». Метою статті є визначення специфіки художнього інструментарію моделювання маскуліної картини світу в романі Марини Гримич «Егоїст», що є яскравим проявом означеної тенденції. Для досягнення цієї мети виділено й охарактеризовано ключові константи твору («місто – село», «свої – чужі», «кров» тощо); виявлено світоглядні засади, на яких базується авторська концепція особистості; простежено рівень і особливості оприявлення постмодерністської естетики та положень феміністичної теорії в художній структурі роману. Для досягнення поставленої мети застосовано описовий метод, що дозволяє виявити змістові доміанти твору; порівняльний, за допомогою якого здійснено зіставлення сюжетної та образної структури «Егоїста» й інших текстів сучасної української літератури з подальшим визначенням спільних тенденцій; елементи міфологічного аналізу, що уможливають дослідження особливостей конкретизації іманентних констант людської свідомості (жінка, дім) у творі.

Вважаємо за потрібне навести своєрідну періодизацію жіночої літератури, здійснену Елен Шовалтер, на особливий ролі якої у становленні гінокритики наголошує В. Агеєва [2:12]. Е.Шовалтер виділяє три етапи у розвитку жіночого письменства: 1) імітація панівної традиції (чоловічі псевдоніми: Джордж Еліот, Жорж Санд, Марко Вовчок; наслідування чоловічого голосу в літературі, що пояснюється передусім браком авторитетів у царині жіночого письма); 2) протест проти цієї традиції з одночасним обстоюванням прав меншин; 3) відкриття власної, специфічно жіночої, ідентичності [2:12]. Якщо поглянути на сучасну літературу в ключі розвитку тенденцій жіночого письма, можна констатувати існування вповні емансипованої жінки-авторки, яка реалізується в різних тематичних площинах, випробовує найрізноманітніші наративні моделі (в тому числі й вдалу імітацію голосу чоловіка-оповідача), звертається до найширшого проблемного поля. Так, низка творів сучасного письменства засвідчує активне «вживання» авторок у роль героя-чоловіка, що може бути продиктоване різними художніми завданнями. Так, у романі

Галини Вдовиченко «Тамдевін» виклад ведеться від імені двох оповідачів – молодой художниці і науковця-біолога. Кожен із героїв пропонує власний погляд на дійсність; в сукупності ці «точки зору» відновлюють єдність і гармонію світу. До такої оповідної стратегії вдається й Лариса Денисенко («Грашки з плоті та крові», «Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць»). В інших своїх творах авторка апробує суто чоловіче мовлення («Сарабанда банди Сари», «Корпорація ідіотів»), що дозволяє їй художньо дослідити певні соціальні типи (молода амбітна людина «за тридцять», яка забуває про одвічні людські цінності в гонитві за грошима та кар'єрним зростанням), механізми дії суспільних інституцій, які традиційно вважаються чоловічими, зокрема політичних організацій («Корпорація ідіотів»), в умовах маскулінізації жінок запропонувати погляд на жінку як «іншу», віднайти втрачену мову жіночності (майстерне творення образу Сари у першому з названих романів).

Отже, активне освоєння чоловічих тем, моделювання чоловічих образів жінками-письменницями пояснюється емансипаційними тенденціями попереднього століття, настановою на художнє освоєння тих сфер життя, які досі вважаються переважно чоловічими, але не в останню чергу – й прагненням відновити рівновагу, припинити сумнозвісну «війну статей» і запропонувати нову модель побудови їх стосунків на паритетних умовах, що враховували б особливості кожного із учасників цього вічного діалогу.

Однією з яскравих репрезентанток такого трактування теми чоловічого і жіночого є Марина Гримич, письменниця і науковець, авторка романів «Егоїст», «Фріда», «Мак червоний в росі» та ін. Прикметною особливістю ідіостиллю авторки є прагнення до масштабних історіософських та культурологічних узагальнень, що, як правило, розгортаються у жвавому діалозі, учасниками якого є як чоловіки, так і жінки. Письменниця пропонує глибокий, нетривіальний і виважений погляд на історію, що дозволяє повному оцінити непросту долю України в контексті буття інших народів. Роман «Егоїст», якому присвячено це невелике дослідження, поєднує детективну інтригу з глибокими рефлексіями на тему минулого, сучасного і майбутнього нашої країни, а також пропонує самобутню й психологічно переконливу модель чоловічої свідомості.

Марина Гримич досліджує людський тип, маргінальний стосовно і загального соціологічного портрету українця, і стосовно оточення, в якому живе й працює її герой: політик і адвокат Григорій Липинський є нащадком давнього козацького роду, сучасним денді, людиною, яка зберегла уявлення про честь,

незважаючи на перебування в епіцентрі політичних ігор, і водночас – холодним естетом, який легко розлучається з жінками, не має довготривалих стосунків і не бажає ні з ким надовго пов'язувати своє життя. Герой сам позиціонує себе як «егоїст», «аристократ», «адвокат у білих рукавичках», протиставляючи і «народові», з яким не має жодного зв'язку, і політичній еліті, більшість якої є спритними вихідцями з села. Відповідно, в художній структурі твору актуалізуються такі константи, як «самотність», «приналежність» (до певної людської спільноти), «кров» («порода», спадковість), «свої і чужі». Григорій сам констатує свою маргінальність, непричетність до жодної соціальної групи: «Хоча формально я належу до партії, до фракції, але фактично не можу привчити себе до стадності. Це суперечить моїй природі» [5:19].

Опозицію «денді», «аристократу» у творі становить «раб», «холуй», «селюк» (ці визначення, які далеко не всюди виступають синонімами, вживаються у невластивій мові Григорія на позначення підприємливої, безпринципної, малоосвіченої людини, що рветься до вершин влади). Концепт рабства пронизує й буденне життя, з проявами якого доводиться стикатися Григорію: «Машинне стадо. Перша передача – нейтральна – гальмо. Перша – нейтральна – гальмо. Рух для рабів, які безпечно почувають себе лише у стаді» [5:7]. Ще одним фундаментальним протиставленням, яке виразно простежується у творі, є дихотомія «місто – село», що має тривалу традицію в українській літературі. Це протиставлення, втілене ще у творчості Григорія Сковороди («Не піду в город багатий»), здобуває обґрунтування як певна світоглядна система в «хутірській філософії» Пантелеймона Куліша. У «Листах з хутора» село є осередком гармонії, життя у згоді з природним призначенням, вірності гуманістичним (передусім християнським) ідеалам, що корелює з «філософією серця»; місто натомість уособлює розбещеність, хибні цінності й облудні «художества», скеровані на задоволення потреб панівної верхівки. Місто як чужий, ворожий простір постає у низці творів українських письменників-реалістів кінця XIX та початку XX ст. («Повія» Панаса Мирного, «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького, «Невдалиця» Дмитра Марковича). Іntenції завоювання міста, оволодіння міським простором та самоствердження в ньому властиві й представникам української літератури першої третини XX ст. (передусім – «Місто» Валер'яна Підмогильного). При цьому герой, носій сільської культури і ментальності, почувався чужинцем у місті, ставав його жертвою чи проходив болісний процес асиміляції, який обертався для нього неминучими моральними втратами. Таким чином, місто упродовж тривалого часу залишалося

простором зовнішнім, часто ворожим і ірраціональним стосовно обжитого, структурованого простору села. Марина Гримич у своєму романі моделює прямо протилежну ситуацію – її герой народжений і вихований у столиці, він не тільки корінний киянин, а й спадковий аристократ, саме київський простір є для нього рідним і протиставленим чужому простору села. Проте сам концепт «Село» у творі не має негативних конотацій – Марина Гримич наголошує на кмітливості, працьовитості, наполегливості вчорашніх селян, які здобувають високий статус у містах, а часом потрапляють на вершини влади. Різке неприйняття в її героя викликають обивателі (бюргери, «пошляки», за визначенням В. Набокова). В. Набоков так пише про цей соціокультурний феномен у своєму знаменитому есе: «Обиватель з його незмінною пристрасною потребою пристосуватися, долучитися, пролізти розривається між прагненням чинити як усі й купує ту чи іншу річ тому, що вона є у мільйонів, – і пристрасним бажанням належати до обраного кола, асоціації, клубу. [...] Я стверджую, що проста, не позначена цивілізацією людина рідко буває пошляком, оскільки вульгарність передбачає зовнішню сторону, фасад, зовнішній блиск. Щоб перетворитися на пошляка, селянинові треба перебраться в місто» [10]. Подібним чином розмірковує Григорій, спостерігаючи за членами парламенту: «Половина з них так і залишилася простими сільськими хлопцями, у яких поєднується дивним чином сентиментальна співучість і селянський прагматизм, а друга частина «запаніла», виправдовуючи мудру народну приказку – «бійся не того пана, що з пана, а бійся того пана, що з Івана»» [5:25].

Названі опозиції («аристократ – холуй», «село – місто») є складовими масштабнішої дихотомії, що може бути означена як «свої – чужі». На думку Ю. Степанова, це фундаментальне протиставлення пронизує всі культури, становлячи необхідну умову самого їх існування [12:473]. Самотність Георгія зумовлена його непричетністю до певної спільноти, невідповідністю колег, коханок, суспільства високим запитам чоловіка. Знайомство героя з Євою, а згодом – із таємним товариством анархістів якраз і дає йому відчуття причетності. Марина Гримич актуалізує такі константи, як «порода» і «кров» («Ми з тобою однієї крові»). Стосунки з Євою і поступове долучення до діяльності анархістів тотожне самопізнанню героя, який переживає певну еволюцію, особистісне становлення. Якщо таємна група відкриває чоловікові його власні приховані можливості й прагнення, що визначають направленість дій у зовнішньому світі, то Єва забезпечує всю повноту особистісної реалізації в інтимному, тілесному й емоційному бутті.

В образі героїні актуалізовано значеннєве поле, яке співвідноситься з біблійним сюжетом про первородний гріх (символічне ім'я жінки виконує тут роль промовистого коду): «Так уже нам судилося: мене спокусив Змій під назвою анархізм, а я спокусила тебе. І ми обоє постраждаємо за це і впадемо з високої гори донизу...» [5:175]. Означення «перша жінка» набуває в даному випадку нових смислів: та, що відкрила чоловікові його здатність любити, а отже, повноту буття: «У кожного чоловіка в житті є перша жінка. Єва. І не обов'язково вона з'являється на початку життя. [...] Георгій відчув, що він Її зустрів» [5:80]. Єва не тільки вводить героя до кола «своїх», а належить до одного з ним людського типу: «Вона – егоїстка! Вона – страшна егоїстка! Тепер усе стало ясно, як божий день: таж вона точнісінько така, як я! [...] Що ж я вимагаю від неї, якщо сам такий?» [5:121].

Образ жінки, модельований крізь призму чоловічого сприйняття, здобуває досить складне кількарівнєве трактування, репрезентуючи вже не «погляд ззовні», як у класичній «чоловічій» літературі, а глибокі рефлексії над самим феноменом статі й збагачення власного життєвого досвіду через пізнання «іншого». Варто принагідно звернути увагу на відмінність, яка існує між імітацією чоловічого голосу в літературі представницями письменства ХІХ ст. і художньою мотивацією звернення до чоловічої картини дійсності у творах їх сучасних наступниць. Якщо авторки позаминулого століття не мали авторитетних попередниць і починали творити в межах традиції, яка існувала на той час у літературі, то сучасні письменниці, творячи на етапі, коли досвід феміністичної критики вже значною мірою засвоєно, прагнуть віднайти рівновагу між чоловічим і жіночим світами, вести конструктивний діалог на паритетних умовах. Такий підхід до репрезентації жіночого / чоловічого суттєво відрізняється від шляхів розв'язання цього художнього завдання в українській літературі кінця ХХ ст. В. Агєєва зазначає, що «література 1980-х-90-х розвивалася в атмосфері мало не запаморочення від свободи, від зняття донедавна могутніх заборон і табу. Часто не надто глибокі сюжетні колізії охоче оздоблюють невибагливою еротикою, сценами насильства (якого, зрештою, не бракувало і в соцреалізмі), демонстрація брутальної маскулітності стає прикметною рисою деяких чоловічих текстів» [1:442]. Прагненням забезпечити себе від імпліцитного критика, що стоїть на позиціях традиційної цнотливості й месіанської ролі української літератури, пояснює дослідниця агресивність роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Марина Гримич, роман якої вперше побачив світ 2003 року, принципово інакше обсервує проблему чоловічого і жіночого – вона прагне показати

неповторність кожного із цих двох світів і їх фундаментальну потребу одне в одному; іншим уявляється і портрет імпліцитного читача – як людини, готової до виваженого й інтелектуального діалогу, підкріпленого значним фактажем, де в чому провокативного, але тільки з метою врахування всіх аргументів і можливих точок зору.

Роль жінки бачиться авторкою передусім як роль рівноцінного учасника творення спільного з чоловіком життя, простору, долі: «В її очах було те, що завжди шукав Георгій в жінках: надійність, чесність, шляхетність і жіноча сила» [5:211]. Таке позиціонування жінки виразно прочитується у просторових трансформаціях, неявних, проте наділених глибоким символічним значенням. Неабияка роль у художній структурі твору відводиться власному простору героїв, що характеризує їх і водночас обмежує. Проблему замкненості людини у звичних рамках, самоізоляції від зовнішнього світу з його болями й радощами розробляє у своїй творчості вже згадана Лариса Денисенко («Сарабанда банди Сари», «Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць»). Прикметно, що в обох творах йдеться передусім про чоловічий простір як такий, що замкнений у собі, обмежений колом звичних вигод, небагатьох друзів, сталих інтересів; жінка зазвичай втілює динамічне начало, яке прагне розширити межі цього простору («Сарабанда банди Сари») або ж увійти в нього, привнісши свіжі враження й почуття, чим викликає страх і спротив чоловіка («Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць»). В подібному ключі проблема чоловічого й жіночого втілюється і в романі Марини Гримич. Саме ревниве ставлення Георгія до власного простору характеризує його як певний психологічний тип: «Я люблю жити сам. Я не терплю сторонніх у своєму домі. Я люблю свій дім за те, що в ньому все продумано до найменших деталей і розраховано лише на мене одного. Будь-чия присутність порушує гармонію мого дому» [5:30]; «У Ромка кухня – святе місце, – подумав Георгій. – А у мене – гардеробна» [5:62]. Досить ретельно виписано в романі й жіночий простір – велику квартиру Єви з її аскетичним інтер'єром, де єдиною оздобою є портрет предка Миколи Ханенка на стіні. Жіночий простір, куди потрапляє Георгій під час своїх блукань Києвом, співвідносний із такими важливими категоріями художнього світу, як пам'ять і дитинство. Авторка й тут вдається до ретельної деталізації, що дозволяє їй перетворити окремі матеріальні предмети на своєрідні індикатори кривної приналежності героя до спільноти (прорізи для гудзиків на кофтині Євиного сина, оверлочені вручну; охайно вимитий старий паркет; японська цукорниця, яка зникла з Георгієвого дому після смерті матері й у дивний спосіб потрапила до

Євиної квартири). Тільки поєднання чоловічого й жіночого начал актуалізує в художній структурі тексту концепт дому – не стільки фізичного, скільки духовного простору, захищеного від зовнішнього світу. Образ дому в романі Марини Гримич нерозривно пов'язаний із соковитими ретроспекціями – картинами дитинства її героя. Авторка неодноразово звертається у своїй творчості до образу зниклого міста. Так, у романі «Мак червоний в росі» Київ 60-х постає як особливий хронотоп, поданий у всій повноті культурологічних та побутових ознак. В «Егоїсті» також з'являється двоплановий часопросторовий образ Києва, в якому теперішнє асоціюється зі штучністю, неприродністю («ляльковий театр»), а минуле – з дитячою ширістю, затишком, друзями, повнотою життєвих вражень. Марина Гримич акцентує увагу на особливостях індивідуальної пам'яті носіїв сільської та міської культури: «Він подумав, що сільським дітям, які переїхали в місто, не так тяжко у їхній ностальгії за дитинством. Вони знають, що десь далеко є їхня старенька хатка, стежки дитинства, до яких вони можуть щомиті повернутися. [...]».

З дітьми старого Києва все інакше. Вони – загублені в часі і просторі. [...] Вони шукають на місцях новобудов, реконструйованих районів сліди свого дитинства і не знаходять» [5:41]. Болючий епізод з дитинства – переїзд у нову квартиру з будинку, який колись належав прадіду Георгія професору Квітці, з подальшим заселенням у старе родинне помешкання сім'ї алкоголіків – здобуває в художній структурі твору значення міфологічного мотиву вигнання із сакрального центру та його осквернення. Цей сакральний центр у свідомості героя пов'язаний з постаттю матері, такою ж аристократкою, як він сам; відповідно, знайомство з Євою, жінкою «його крові», тотожне поверненню до витоків, до втраченого раю. Простір, позначений присутністю Єви, в тексті твору послідовно співвідноситься із концептом «Дім», байдуже, йдеться про її власне помешкання, розкішну квартиру Георгія чи будиночок на березі моря, в якому закохані винаймають кімнату: «У цій хатині Георгій уперше за багато років відчув душевний спокій і скімливе ностальгійне тремтіння: він неначе опинився у своєму дитинстві. Колись вони з мамою винамали подібний будиночок на морі, біля якого ріс садочок з персиками та інжирами» [5:211].

Жінка, таким чином, постає в художньому світі Марини Гримич необхідним фактором особистісної самореалізації чоловіка; вона долучена до таємниці буття, і саме цим пояснюється універсалізація жіночого начала, втілення фундаментальних екзистенційних категорій саме в жіночих образах: «Георгій чув смерть. [...] І була вона не такою, як її описують середньовічні страшилки. Смерть була молодою красивою жінкою з білявим волоссям, з прибором

посередині і «гулькою» волосся ззаду, з виразними сірими очима і тонкими губами. Вона була вбрана в білий плащ з капюшоном. У руках її був великий білий букет троянд» [5:306]. Варто провести паралель з двома творами, де зустрічаємо подібний прийом, – «Щиро ваш Шурик» Людмили Улицької і згаданий роман «Соло для Соломії» Володимира Лиса. У першому з названих творів показовим є епізод, де герой-поліглот, присутній на поминках по одній зі своїх коханок, розмірковує, якими словами позначається «смерть» в різних європейських мовах, і доходить висновку, що в більшості з них це іменник жіночого роду («Смерть – теж вона»). У романі Володимира Лиса героїні під час побачення з коханим у лісі, де вона переховується від фашистів, раптом спадає на думку, що «війна – теж жінка». В обох творах, що належать до різних національних літератур, спостерігаємо прояв особливої, панмовної, картини світу, що також належить до специфічних рис постмодерністського світовідчуття. Особливий статус, який надається мові у постмодерністській теорії, мотивується фундаментальним сумнівом у наявних системах знань, прагненням до виявлення «владних дискурсів», що пронизують життя сучасної людини, визначаючи стиль її мислення. «Так, для Фуко знання не може бути нейтральним чи об'єктивним, оскільки завжди є продуктом владних стосунків. Вслід за Фуко постструктуралісти бачать у сучасному суспільстві передусім боротьбу за «владу інтерпретації» різних ідеологічних систем. При цьому «панівні ідеології, заволодіваючи індустрією культури, інакше кажучи, засобами масової інформації, нав'язують індивідам свою мову, тобто, за уявленнями постструктуралістів, які ототожнюють мислення з мовою, нав'язують сам характер мислення, що відповідає потребам цих ідеологій» [6:137]. Відповідно, окрема людина, піддаючись впливу мовно організованих настанов владних інстанцій, суттєво обмежена в самостійному усвідомленні власного досвіду. Виступаючи споживачем продукції сучасної індустрії масової культури, індивідуум втрачає здатність до винайдення власної мови, за допомогою якої міг би відрефлексувати й адекватно виразити свою індивідуальність. «Таким чином, мова розглядається не просто як засіб пізнання, але і як інструмент соціальної комунікації, маніпулювання яким панівною ідеологією стосується не тільки мови наук (так званих наукових дискурсів кожної дисципліни), а головним чином проявляється в «деградації мови» повсякдення, слугуючи ознакою викривлення людських стосунків, симптомом «відношень панування і придушення»» [6:137]. Герой твору Марини Гримич відзначається незаангажованим і нетривіальним мисленням, оскільки усвідомлює роль мови як інструменту прояснення і водночас – затемнення актуального

змісту понять, якими оперує суспільство: «Георгій завжди згадував мамині слова про те, що якщо хочеш зрозуміти якийсь явище, найперше задумайся над словом, яке його озвучує. Простеживши етимологію слова, ти піймаєш глибинну суть явища» [5:158–159]. Дослідження походження слів, що давно і міцно увійшли до щоденного вжитку, дозволяє героєві виявити приховані механізми політичного життя, закони звичасового права, яке на теренах України виявляється більш дієвим, ніж юридичне, причини історичних втрат держави. Так, мати Георгія у розмові з сином розкриває неорганічність процесу розвитку української мови (а відповідно – і менталітету), що виникла через нав'язування законів російської граматики (в основі своїй живе народне мовлення значно ближче до європейських мов, ніж до російської).

Одне з провідних місць у художній картині дійсності, яку моделює Марина Гримич, посідає поняття «культура». Ця змістова домінанта тлумачиться як універсальний принцип організації людських взаємин на різних рівнях – побутовому, діловому, політичному. Загальновідомим є протиставлення культури і цивілізації, започатковане Ж.-Ж. Руссо й розвинуте у працях Ф. Гьонніса, Ф. Ніцше, Г. Маркузе, що здобуло найчіткішого окреслення у праці О. Шпенглера «Занепад Європи». Згідно з концепцією О. Шпенглера, культура становить сукупність духовних досягнень людства, цивілізація ж постає як досить пізній етап розвитку культури і висуває на перший план передусім задоволення матеріальних потреб, що дає підстави ототожнити її з «виродженням» культури. В суб'єктивній картині світу, поданій крізь призму сприйняття та рефлексій Георгія Липинського, акценти розставлено дещо інакше. Культура в ній ототожнюється з цивілізацією, оскільки пронизує всі рівні буття «українського денді»; навіть найбуденніші його прояви позначені естетикою й увагою до деталей. Герой не може уповні прийняти людську тілесність. Так, опиняючись на пляжі парламентського санаторію, він мало не з огидою спостерігає за колегами, розмірковуючи про рятівний вплив цивілізації на людину: «Георгій дійшов висновку, що цивілізація марно пройшла свій шлях від культу оголеного тіла до накладання найстрогіших табу на інтимні і не дуже інтимні місця. Культура одягу – це велика і мудра культура» [5:182]. Саме тому для Георгія таким болючим виявляється відкриття в собі самому прихованої агресії, тваринного начала. Коли після бурхливої сварки через убивство, вчинене спільниками Єви, він, піддавшись несподіваному ірраціональному пориву, гвалтує жінку, Георгій змушений звернутися до психолога, оскільки не може зрозуміти і прийняти власних дій. Несподівана відповідь Марини, психолога і

давньої знайомої Георгія, розкриває погляд на людину як багаторівневу істоту, що здатна поєднати в собі і найвищі злети духу, і тваринні інстинкти: «Євдокія – це така жінка, що буде говорити годинами про блакитну кров і про українську еліту і про витонченість аристократії, а внутрішньо багатиме грубого тваринного сексу...» [5:234]. Варто навести ще одну промовисту тезу, яку авторка також вкладає у уста Марини: «З точки зору розвитку цивілізації, життя – це постійна боротьба жіночого і чоловічого начал» [5:190]. Вдаючись до одного зі своїх улюблених прийомів – дискусії, що розгортається у дружньому товаристві, Марина Гримич висуває точку зору, альтернативну по відношенню до феміністичного дискурсу, досить популярного в письменстві, літературознавчих і культурологічних рефлексіях останніх десятиліть. Учасники розмови про стосунки статей у сучасному світі, серед яких є і чоловіки, і жінки, поступово формують образ жінки не як гнобленої істоти, що прагне відновити рівноправність у родинних та суспільних стосунках, а як істоти з «подвійними стандартами»: «Ви проголошуєте, що сильні, а підсвідомо бажаєте бути маленькими пухнастими кішечками, мрієте, щоб вас пестили великі і надійні чоловічі руки. Жінка женеться за двома зайцями, а оскільки це зазвичай безрезультатно, то вона від цього дратується і починає брати участь у всіляких жіночих рухах» [5:192]. Марина Гримич порушує складну проблему творення історичної міфології, внаслідок чого усталеними стають односторонні уявлення про майже виключно рабське становище жінки упродовж століть. Так, під час дискусії Георгій Липинський згадує історичні документи, що свідчать про авантюрні спроби багатьох українок знайти своє щастя у мусульманському світі. Цей епізод, очевидно, можна кваліфікувати як прояв, хоч і опосередкований, однієї з провідних ознак постмодерністського мислення – тотального сумніву в усіх чинних авторитетах і системах знань, у тому числі – і в офіційній історії, яка часом демонструє тенденції до підміни об'єктивної правди міфами. Зрештою, саме поняття життєвої правди не здобуває у творі однозначного витлумачення – Марина Гримич порушує складний комплекс проблем, залучаючи читача до активної співпраці. Незмінними величинами, які не потребують підтвердження свого об'єктивного існування, залишаються тут тільки життя і смерть. Письменниця вибудовує сюжетну лінію Георгія за принципом поступового звільнення від усього штучного, другорядного, привнесеного ззовні, ставлячи героя перед реальністю двох цих категорій: «Його перестали цікавити ті речі, якими він жив ще кілька місяців тому – політична кар'єра, адвокатська фірма, зовнішній вигляд. Його хвилювало тільки два вітальних питання: народження і смерть. Тільки

ці дві речі мали сенс. Усе решта – мішура, ніщо» [5:307].

Роман Марини Гримич «Егоїст» репрезентує складну й психологічно переконливу модель індивідуальної свідомості, що має виразне гендерне забарвлення: її герой постає як неповторна особистість, сформована низкою соціокультурних чинників, наділена здатністю до нетривіального критичного мислення, що дозволяє інтерпретувати суспільні й історичні реалії за принципом тотального сумніву, властивого постмодерністському світовідчуттю. Водночас письменниця актуалізує в художній структурі свого твору такі константи ментальної свідомості, як місто і село, еліта і народ,

демонструючи дискусійність їх традиційних інтерпретацій. Звернення до специфічно чоловічої тематики, імітація чоловічого голосу в літературному творі розширює поле історіософських рефлексій, дозволяє запропонувати цілісний, «стереоскопічний» погляд на етичні, політичні, міжособистісні проблеми сьогодення. Осмислення художньої структури роману Марини Гримич з погляду особливостей представлення в ній чоловічої картини світу відкриває перспективи для виявлення найбільш показових змістових та мистецьких тенденцій у сучасній українській романістиці, дослідження її гендерної специфіки.

### Література

1. Агеева В. Гендерна літературна теорія і критика / В. Агеева // Основи теорії гендеру : [навчальний посібник]. – К. : Видавництво «К.І.С.», 2004. – С. 426–445.
2. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Агеева В. – К. : Факт, 2008. – 359 с.
3. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання / Н. І. Астрахан. – К. : Академвидав, 2014. – 432 с.
4. Вулф В. Власний простір / В. Вулф – К. : Альтернативи, 1999. – 112 с.
5. Гримич Марина. Егоїст : [роман] / Марина Гримич. – К. : Дуліби, 2006. – 324 с.
6. Ильин И. Постмодернизм : Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.
7. Кавун Л. Семіотичне літературознавство [Електронний ресурс] / Лідія Кавун // Літературний процес: методологія, імена, тенденції; Київський університет імені Бориса Грінченка. – 2012. – № 2. – Режим доступу: <http://litr.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/26/26#.WB3FJMmoPBs>. – Дата звернення: 08.11.16. – Назва з екрану.
8. Клепикова О. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко: дис. канд. філол. наук: 10.01.01; Київський університет імені Бориса Грінченка / Олександра Валентинівна Клепикова. – К., 2013. – 203 с.
9. Лис Володимир. Соло для Соломії: [роман] / Володимир Лис. – Х. : Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 368 с.
10. Набоков В. Пошляки и пошлость [Електронний ресурс] / В. Набоков // Smart Power Journal. – 2015. – 21 июля. – Режим доступу: <http://smartpowerjournal.ru/platitude/> – Дата обращения: 08.11.16. – Название с экрана.
11. Павличко Соломія. Фемінізм: [упор. Віри Агеевої] / Соломія Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
12. Степанов Ю. С. Константы / Ю. С. Степанов. – М. : Академический Проект, 2004. – 982 с.

УДК 821.161.2

### Г. М. Горішна

Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка

### Стильові особливості поезії Революції Гідності

**Горішна Г. М. Стильові особливості поезії Революції Гідності.** У статті розглянуто стильові особливості лірики Революції Гідності, зокрема зацентовано увагу, що психологічне сприйняття катастрофічних явищ сучасної дійсності визначає стильові ознаки Майданної поезії, тому емоційні потрясіння і хаотичність у відтворенні історичних, суспільних, культурних зрушень в Україні зумовили її мовну поліфонію й апокаліптичний синтаксис. Це дозволяє говорити про явище культуросфери Майдану.  
**Ключові слова:** стильові доміанти, Майданна поезія, культуросфера, мовна поліфонія.

**Горишная Г. М. Стилевые особенности поэзии Революции Достоинства.** В статье рассмотрены стилевые особенности лирики Революции Достоинства, в частности акцентировано внимание, что психологическое восприятие катастрофических явлений современной действительности определяет стилевые признаки Майданной поэзии, поэтому эмоциональные потрясения и хаотичность в воспроизведении исторических, общественных, культурных сдвигов в Украине обусловили ее языковую полифонию и апокалиптический синтаксис. Это позволяет говорить о явлении культуросферы Майдана.  
**Ключевые слова:** стилевые доминанты, Майданная поэзия, культуросфера, языковая полифония.

**Horishna H. M. Stylistic peculiarities of the Dignity Revolution poetry.** The article deals with the stylistic peculiarities of the Dignity Revolution poetry where special attention is paid to the fact that psychological perception of disastrous events in today's reality determines stylistic features of Maidan poetry. It proves that emotional experience and chaotic expression of the historic, social, cultural events in Ukraine results in the language polyphony and apocalyptic syntax. Consequently, we can speak about special cultural and social shared world of Maidan poetry.

**Key words:** stylistic dominants, Maidan poetry, language polyphony, cultural shared world.

Революція Гідності сформувала своєрідну Майданну культуру, до якої належать література, живопис, музика тощо. Їй, зважаючи на природу утворення, притаманні певні стильові доміанти. На Майдані під час сумнозвісних подій 2014-2015 рр. утворився культурний континуум (простір, у якому формувалася і гартувалася літературна революційна традиція), появи якого частково сприяли соціальні мережі, тому він охоплює не тільки тексти написані безпосередньо на Майдані, а й ті, що набули популярності в мережі Інтернет і входять до збірок і антологій Майданної лірики.

Питання літературної стилістики як літературознавчої проблеми досліджували автори різних поколінь, зокрема М. Гіршман, В. Ейдінова, Ю. Ковалів, Г. Поспелов, О. Чичерін та ін. Так, Ю. Ковалів подає визначення стилю як *«сукупності мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напрямку, епохи»*, тобто визначає *«літературний стиль як мистецтво доцільного відбору та використання мовних засобів враховує специфіку експресивного мовлення»* [7:433–434]. Натомість О. Соколов у праці «Теорія стилю» виділяв «стилетворчі фактори», які формують стильові ознаки, наголосивши, що *«підпорядкованість усіх його елементів певному художньому закону, який їх об'єднує, надає структурі цілісності, робить ці деталі елементами стильової системи»* [12:34]. В. Жирмунський зараховував до поняття стилю *«також теми, образи, композицію твору, його художній зміст, утілений словесними засобами, але не такий, що вичерпується словами»* [5:34]. М. Гіршман вважав, що *«саме стиль виявляє творчу, духовну індивідуальність у зримих і відчутних формах словесно-художнього винахідництва й виразності»* і виступає виразником художньої цілісності [2:71]. Г. Поспелов виділяв «естетичну конкретність» [11:306] у формі, яку називав стилем. Схожу позицію відстоює В. Ейдінова, аргументуючи, що стиль є ознакою форми. В межах змістової форми стиль розглядав О. Чичерін: *«відпрацьоване до ясності мислення, почуття письменника, як його знаряддя сприйняття світу, як відкриття тих можливостей, які приховані в слові, як ідейний вплив на людей і створення культури»* [15:4]. У цьому контексті поняття стилю революційної лірики трактуємо як сукупність ознак, які найяскравіше характеризують лірику часу Революції Гідності в загальному літературному процесі України початку ХХІ ст., а також індивідуальні риси окремих її творців.

Ю. Борев у роботі «Естетика. Теорія літератури» висловлює цікаві міркування щодо взаємозв'язку автора та реципієнта і впливу стилю на цей фактор, вказуючи, що саме така взаємодія демонструє, наскільки реципієнт близький духом до автора. Нам особливо актуальне це твердження, оскільки громадянська

лірика, зокрема лірика Революції Гідності, спрямована на самоідентифікацію і її сприйняття прямо залежить від національної ідентифікації реципієнта, або прозахідну позицію у контексті Майдану. Науковець прямо вказує на такий взаємозв'язок: *«дійсність – творець – твір – виконавець – реципієнт – дійсність»* [1:430].

Майданна лірика – явище малодосліджене в сучасному літературознавстві, тому виникає потреба дослідити його в різних аспектах і стильовому насамперед. Зважаючи на новизну обраної теми і відсутність достатньої кількості наукових студій, тема актуальна і варта окремої розвідки.

Мета статті – дослідити стильові особливості поезії Революції Гідності. Об'єктом дослідження виступає Майданна лірика, предметом – її стильові особливості і доміанти.

Майданна лірика має власну неповторність, хоча на перший погляд вірші об'єднані лише проблемно-тематично, є розколеними частинками, що вимальовують об'ємну картину революції Гідності, поєднуючи авторські концепції світосприйняття. Світорозуміння поетів, їхні образні системи, естетичні погляди сформували основні стилетвірні чинники поезії Майдану. Проблемно-тематичний фактор цих віршів визначає низку доміантних ознак. Можливість смерті моделює екзистенційність зображуваного: *«рабське життя огидне»* – вважають протестуючі. Незгідні повстають проти влади і відстоюють власні принципи, тому в поезії значна увага приділена обґрунтуванню власних позицій і аналізу навколишніх реалій. Ліричні персонажі чітко визначають свої цілі. Як правило, розповідь ведеться від першої особи: *«Поки на варті свободи / такі, як я і ти, / ладні померти / в нерівному лютому герці, / буде міцніти народ / і думками рости!»* [10:83], або ж: *«Прощай, Вітчизно! Нині не за страх – / за совість ідемо у безкрай болю. / Не клянемо свою козачу долю – / буття й загибель на семи вітрах»* [10:74]. Почасти зображена жертвна смерть задля життя, наприклад: *«Я йду без зброї, / дерев'яний щит – / єдине, що мене оберігає, / але, можливо, завдяки мені / від кулі інший хтось не постраждає»* [10:51]. Часто смерть полеглих обґрунтовується вітаїстичними мотивами: *«Небесна Сотня помирала за Свободу, / Їх душі з нами сорок днів живуть... / Її навечно залишилися з народом, / Який до волі прокладає путь»* [10:46]. Митці актуалізують генетичну пам'ять про боротьбу за незалежність, як-от авторка звертається до рідної країни: *«Воно у дикій, в жалюгідній параной / серпом іще сіктиме горду вроду, / і ти платитимеш трагічною ціною / за те, що стала місцем спалаху свободи...»* [10:44]. Екзистенціаль свободи наповнює поезію національними ідеями, що дозволяє визначати екзистенційні образи як стилетвірні в революційній творчості українців. Це засвідчує і

почуттєва складова, яка творчо надихала авторів поетичних текстів. Варто зазначити, що гендерний фактор не є іманентним у цьому контексті. Найбільш емоційні моменти пов'язані із загибеллю протестуючих, наприклад, С. Діхун-Романенко в поезії «Плач матері» метафоризує загибель учасника революції 20-тирічного Устима Голоднюка, якому й присвячений вірш: *«Падає небо! Падає! Падає! / Крикни гучніше, Устиме! / Снайпери чорні, прокляті статуї, цілять не холостими»* [10:87]. Більш класичною є рефлексія з приводу смертей: *«Падати вверх завжди так ясно! / Без стопу, без межі. / І, як ніколи, вчасно! / Вбивство, коли зі смертю не закінчується життя. / Тримай. / Руками небо. / Воно має здатність втікати. / розсмоктуватися в тисячах пострілів, / Пролитатися мільйонами сліз»* [10:26], або: *«Квапляться «шивидкі» одна вслід одній, / В лонах жертв ледь жевріє життя. / Скільки ще смертей сьогодні?! / Відстріл спиниться? Якби знаття!»* [10:35]. Найбільш експресивними виступає батьківський біль втрати: *«І чути сльози, сльози, біль. / Страшніших мук не може бути / за відчай змучених батьків, / Можливість вічної розлуки...»* [4:22]. Виразна оцінка страшних подій звучить в поезії Л. Абрамової: *«хлопчики на майдані сивіють у двадцять два / дика й цинічна в лютий прийшла весна»* [4:29], жахіття реалій показане через силу пережитого молодими людьми, де критичність ситуації відображена сивиною.

Громадянська лірика із світоглядним спрямуванням будується на основі антропоцентричних дихотомій духовність – матеріальність, добро – зло, свобода – рабство, свої – чужі тощо. Як приклад – *«Усе неможливе сьогодні перейде межю, / І доля ще буде до мене і зла, і ласкава. / Але я виходжу на площу, але я кажу: / «Слава Україні – героям слава!»»* [10:41]. У цьому контексті визначним є образний світ письменника і суб'єктивність його викладу. Аналізуючи стильову палітру віршів Революції Гідності, зважаємо, що ця поезія, зазвичай, ситуативного характеру, і автори, здебільшого, не входили до літературних угруповань і не писали в межах течій чи напрямів. Їхня поезія – реакція на суспільно-історичні події, коли основним чинником при написанні є психологічний, який і визначає стилістичні доміанти.

Ідейно-естетичні уявлення епохи постмодернізму, на яку хронологічно припала революція, визначають такі риси Майданної лірики: деструктивне сприйняття, абсурдність світу, міфологічні образи, архаїчна символіка, образ оповідача-бунтаря (або ж підсвідомо реципієнт формує уявлення, знаючи, що це протестуючий) та ін. Попри це наголошуємо, що революційна поезія увібрала в себе стильові ознаки різних течій, що й сформувало барикадну культуру: з бароко запозичила тяжіння до контрастів і розлогу метафоричність, трагічне

світосприйняття і подекуди розчарування; з експресіонізму – почуттєва сфера сприйняття, віталізація смерті, загострена емоційність, головний персонаж – народ; реалізм виражений правдивим зображенням побаченого; імпресіоністичне зображення полягає у передачі миттєвих вражень від трагічних подій. Таким чином, можемо говорити про стильову поліваріативність Майданної поезії.

Художню своєрідність революційної лірики представляють відсутність розлогих пейзажів, проте інколи зустрічаємо апокаліптичні картини, або ж зображення райського життя: *«Сховаю тебе у тишу, коли все довкола засне, / і небо себе перевищить – і стане уже неземне. / Ти заповідь нам напишеш, що виконає життя, / і ми себе перевищим, вростаючи в небуття»* [10:50], монологічність і діалогічність, риторичність, психологізм: *«я відмовляюся вірити, чути бачити, / що хтось народив дитину, а вона когось вбила...»* [10:47], вплив фольклору, різкі контрасти: *«Жахались предки яничарів / з чужих світів з-поза морів, / А ми – домашніх яничарів / од українських матерів»* [10:57], яскраву образність, екзистенційність викладу, тяжіння до синтезу мистецтв, інтермедіальність тощо. Лексико-синтаксична організація текстів вирізняється обірваністю речень або їх розлогістю, часто – це одне емке слово: *«Промови. Умови. І змови. / Брехні інтегрована грація. / Торгує біда безголова / Скарбами скорботної нації»* [10:29], або ж, навпаки, дуже довгі речення і рядки, ретардаційне нагромадження інформації. Наприклад, в М. Савки – складна метафоризація, складні синтаксичні конструкції: *«Бо зрада – ти добре це знаєш, ще глибша за рану, / Бо смерть у прицілі найкраще відстежує світлик»* [10:279]; у Д. Павличка – антитетичність зображуваного: *«Я виріс із землі, ти – з тротуару»* [10:233], психологізація і влучне лексичне наповнення: *«Лежать у Києві біля собору / Майданівців підкошених валки. / Ридають матері і руки вгору / Підносять, як налякані віки»* [10:235]; в Ю. Іздрика – рвані речення, здебільшого відсутні розділові знаки (є інтонаційні «?» і «–»): *«життя поводить / як убивця / що ріже час і тягне жити / і ще й сміється / і ще й клянеться / що ніби цього ми заслужити»* [10:126]; в О. Ірванця – вживання розмовної мови, подекуди емоційно зневажливої лексики: *«Стоїмо тепер тут – ми Єврохохли, / Єврокацати і Єврожиди. / Ми на повні легені п'ємо / Газ із димом – за жмутом жмут. / А чому ми тут стоїмо? / Бо наша Європа тут!»* [10:128]; поезії В. Махна притаманна оригінальна образність, логічність побудови, імпресіоністичні враження від конкретного факту: *«нині муза – оця медсестра / із пораненням в шию / на майданівських зимних вітрах / на війні для якої пора / й наші крила пошили»* [10:208]; для віршів Д. Лазуткіна характерні інверсійний порядок слів



у реченні, афористичність, дидактизм, контрастність зображуваного: «*і наша свобода така – вона розчиняється в хлорці і глянци, / мариш вночі, нею спльовує враці, бо надто міцна і гірка, / але все одно – по зернини, по кроку, / неначе відчувши – вже час, – ми творимо разом велику епоху, яка проростає крізь нас*» [10:174]; А. Любка відомий як прозаїк, тому й поезія вирізняється діалогічністю, як-от вірш «Казав чоловік» – римована розмова: «*Казав чоловік: «Мені не бачити сонця, / і дітей зустріну лише біля могили. / У тілі моєму – свинець і стронцій, / Але смерть мене не зупинила»*» [10:187] та ін. У митців зберігається їхня авторська мовно-стильова манера написання, але саме екзистенційність викладу виокремлює ці тексти з-поміж інших, що дозволяє говорити про екзистенційний характер лірики Революції Гідності.

Т. Кушнірова, досліджуючи категорію «стиль», вважає, що в літературознавстві ця проблема і сьогодні актуальна та вимагає вивчення, проте окреслює «*стиль як формально-змістовну одиницю, яка включає в себе не лише мовні (носії стилю), але й надмовні елементи (стилетворчі фактори) (тематика, проблематика, нафос та ін.)*. Доречним при окресленні стилю є визначення стильових домінант, оскільки саме в стильових константах та домінантах у найбільш концентрованому вигляді втілюється загальні закономірності доби» [6:333]. Власне аналізована поезія виразнюється лише на соціально-культурному тлі революційної доби. вказує на Архетипний світогляд українців, до прикладу, реалізується на рівні традиційних тропів і образів-символів: «*Зарясніли могили, і маки ростуть, як сини, / У краплинах роси, наче море багряної крові, / а над ними заплакані очі весни*» [10:134]: здавна мак символізував полеглих героїв, що боролися за свободу.

Д. Лихачов, досліджуючи культуру та середовище її побутування, ввів поняття «культуро сфери», вважаючи її «атмосферою людського буття», що перетворює народ у націю. Така сфера, створена Майданом, стала справжнім осередком гарту та національної ідентифікації. Література, зокрема поезія, була вираженням культуросфери Майдану, «енергією культури», за Д. Лихачовим. Дослідниця екології культуросфери Ю. Ходжеєва подає таке визначення цього поняття: «*Культуросфера – це особливий простір культури, укладену в сферу, що має ядро і кордони, яке притягує і формує навколо себе смислові елементи*. Культуросфера складається з культурної спадщини і живої людської діяльності. Головна властивість культуросфери – генетичний зв'язок накопиченого досвіду при активному включенні його в сучасну функціональність» [13:8]. Науковець стверджує, що на існуючу традицію

культуросфера нашаровує нові культурні здобутки, тому можемо говорити про літературну складову культуросфери Майдану. Художні тексти часів національного становлення актуальні та набувають нового звучання на Майдані, їх пишуть на стінах, щитах, шоломах, декламують, включають у промови. У Майданних поезіях інтертекст («вічні» образи, мандрівні мотиви, згадки про інші культурні здобутки, твори авторів різних національних літератур) розширюється, в результаті чого зміст згаданого у творі виступає джерелом новотворів. Найчастіше цитують Т. Шевченка, наприклад поезію «І Архімед, і Галілей»: «*Із тих родин, де мама й тато / казали про майбутнє свято: «І на оновленій землі / Врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі». / У дев'ятнадцятому столітті / таке прорік Шевченко наш*» [10:57]. Також прослідковуємо відживлення генетичної пам'яті, коли мова йде про історичних персонажів, які відвойовували свободу нації: «*Нас кличе Тарас! Чути голос Коновальця й Петлюри, / Бандера зове, закликає усіх – / тільки щоб ми не послули!*» [10:86], чи про знакові для України історичні події: «*В центрі столиці – Крути, / та мій народ нездоланий*» [10:100], «*Голодомор, Чорнобиль, лих безодня. / І цим Голгофам ще нема кінця*» [10:108], чи про тяжку долю незламного народу: «*Вже сотні літ Вкраїна у борні, / Встає, і падає, й знов плечі підіймає. / Іде нескорена, хоча ланцюг / Її усе міцніше вповиває*» [9:9], коли тяглість страждань авторка підтверджує словами, що її землю «*діди і прадіди кітками устеляли*». Згадуючи апокаліптичні сторінки української історії, митці актуалізують екзистенційні відчуття болю, втрати і скорботи, що посилюють трагічне звучання.

Таким чином, Майданна поезія свідчить про стильову конвергенцію, оскільки вона ґрунтована на емоційних потрясіннях і суб'єктивних враженнях від складних суспільних зсувів у сучасному українському соціумі. Психічний стан, свідомо і часто несвідомо, зумовив стильові ознаки революційної лірики, зокрема хаотичність сприйняття через обірвані, неповні, називні речення, риторичність (оклики чи запитання), інверсію тощо. Слід зазначити, що такі тексти, як правило, інтермедіальні, тому їх варто розглядати крізь призму майданної культуросфери, адже в них спостерігаємо відповідну стилістику кризового художнього простору. Саме екзистенційність, апокаліптичність, символічність, експресіоністичність і наскрізна сутєвність маркують лірику Революції Гідності. Її змістова складова вирізняється смисловою концентрацією і образною згущеністю, оскільки всебічно і багато площинно передаються найтонші больові порухи незгідних, висока емоційна напруга. Це дозволяє говорити про оригінальність і новаторство творців

Майданної поезії в українському літературному  
дискурсі початку ХХІ ст.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо  
у всебічному аналізі лірики Революції Гідності.

### Література

1. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров ; РАН, Институт мировой литературы им. М. Горького, Независимая академия эстетики и свободных искусств. – М. : Астрель : АСТ, 2003. – 576 с.
2. Гиршман М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. Гиршман. – М. : Высш.шк., 1991. – 160 с.
3. Эйдинова В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов / В. В. Эйдинова. – М. : Худ. лит., 1991. – 285 с.
4. Євромайдан. Лірична хроніка [поетична колекція]. – Брустурів : Дискурсус, 2014. – 46 с.
5. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. труды / В. Жирмунский. – М. : Наука, 1977. – 407 с.
6. Кушнірова Т. Особливості функціонування категорії «Стиль» у сучасному літературознавстві / Т. В. Кушнірова // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський, 2009. – Вип. 20. – С. 330–335.
7. Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах. Т.2 (2007) / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 624 с. (Енциклопедія ерудита).
8. Лихачев Д. Культура как целостная динамическая среда. Доклад лауреата Большой золотой медали им. М. В. Ломоносова академика Д. С. Лихачева / Д. Лихачев // Вестник Российской Академии наук. – М., 1994. – Т. 64. – № 8. – С. 721–725.
9. Материнська молитва. Українки – героям Майдану: поезії. – К.: Вид-во «Наш Формат», 2014. – 71 с.
10. Небесна сотня: антологія майданних віршів / [упоряд., передм. Л. Воронюк]. – Вид. 2-ге, допов. – Чернівці : Букрек, 2014. – 399 с.
11. Поспелов Г. Проблемы литературного стиля / Г. Поспелов. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1970. – 330 с.
12. Соколов А. Теория стиля / А. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
13. Ходжаева Ю. Экология культуросферы: к проблеме сохранения наследия : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. культурологии. – Саранск, 2009. – 18 с.
14. Ходжаева Ю. Культуросферы Д. С. Лихачева / Ю. М. Ходжаева // Вестник Мордовского госуниверситета. – 2008. – № 3. – С. 97–99.
15. Чичерин А. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А. Чичерин. – М. : Сов. писатель, 1965. – 299 с.

УДК 82.091

**О. Л. Г л о т о в**

*Національний університет «Острозька академія»*

### Література в дискурсі гуманітаристики

**Глотов О. Л. Література в дискурсі гуманітаристики.** Автор висуває припущення, що переважна більшість творів світової літератури містить у собі матеріал для ілюстрації основних наукових постулатів усіх гуманітарних наук: історії, соціології, психології, філології, юриспруденції тощо. Зокрема, у статті проводиться аналіз сюжетів та персонажів ключових творів світової літератури протягом усього її існування з точки зору моралі та права. Більшість авторів будує свої твори на порушенні героями моральних та юридичних норм.

**Ключові слова:** гуманітарні науки, світова література, сюжет, персонаж, норми моралі та права.

**Глотов А. Л. Литература в дискурсе гуманитаристики.** Автор выдвигает предположение, что преобладающее большинство произведений мировой литературы содержит в себе материал для иллюстрации основных научных постулатов всех гуманитарных наук: истории, социологии, психологии, филологии, юриспруденции и т.д. В частности, в статье проводится анализ сюжетов и персонажей ключевых произведений мировой литературы на протяжении всего ее существования с точки зрения морали и права. Большинство авторов строит свои произведения на нарушении героями моральных и юридических норм.

**Ключевые слова:** гуманитарные науки, мировая литература, сюжет, персонаж, нормы морали и права.

**Glotov O.L. Literature in the discourse of the humanities.** The author suggests that the vast majority of works of world literature contains material to illustrate basic scientific postulates of the humanities: history, sociology, psychology, philology, law, etc. In particular, the article analyzes the stories and characters of the key works of world literature throughout its existence from the point of view of morality and law. Most authors build their works on offense heroes moral and legal norms.

**Key words:** humanities, world literature, story, character, morality and law.

Література як сфера соціального життя позиціонує себе, на відміну від інших видів пізнання дійсності, не як інструмент, за допомогою якого індивід щось додає до суми інформації, якою вже володіє, а як виробничий майданчик, де виникає й функціонує паралельна дійсність, занурення до якої дозволяє реципієнту ініціювати у свідомості різні версії власного життя. Тому література може слугувати достовірним ілюстративним тлом для більшості гуманітарних наук: юриспруденції, дидактики, психології, історії, лінгвістики, соціальних комунікацій тощо.

Як розвивалися, наприклад, в історії літератури епос та драма? З точки зору розвитку сюжетів та ролі у них мотивів спостерігаємо цікаву закономірність. Будемо дотримуватися усталених в теорії літератури положень. Г.М.Поспелов визначає «мотив» як «найбільш значимі та, як правило, повторювані у творі (або у всій творчості письменника) «опорні» художні прийоми та засоби...Опис системи мотивів окремих творів (а також їх груп) – необхідна умова їх наукового осягнення» [2:185]. Натомість лейтмотив визначається як «панівний настрої, образ, іноді художньо виразна деталь, що повторюється у творі» [1:78]. Звернімося до ключових для розвитку літератури творів, тобто, до таких, які визначили собою певний новий етап розвитку, до таких, що формували свідомість суспільства, у яких з'являлися персонажі, що ставали історично значимими фігурами культури.

Звісно, говорити про те, що уся література розвивалася в одному ключі й що можна хоча б спробувати відшукати якийсь спільний знаменник для літератури, було б дещо передчасно та самовпевнено, тим більш що «найважливіша риса мотиву – його спроможність ставати напівреалізованим у тексті, проявленим у ньому неповно, загадковим» [4:266].

Тим не менш, безумовною є та обставина, що досить значна кількість сюжетів у літературі побудовано на мотиві злочину. Цей злочин може бути або порушенням закону, або порушенням діючих норм моралі. Назвемо це **правовим прецедентом**, розуміючи «прецедент» як «випадок, який мав місце раніше, й служить прикладом або виправданням для наступних випадків подібного роду» [3:1053], так й «рішення, винесене судом з конкретної справи, обґрунтування якої вважається правилом для інших судів під час розв'язання аналогічних справ» [3:1053]. Перша дефініція є загальноприйнятною та загальнонауковою, друга стосується справ саме юридичного характеру. Обидві вони у цьому випадку мають до нашого дослідження безпосередній стосунок. У будь-якому разі досить часто уся інтрига твору тримається на тому, що хтось з героїв – злочинець або аморальний тип. Ймовірно, що такий погляд не буде повноцінним. Він апріорі обмежений, він очевидно не дозволяє проаналізувати твір та його

персонажів у всьому об'ємі психологічних та естетичних засобів.

Однак спробуємо підтюпцем позначити свою присутність у хронології світової літератури. Й почнемо з початку. З Гомера. Краше, звісно, з Біблії, але не будемо аж надто революційними. Хоча Біблія починається з прямого порушення Своєю одного-однісінького закону, продовжується описом масового геноциду місцевого населення, який проводило військо Мойсея на землі обіцяній, та завершується підступом Іуди та зрадою Петра. Але не будемо вдаватися до герменевтичних кунштюків, не маючи однозначних ознак художнього тексту.

Тож **Гомер** аж розривається від злочинів та підступів. Осип Мандельштам недаремно так зверхньо відрецензував великого сліпого: «Греки сбондили Елену по волнам...». У більшості сучасних культур те, з чого усе в Гомера розпочалося – подружня зрада, перелюби, адюльтер, є чимось на зразок аматорського спорту, однак юриспруденція давніх іудеїв та сучасних мусульман ставиться до цього вкрай серйозно, а саме: це закінчується публічним побиттям камінням як різновидом смертної кари. **«Іліада»** та **«Одіссея»** - це по суті ілюстрований каталог людських гріхів та слабкостей. Важко сказати, що у геніального Гомера є більш мальовничим: підступні злочини Ахілла чи злочинні підступи Одіссея. На цьому тлі аморальна поведінка Гери, Зевса та інших олімпійських вершителей людських долі виглядають сваркою через іграшку у дитячому садочку.

Давні греки полюбляли фільми жахів. Наприклад, **Софокл** у хоррорі **«Цар Едіп»** розповідає таку собі побутову побрехеньку, як тато з мамою віднесли своє новонароджене маля у далекі гори, аби ним нагодувати диких звірів. Та малюк вижив і, успадкувавши злочинну генетику батьків, криваво помстився: навіть не помітивши цього, вбиває свого батька та між іншим доводить до самогубства свою матір. От така кумедна історія з життя гуманних давніх греків.

**Еврипід** натомість захотів розповісти історію палкого кохання, але у нього в п'єсі **«Медей»** знову вийшов тріллер. Головна героїня завойовує серце свого принца на білому коні, Ясона, звичним вже для давніх греків способом: вбиває рідного брата, розчленовує його та акуратно розкладає кавалки тіла на березі. Ясон пізніше гідно оцінив жертву коханої: кидає її з двома байстрюками та одружується на іншій. Ах так, каже гідна подиву давньогрецька героїня та зразкова мама, тож хай мої діточки не знатимуть лиха – і вбиває їх. Кінець веселої книжки.

**Данте** провів у своїй **«Божественній комедії»** виїзне засідання середньовічного суду, розподіливши знайомих йому особисто злочинців за мірою тодішніх уявлень про справедливість та своїми актуальними політичними уподобаннями по різних камерах Пекла, Чистилища та Раю. Рай, до

речі, з точки зору читача виявився набагато гіршим за Пекло, бо нудним, а це – найбільший злочин письменника.

«Декамерон» Джованні Бокаччо, гадаю, нема потреби рекламувати у якості енциклопедії людських вад та схиблень. Великий італієць доклав максимальних зусиль, щоби наповнити відповідними прецедентами майбутні кримінальні кодекси, камасутри та лібрето порнофільмів.

Михайло Михайлович Бахтін зробив із забороненої церквою книжки Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» свого роду Святе Письмо для культурологів та літературознавців. А так насправді – то Рабле від душі помстився святим отцям за свою похмуру юність, проведена у стінах францисканського монастиря: на кілька століть наперед образ священика та ченця став синонімом розпусника та ненажери.

Це тільки здається, що книжка Джонатана Свіфта «Мандри Гулівера» – дитяча розвага. У дійсності це нищівний вирок тогочасному світові, який англієць, але ірландський патріот, сатирик, але священик англіканської церкви Свіфт знав досконало, тому не шкодував чорної фарби. Апофеозом людинознавчого дослідження дублінського мудреця стає образ йеху – гидких дикунів, носіїв усієї можливої мерзоти, на які тільки й спроможні гомо сапієнси.

Історія про те, до яких аморальних витівок вдаються пересічні люди, коли зустрічають на своєму життєвому шляху особу, яка чомусь, без очевидної для себе вигоди, поводить ся шляхетно й гідно – це власне історія, яку розповів сумний ідальго Сервантес Сааведра. А найгірший злочин, жертвою якого стає герой цієї історії *Дон Кіхот*, це людська зрада. Та мудрий раціоналіст Санчо Панса, який віддає на поталу повсякденності рицарські ідеали свого патрона, навіть не усвідомлює, що саме він є головним катом усіх майбутніх донкіхотів.

Трагедії Шекспіра – це один суцільний кримінальний кодекс. Його герої кроку не можуть ступити, щоби не вчинити якогось злочину. Хай так поведуться очевидні мерзотники, скажімо, король Клавдій, вбивця свого брата, батька *Гамлета*, чи королева Гертруда, яка після смерті чоловіка бігом виходить заміж за дівера – їм за законами жанру належить бути похмурими негідниками. Але ж як на одній лаві з ними опиняється Гамлет, благородний філософ!? А він так собі між іншим вбиває батька коханої дівчини, не відчуваючи при цьому жодних докорів сумління. А саму дівчину доводить до сказу. Що не вчинок – то готовий вирок. Герої «Короля Ліра» чи «Отелло» становлять гідну конкуренцію шляхетному злочинцю Гамлету.

«Фауст» Гете за сюжетом – дублікат відомої біблійної історії про змову Бога та Сатани на тему випробування такого собі Іова, знаного своїм благочестям. У Книзі Іова старання Сатани пішли намарно. Гете у свою чергу намагається дати

відповідь на сакраментальне питання: чи є кращий з кращих серед людей, тобто – Фауст, хоча б не найгіршим з них. І що ж? А нічого особливого, все як і належить людині: блюзнірськи спокушує святу Гретхен, вбиває її брата, після чого задля відпочинку розважається на шабаші відьом, вже традиційно доводить дівчинку до божевілья. Далі ще крутіше: організовує фінансову аферу, яка руйнує цілу державу, вбиває на шляху реалізації своїх жадань благовірних старців Філемона та Бавкіду і таке інше. Гете наслідує Біблію й тим, що в останній момент рятує душу Фауста, хоча той не зробив для цього нічого гідного.

А про що пишуть великі французькі реалісти? Напруга зростає, злочини стають дедалі вишуканішими. Жюльєн Сорель у «Червоному і чорному» Стендаля доводить, що виходець з простої селянської родини у прагненні до досконалості не поступиться якістю злочину навіть еліті тогочасного суспільства. *Мадам Боварі Флобера* здійснює гендерний прорив, перебираючи чоловіками практично на очах у місцевого соціуму. Герої *Бальзака* – Растиньяк, Горіо та його дочки, Гобсек – існують у такому горючому кублі пристрастей та ницостей, у якому неможливо відрізнити, що саме у цей момент вчиняє персонаж: героїчну жертвність чи підлу зраду, бо виглядає це практично однаково. На цьому тлі Жорж Дюруа *Мопассана* виглядає при усій своїй внутрішній аморальності невинною жертвою суспільства, яке ну просто вимагає від своїх членів підлості та корисливості.

А є ж ще й француз, якого не вивчають в університетах, але читають усі – Дюма-батько, Дюма-романтик, *Дюма* – співець пафосних пристрастей. От тільки з точки зору моральності та закону вчинки його шляхетних лицарів плаща і шпаги виглядають не те що сумнівно, а однозначно негативно. Шарль Д'Артаньян, четвертий з *трьох мушкетерів*, на кожному кроці невинно та з ентузіазмом порушує усе, що тільки можна порушити: спокушує заміжню Констанцію, вчиняє самосуд над леді Вінтер та десятки інших дрібниць, за кожно з яких звичайна людина мала б давно сидіти у буцегарні. Я вже не кажу за графа Монте-Крісто, уся історія якого – суцільний злочин, навіть тоді, а особливо тоді, коли це помста за злочин.

Героїв *Федора Достоевського* хлібом не годуй – дай порушити якийсь закон чи заповідь. Родіон Раскольников взагалі зробив це життєвим базисом, підвівши під злочинний спосіб мислення та життя теоретичне підґрунтя. А в романі «Біси» герої мають намір зробити злочинцями все населення. *Лев Толстой* у своїй творчості поступово прийшов до висновку про принципову злочинність «цивілізованого суспільства», продемонструвавши в «*Анні Карениній*», «*Воскресінні*», «*Живому труні*» тощо вимушену необхідність навіть ніби порядних людей вдаватися до ламання самого себе,

до трансформації у зловмисника. Навіть тоді, коли Толстой ще не цілком «дійшов» до цієї думки, його герої час від часу із здивуванням виявляли в собі спроможність до різного масштабу злочинів: майже ідеальна Наташа Ростова мало не втекла з відвертим розпусником з-під вінця, поламавши тим самим долю князя Андрія.

А чи є взагалі хтось без гріха? Чи за євангельською концепцією навіть думка про злочин вже є злочином? Візьмімо найневиннішу дитячу книжку – *«Пригоди Гекльбері Фінна» Марка Твена*. Вільнолюбивий хлопчисько, тікаючи від кайданів цивілізації, мандрує річкою. У цих мандрах його супроводжує негр Джим, який опікується ним, час від часу рятує його, бо він просто хороша людина. І усю цю подорож Гек мордується тим, що він вчиняє злочин проти Закону, бо не здає владі невільника-утікача, чийось власність. А так насправді він вчиняє злочин проти Моралі, бо ця власність – жива людина, якій ще й до того він винен своїм життям та своєю свободою. Вільна людина Гек Фінн виявляється більшим рабом, ніж невільник Джим, бо він раб ідеї.

Двадцяте століття, епоха війн та революцій прямо провокувала художників слова на те, що їх герої просто фізично не зможуть слідувати «загальнолюдським цінностям». Було б марним дорікати **шолоховського** Григорія Мелехова у безперервних вбивствах та зрадах, які стали для нього мало не рутинною, як намарне звинувачувати вовка у тому, що він не харчується травою.

Причому логіка аморалізму впевнено охоплювала не тільки літераторів соціалістичного реалізму. Авторів, які явно чи підспудно протистояли добі, теж не обійшла чаша ця. Те, що Маргарита, героїня булгаковського роману, радісно та натхненно пішла на поводу у диявола, в принципі дивувати не повинно, якщо згадати перші сторінки Біблії. Але біблійний Сатана принаймні не був носієм чесноти, як це задекларовано у **Булгакова**.

Герой літературний іноді не хоче ставати героєм як таким – і мимоволі, а точніше – волею автора стає злочинцем. Так сталося з американцем лейтенантом Генрі з роману **Хемінгуей** *«Прощай, зброе!»*, який, потрапивши на землю Горация, приймає від того естафету гонорового, але від цього не менш злочинного дезертирства. Яке, зрештою, може мати вигляд і пародійного глузування, як це робив бравий вояк, але не менш відважний дезертир **Швейк** в романі **Ярослава Гашека**.

Читач, як то належить у детективі, може не помічати головного злочинця, але це не означає, що його нема. Уся напруга роману Етель Ліліан **Войнич** *«Гедзь» («Овод»)* тримається завдяки трагічній постаті Артура, але джерелом та причиною трагедії став подвійний злочин католицького кардинала Лоренцо Монтанеллі: перший – коли він стає батьком байстрюка Артура,

а потім другий – коли він зраджує таємницю сповіді власного сина та видає поліції його друзів-революціонерів. І сама ідея християнського патерналізму, батьківської любові, яка ніби виправдовує не менш трагічну та жертвовну постать кардинала, виглядає у цьому контексті принаймні ризиковано. **Колін Маккалоу** пізніше у романі *«Ті, що співають у терні»*, продублювала болочу тему католицького celibату.

*«Звіяні вітром» Маргарет Мітчелл* і як книга, і як фільм здобули популярність не тільки через досі болісну тему усвідомлення соціальної правоти чи марноти. Скарлетт О'Хара притягує увагу читачів харизмою, а читачок – силою характеру. Та достатньо згадати, що вона у результаті програла все, і стає зрозумілим, що авторка таки не гендерну рекламу створювала, а повчально-дидактичну баєчку розповіла: на чужому горі свого щастя не побудуєш.

Книга може бути, як це сталося з *«Лолітою» Набокова*, неймовірно революційно-епатажним викликом буржуазній моральності та геніальним стилістичним вибриком як у англійській, так і у російській версії тексту, але це не спростовує того факту, що у двадцятому столітті не існувало суспільства, яке б толерувало такий зсув норм моралі як інтимні позашлюбні стосунки дорослого чоловіка та дванадцятирічної «німфетки». І американське пуританство у цьому випадку нічим не відрізнялося від святенництва радянського вірця.

*«Гостина старої дами» Фрідріха Дюрренматта* робить злочинцями усіх: і саму візитерку Клару Цаханасьян, і її колишнього коханця Альфреда, а потім – і усе місто Гюллен. Тому що потенційно злочинцем є кожен. А у *«Володарі мух» Голдінга* вщент спростовується внутрішній гуманізм людини, задекларований **Даніелем Дефо** у *«Робінзоні»*: група підлітків, яка опиняється на острові, маючи шанси стати людським колективом, стає однак зграєю вбивць. І виявляється, як це представлено у *«Парфумері» Патріка Зюскинда*, людина взагалі безсила протистояти внутрішній субстанції, притаманній їй як живій істоті, якщо цю субстанцію скерувати на свідоме зло. Немає у людини антидоту на зло.

Вже на цьому етапі аналізу можна відзначити певну закономірність: названі літературні герої далекі від морального ідеалу. Більше того, порушуючи норми моралі, вони час від часу порушують й чинне законодавство. Однак, незважаючи на це, цілком виразно простежується, свідомо чи несвідомо, намагання авторів надати цим героям такі властивості, які викликали б симпатії у читачів. Можна по-різному пояснювати це, наприклад, літературними законами, за якими письменник неминуче вкладає частку себе до кожного, навіть суто негативного персонажу. А можна припустити, що позитивні персонажі

взагалі, як правило, погано вдаються, не притягують.

Представлену ситуацію можна трактувати по-різному. Версія перша: дослідник маніпулює свідомістю, нав'язуючи довільний, далеко не завжди адекватний авторському задуму, спосіб аналізу. На це можна сказати: «А покажіть бодай одне гуманітарне дослідження, яке ґрунтується на безумовній відповідності з одного боку – явищ суспільного життя, а з другого – їх прочитання».

Версія друга: морально-правовий прецедент є апіорі *condicio sine qua non*, необхідною умовою існування літературного твору. Якою мірою ця

тенденція є поширеною, чи є вона універсальною – сказати без глобального дослідження важко, але очевидним, на нашу думку, є те, що література завжди була віддзеркаленням життя суспільства, в іншому разі вона просто не знаходила б свого читача.

І версія третя: література як така є достатньо переконливим матеріалом для форматування свідомості правової, соціологічної, психологічної, лінгвістичної, історичної, соціально-комунікативної тощо, тому що вона містить у собі усі названі дискурси, не рахуючи свого власного.

### Література

1. Литература: Справочные материалы [Под общей редакцией С. В. Тураева] – М.: Просвещение, 1989. – 335 с.
2. Пospelов Г. Н. Введение в литературоведение / Геннадий Николаевич Пospelов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – 528 с.
3. Советский энциклопедический словарь [Под общей редакцией А. М. Прохорова]. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 1600 с.
4. Хализев В. Е. Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 405 с.

УДК 822.111-31

**Н. П. Гура, Л. І. Іваніків**

*Запорізький національний технічний університет*

### Гра зі «смертю» в романі І. Мак'юена «Амстердам»

**Гура Н. П., Іваніків Л. І. Гра зі «смертю» в романі І. Мак'юена «Амстердам».** Стаття присвячена дослідженню мотиву смерті в романі Ієна Мак'юена «Амстердам». Аналізуючи занепад ідеалізму та моральної деградації суспільства на межі століть, британський письменник звертається до таких основних категорій буття, як життя та смерть. Саме смерть стала лейтмотивом усього роману та невід'ємною частиною його поезики. Автор витончено та вміло препарує людську сутність, виставляючи напоказ вади, недоліки та ниці інстинкти. Значну увагу приділено трансформації лейтмотиву роману: під впливом постмодерної естетики смерть перетворюється спочатку в евтаназію, яка потім виявляється подвійним вбивством.

**Ключові слова:** мотив, лейтмотив, смерть, постмодернізм, гра, евтаназія.

**Гура Н. П., Іваніків Л. І. Игра со «смертью» в романе И. Макьюэна «Амстердам».** Статья посвящена исследованию мотива смерти в романе Иэна Макьюэна «Амстердам». Анализируя упадок идеализма и моральной деградации общества на рубеже веков, британский писатель обращается к таким основным категориям бытия, как жизнь и смерть. Именно смерть стала лейтмотивом всего романа и неотъемлемой частью его поэтики. Автор изящно и умело препарировывает человеческую сущность, выставляя напоказ пороки, недостатки и низменные инстинкты. Значительное внимание уделено трансформации лейтмотива романа: под влиянием постмодернистской эстетики смерть превращается сначала в евтаназию, которая потом оказывается двойным убийством.

**Ключевые слова:** мотив, лейтмотив, смерть, постмодернизм, игра, евтаназия.

**Gura N. P., Ivanikiv L. I. The game with "the death" in Ian McEwan's novel "Amsterdam".** The article deals with the motive of death in Ian McEwan's novel "Amsterdam". Analyzing the decline of idealism and the moral degradation of society at the turn of the centuries, the British writer refers to such basic categories of being as life and death. It was the death became the leitmotiv of the novel and an integral part of his poetics. The author prepares human nature gracefully and skillfully, showing the vices, shortcomings and basic instincts. Significant attention is paid to the transformation of the novel leitmotiv: under the influence of postmodern aesthetics, death transforms into euthanasia, which then turns out to be a double murder.

**Key words:** motive, leitmotiv, death, postmodernism, play, euthanasia.

Смерть є ключовим поняттям всієї культури, від самого її зародження до сьогодення. Це точка перетину вічних питань Буття. «Глибоке розуміння сенсу життя у всіх його проявах (любов, віра, добро, зло) можливе тільки через призму смерті, через відчуття тлінності тіла й духа людини» [2:62].

Особливо яскраво мотив смерті актуалізується в періоди визначних історичних подій або реформ, глобальних катастроф, що допомагає суспільству по-новому подивитися на свої проблеми. Його зміст та художня форма втілення дозволяє робити висновки щодо літературної ситуації, яка складається під впливом системи об'єктивних причин та ситуацій. Так, наприкінці XIX століття відбувся перегляд художньої традиції та вираження загальнолюдських мотивів у творах мистецтва. Із

появою філософії екзистенціалізму, естетики модернізму та трагічними подіями ХХ століття ставлення до смерті змінилося: її стали сприймати як «один з вимірів існування, перехід із однієї якості в іншу, як невід'ємну складову буття» [7:252].

Постулюючи себе як нову епоху в розвитку світової культури, постмодернізм характеризується цілеспрямованою критикою ідеалів модерна та переглядом його центральних категорій. Постмодерна рефлексія танатологічних мотивів призвела до «деконструкції смерті», тобто «її дегероїзації шляхом зниження пафосу до рівня роздумів про «демографію», «репродуктивність», «можливість медикаментозного контролю», «розширення геронтологічних досліджень» [8:169]. У зв'язку із вищезазначеним, дослідження мортальних мотивів у творах сучасних письменників є важливим для розкриття окремих аспектів тематології, оскільки глобалізаційні процеси, що призводять до значних трансформацій у галузі культури, спричиняють помітні зрушення в інтерпретації сюжетно-образного матеріалу.

«Амстердам» (1998) – єдиний твір сучасного англійського письменника Іена Мак'юена, відзначений престижною Букерівською премією. Багато в чому саме цей фактор вплинув на суперечливість його оцінки в англомовному літературознавстві. Більшість англійських та американських дослідників вбачають в романі переважання соціально-критичного пафосу, підкреслюють новаторський характер твору по відношенню до попередньої творчості та ставлять під сумнів постановку в ньому філософських питань. У вітчизняному літературознавстві ґрунтовного аналізу роман так і не отримав. Серед поодиноких розвідок слід виділити статті Л. Залесової-Докторової [3] та Ю.О. Шаніної [9], в яких автори розмірковують над сюжетом роману та досліджують його екзистенціальну проблематику. Отже, **актуальність** статті визначається необхідністю дослідження танатологічних мотивів у сучасній літературі, а також недостатнім рівнем літературно-критичного аналізу творчості Іена Мак'юена у вітчизняному літературознавстві в цілому, та роману «Амстердам» зокрема. Таким чином, **метою** статті є з'ясування особливостей трансформації мотиву смерті в романі І. Мак'юена «Амстердам».

Досліджуючи людську природу Іен Мак'юен в романі «Амстердам», апелює до таких загальнолюдських категорій як життя, смерть, любов, дружба, помста, відплата. Автор намагається втілити в художніх образах свого роману світоглядні настанови й протиріччя, які мають діалектичний характер: чоловіче та жіноче, особисте та громадське, раціональне та інтуїтивне. Британського письменника завжди цікавили поворотні, кризові моменти в долі людини, а також ірраціональне, яке раптово увірвалося в тихий плин

людського життя. «Моменти кризи або небезпеки, – говорить автор в інтерв'ю, надають засоби для вивчення персонажів – сильних сторін і недоліків особистості, і одночасно представляють значний оповідний інтерес» [цит. за 1:3]

За Мак'юеном, людина має двоїсту натуру, в якій одночасно вживаються любов та ненависть, співчуття та підступність, доброта та здатність до знищення собі подібних. Автор стверджує, що одним із завдань мистецтва є дослідження природи зла і саме роман, є тією «формою, яка дозволяє вивчати людську природу і дає можливість зрозуміти дві її сторони, багато, багато тих інших сторін людської природи» [цит. за 1:3].

Аналізуючи занепад ідеалізму та моральної деградації суспільства на межі сторіч, І. Мак'юен звертається до таких основних категорій як буття, життя та смерть. Саме смерть стала лейтмотивом усього роману та невід'ємною частиною його поетики, адже вона є значущою подією, яку не можливо випустити й не зруйнувати зв'язності оповідання, а по-друге, вона майже завжди змінює ситуацію.

Досліджуючи танатологічні мотиви в літературі, Р.Л. Красільников виділив: «природну» смерть, вбивство, самогубство, які мають «в культурі різні традиції сприйняття і по-різному втілюються в художній літературі, як семантичному, так і в структурному плані» [5:34]. Разом з цим в літературі описується не тільки факт смерті, а й так звана танатологічна рефлексія дійових осіб своєї або чужої кончини. Спираючись на класифікацію танатологічних мотивів російського вченого, розглянемо їх реалізацію та трансформацію в романі І. Мак'юена «Амстердам».

Роман починається смертю Моллі Лейн. Розсіяний склероз занімає активну, життєрадісну жінку і буквально за кілька місяців перетворив світську левицю на тіло, яке нічого не усвідомлювало. *«Почалося все з поколювання в руці, коли вона ловила таксі біля ресторану «Дорчестер»; відчуття це так і не припинилося»* [11:11].

Смерть Моллі стала приводом для зустрічі старих друзів та її колишніх коханців, успішного композитора Клайва Лінлі та головного редактора однієї лондонської газети Вернона Холідея. Безпорадна некрасива смерть Моллі шокувала їх та змусила усвідомити кінцівку свого існування, тому вони укладають угоду про евтаназію, і коли один із них втрапить глузд і перестане себе контролювати, інший зобов'язується його вбити.

Трагічна, але «природна» смерть Моллі від хвороби стала тією пограничною ситуацією, яка дозволила побачити людей такими, якими вони є, а також стала тим спусковим гачком, який запустив подальший перебіг подій. Після кончини героїні, її життя в тексті не закінчується, вона продовжує існувати на сторінках роману й активно впливати на життя героїв.

Смерть колишньої коханої вириває головних героїв зі звичного кола справ і турбот і змушує усвідомити кінцівку свого існування. Друзі відчувають, що *«Щось дуже негаразд у світі, і не звинуватиши в цьому ні Бога, ні його відсутність»* [11:13]. Охоплені екзистенціальною тривогою та страхом, вони починають помічати перші ознаки власного фізичного розпаду. Так, Клайву не дає спокою оніміння правої руки, а Вернона переслідує відчуття омертвіння правої півкулі головного мозку. Сумна подія примушує Клайва та Вернона замислитися, що вони залишать після себе, який слід. Обидва бояться старіння і намагаються довести собі, що вони молоді.

Клайв Лінлі – успішний композитор, який працював над твором, що повинний був перевершити «Оду до радості» Бетховена. Лінлі дуже пишався собою, оскільки *«Симфонія тисячоліття»* – державне замовлення, а рішення про її авторство приймалося на урядовому рівні. На початку твору читач вірить, що Клайв – талановита людина, яка палко кохала Моллі Лейн і якій огидні плітки, метушня та чвари сучасного суспільства, адже вона вище цього. Композитор не належить собі, він підвладний музиці. Щоб передати муки творчості, І. Мак'юен так детально описує професійну діяльність Клайва: *«Щоб створити секунду звучання, треба виписати, нота за нотою, партії двох десятків інструментів, зіграти, переписати, потім, сидючи в тиші, внутрішнім слухом зібрати, синтезувати вертикальну структуру значків і викреслень; знову вносити виправлення, доки такт не стане правильним, і знову перевіряти його на ролях»* [11:24].

У ході роману читач все більше впевнюється, що Клайв лише тішив своє самолюбство, порівнюючи себе із видатними композиторами і врешті-решт, почав відкрито вихвалити себе й увірував у власну непогримість. У гонитві за мелодією, Клайв не приходив на допомогу жінці, яку гвалтують, і навіть не заявляє в поліцію. Намагаючись перевершити самого себе в музиці, він втрачає людські цінності.

Вернон вирішує шляхом журналістського викриття вплинути на хід історії в Британії. Майбутній sensationний випуск його газети «Джадж» приречений стати *«класикою, одного разу його будуть вивчати в школах журналістики»* [11:27]. Він вважає себе борцем за краще майбутнє країни, поборником демократичних свобод: *«Він відчував себе значним і милосердним, можливо трохи жорстоким, в певній мірі добросердним, здатним наодинці протистояти течії, розуміючим більше своїх сучасників, таким, що фактично визначає долю країни і готовий нести цю відповідальність»* [11:31]. Але найбільше задоволення йому приносить усвідомлення власного тріумфу серед колег: *«Наступні дві години пройшли з звавістю оперети, в якій всі арії були його і в якій хор змішаних голосів вихваляв його»* [11:68].

На перший погляд, журналіст і музикант – надзвичайно різні: Вернон – завжди в русі: десятки зустрічей, сотні справ, трудоволик, одержимий рейтингами й популярністю; Клайв – інтроверт, який звик «творити» музику в самоті свого кабінету або блукати безлюдними гірськими стежками в очікуванні натхнення. Але не зважаючи на їхню уявну протилежність, героїв поєднують загальні вади – егоїзм та честолюбство, які «роз'їли» їх зсередини. У гонитві за славою та успіхом, вони втратили людську подобу: захоплений музикою Клайв ігнорує крики про допомогу, а Вернон на вітвар власної слави принципового журналіста приносить кар'єру й репутацію міністра закордонних справ Джуліана Гармоні. Важко не погодитися з автором, який стверджує, що: *«Як же мало ми знаємо один про одного. Більша частина нас прихована під водою, як у крижини і суспільству помітна лише надводна, холодна й біла личина»* [11: 47].

Написаний у постмодерністську епоху, роман «Амстердам» уникнув «багатошаровості» підтекстів, рясноти літературних алюзій, але це не робить його менш постмодерним, оскільки основним прийомом І. Мак'юена в романі є гра.

В епоху постмодерну майже весь культурний простір переорієнтовано на гру. Як зазначав У. Еко, гра – основа будь-якого культурного феномену, зокрема ігрове начало властиве самій природі постмодерної дійсності [10]. Сучасні філософи та літературознавці розглядають феномен гри в тісному взаємозв'язку з «деконструкцією як основною методологічною настановою, практикою руйнування сенсів під час роботи з текстами» [6:43]. Більше того, представники постмодернізму стверджують, що деконструкція є формою гри, що спрямована на «розхитування» й усунення центру. Гра стала правилом філософії, умовою її подальшого існування, місцем реконструкції і відродження.

Гра, як відображення сучасності, стає головним прийомом роману. Так, на зовнішньому рівні, вона є складовою постмодерного дискурсу, а на концептуальному рівні (рівні проблематики) виступає основою конфлікту. Взаємини між людьми (дружба, любов) «перевіряються» автором теж грою. Своєрідно обіграє І. Мак'юен лейтмотив роману: смерть реалізується через евтаназію, а потім автор доводить ідею до абсурду – евтаназія виявляється подвійним вбивством.

Навідміну від «природної» смерті й самогубства, вбивство характеризується двома активними учасниками дії: вбивці й жертви. *«Це зовсім не подвійне самовбивство. Вони отруїли один одного. Підсипали невідомої гідоти. Це було обопільне вбивство»* [11:182]. Іронія полягає у тому, що Вернон й Клайв виступають одночасно вбивцями й жертвами. Головні герої роману «Амстердам» не здатні до адекватної оцінки власних вчинків, хоча прекрасно бачать моральні недоліки один одного. Кульмінація роману виявляє



абсолютну невідповідність між намірами друзів і результатами їхньої праці. На думку К. Касаткіної, Мак'юен «виявив основний механізм розпаду особистості і розкрив коріння лицемірства, не потрудившись втілити механізм в кожух, а виставив його в розрізі» [4:385].

Крайній егоцентризм героїв змушує їх шукати причини провалу в зовнішніх обставинах, і як наслідок в їх свідомості виникає план помсти за допомогою етаназії. З точки зору кожного з них, цей крок, спрямований на відновлення справедливості, порядку в світі. Легалізованій етаназії письменник протиставляє вирок, винесений героями один одному внаслідок моральної неспроможності. Відповіддю суспільства на філософські студії ХХ століття виявляється утвердження права людини на смерть, яке позиціонується як торжество європейського лібералізму, але по суті свідчить про розмивання моральних понять.

Цілком логічним є те, що місцем фінальної дії письменник обрав Амстердам – місто-космополіт, яке протягом своєї історії «виробило» імунітет до расової, статевої та релігійної дискримінації. Голандська столиця славиться не тільки своєю історією, каналами, будівлями з вузькими фасадами, тюльпанами, а й неймовірною свободою. Амстердам – це місто, куди їдуть, щоб спробувати те, що заборонено майже всюди: легальна проституція та легкі наркотики, безліч гей-клубів. А з 2002 року він став Меккою для туристів, які хотіли розпрощатися з життям, адже голландський парламент легалізував право на добровільну смерть.

Винесений в заголовок, Амстердам проявляється в романі як символ свободи, але свободи від моралі та духовних цінностей. Певною

мірою автор стверджує, що Амстердам – місто гріха й розпусти, що є в кожному з нас.

І. Мак'юен витончено та вміло препарує людську сутність, тим самим виставляє на показ вади, недоліки та ниці інстинкти. Зрештою, боротьба Вернона за краще майбутнє країни нагадує цькування, а симфонія тисячоліття Клайва виявляється жалюгідним плагіатом. Автор ніби «грає» зі своїми героями, віртуозно перетворює «плюс» на «мінус». Дружба, талант, захопленість улюбленою справою – все опинилося вкритим спочатку шаром докорів та підозрілості, а потім густою хмарою заздрощів та помсти.

Звернувшись до моральної теми, автор акцентує увагу не на описі смерті (про трагічні події читач і на початку, і наприкінці роману дізнається опосередковано, через сприйняття інших персонажів), поховання та кладовища, а на її рефлексії головними героями та її наслідках.

Отже, невеликий за розмірами роман охоплює такі важливі сфери людського життя, як: політика, музика, мас-медіа та стає своєрідною енциклопедією людського життя. Англійський письменник піднімає цілий комплекс екзистенційних та онтологічних проблем, які розглядає в особистісному та соціальному аспектах у силовому полі постмодернізму. Суттєвого перегляду зазнає лейтмотив роману: смерть трансформується автором спочатку в етаназію, а потім виявляється подвійним вбивством.

Однак, проблема вивчення танатологічних мотивів в літературі постмодерної доби на матеріалі роману Іена Мак'юена «Амстердам» не може бути розкрита в межах однієї статті. Вона залишає широкі обрії для подальшого дослідження, адже твори британського письменника поєднують в собі дослідження людського «Я» з актуальними питаннями сучасності.

## Література

1. Веденкова Е. С. Темпоральний дискурс в романе И. Макьюэна «Дитя во времени»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. С. Веденкова. – Воронеж, 2012. – 24 с.
2. Евтушенко Н. Ю. Метафизика и литература: художественная проза Ю. Мамлеева в контексте философского опыта писателя / Н. Ю. Евтушенко. – Вестник Ставропольского государственного университета. – Вып. 60 (1). – 2009. – 184 с. – С. 59–63.
3. Залесова-Докторова Л. Дуэль в конце хх века / Л. Залесова-Докторова // Звезда. – 1999. – № 5. – С. 233–235.
4. Касаткина Е. Н. JOHN BULL вздремнул, или "FIN DE SIECLE" по-английски. Британская литература 90-х годов ХХ века / Е. Н. Касаткина // Новый мир. – 2000. – № 8. – С. 195–200.
5. Красильников Р. Л. Типология танатологических мотивов в литературе / Р. Л. Красильников. – Филологические науки. – 2009. – № 6. – С. 11–20.
6. Куриленко І. А. Трансформація феномену гри в дискурсі постмодернізму / І. А. Куриленко // Культура України. Серія: Культурологія. – 2015. – Вип. 49. – С. 41–50.
7. Меншій А. Художня інтерпретація мотиву смерті у прозі Михайла Коцюбинського та Антона Крушельницького: досвід пограниччя / А. Меншій // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. – Вип. 60, ч. 2. – С. 250–261.
8. Суковатая В. А. Антропология смерти как другого в визуальных политиках постмодерна / В. А. Суковатая // Общественные науки и современность. – 2006. – № 4. – С. 166–176.
9. Шанина Ю. А. Экзистенциальная проблематика в романе И. Макьюэна «Амстердам» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. – № 11 (30). – С. 207–213.
10. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию [пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло] / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 538 с.
11. McEwan I. Amsterdam / I. McEwan. – New York: Anchor Books Edition, 1999. – 193 p.

УДК 821.161.2

**К. О. Гурдуз, Ю. Г. Пінігіна**

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

### **Засоби творення характерів у романі Люко Дашвар «На запах м'яса»**

**Гурдуз К. О., Пінігіна Ю. Г. Засоби творення характерів у романі Люко Дашвар «На запах м'яса»**

Дослідження виконано у руслі сучасних актуальних літературознавчих студій і пов'язане з обсервацією художніх особливостей психологізму жіночої прози. Об'єктом наукового пошуку обрано роман «На запах м'яса» Люко Дашвар, однієї з найяскравіших українських письменниць сьогодення, предметом – складну систему моделювання характерів у творі. Психологізм у романі Люко Дашвар «На запах м'яса» має свою специфіку і виконує особливі функції. Створюючи виразних персонажів, письменниця уповні розкриває художній потенціал портретних характеристик, предметних деталей, пейзажів та інтер'єрів, що допомагають зрозуміти авторське світовідчуття характерів і визначають стильову своєрідність твору.

**Ключові слова:** психологізм, жіноча проза, портрет, пейзаж, художня деталь.

**Гурдуз Е. А., Пинигина Ю. Г. Средства создания характеров в романе Люко Дашвар «На запах мяса».**

Исследование выполнено в русле современных актуальных литературоведческих студий и связано с обсервацией художественных особенностей психологизма женской прозы. Объектом научного поиска выбран роман «На запах мяса» Люко Дашвар, одной из самых ярких украинских писательниц современности, предметом – сложную систему моделирования характеров в произведении. Психологизм в романе Люко Дашвар «На запах мяса» имеет свою специфику и выполняет особые функции. Создавая выразительные персонажи, писательница в полной мере раскрывает художественный потенциал портретных характеристик, предметных деталей, пейзажей и интерьеров, которые помогают понять авторское мироощущение характеров и определяют стиливое своеобразие произведения.

**Ключевые слова:** психологизм, женская проза, портрет, пейзаж, художественная деталь.

**Hurduz K. O., Pinihina Yu. H. Tools of characters creating in the novel by Lyuko Dashvar «Smell of Meat».**

The study was performed in the mainstream of contemporary literary studies. It is associated with observation of artistic features of the psychology of women's prose. The object of scientific search is the novel «Smell of Meat» by Lyuko Dashvar, who is one of the most brilliant Ukrainian writers of our time, the subject is complex system of characters modelling the in the novel. Psychologism in the novel by Lyuko Dashvar «Smell of Meat» has its own specifics and performs special functions. Creating expressive characters, the author fully reveals the artistic potential of portrait characteristics, subject details, landscapes, and interiors, which help to understand the author's attitude and identify the stylistic originality of the work.

**Key words:** psychology, women's prose, portrait, landscape, artistic detail.

Психологізм як іманентна ознака мистецтва слова, пов'язана з особливим відображенням внутрішнього світу людини художніми засобами, глибоким проникненням письменника у найглибші таємниці душі персонажа, здатністю докладно описувати різні психологічні стани і процеси (почуття, думки, бажання), помічати нюанси переживань у сучасних умовах актуалізується з небувалою силою і набуває нового звучання.

В українському літературознавстві це явище стало об'єктом наукових пошуків Н. Зборовської, Ю. Кузнецова, С. Павличко, В. Роменця та інших відомих дослідників [2, 3, 4, 5]. Н. Зборовська звернула увагу на нову хвилю критичного інтересу до психоаналізу «в постсталінську добу, за лібералізації тоталітарного режиму» [2: 335]. Особливу увагу науковців привертає психологізм жіночої прози, що вирізняється, на думку Р. Харчук, не лише увагою до жінки та жіночих проблем, а й суто жіночим поглядом на світ і нагальні питання доби [7: 180]. «Жіноча проза, – як зауважує дослідниця, – це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон» [7: 180]. Однак це літературне явище досі лишається недостатньо вивченим і потребує ґрунтовних студій.

З огляду на сказане, дослідження творчості Люко Дашвар як однієї з найяскравіших українських письменниць сьогодення є виправданим з точки зору наукової актуальності і відповідності сучасним літературознавчим тенденціям. Об'єктом дослідження обрано роман «На запах м'яса», предметом – складну систему моделювання характерів у творі.

У романі «На запах м'яса» з усіх позафабульних чинників композиції Люко Дашвар найчастіше використовує портрет і засоби портретної деталізації як основний засіб характеристики. Роман розповідає про трагічність людської душі, про пошуки кращого життя та шлях до мрії. Сюжет твору розгортається навколо дівчини Майї, яка хотіла втекти від гонитви за химерним, покинути щоденний «тваринний» світ і знайти забуття: «Не хочу нікого бачити! Нікого...» [1: 205]; «Закинула рюкзак на плечі, обмотала шию шаликом, – морозяка до кісток пробірає, – посунула обмерзлою асфальтівкою на північ» [1: 12]. На першому плані роману – зображення характерів у їх соціально-психологічній зумовленості, вплив середовища на особистість.

У романі авторка відображає шлях людини від її становлення як особистості до мрії. Люко Дашвар звертає увагу не на особистість у цілому, а на складну взаємодію людини та її оточення, а психологічна портретна характеристика у свою

чергу дає можливість прослідкувати, як життєві трагедії, переживання особи змінюють її зовнішність: «Худорлявий, жилистий – рельєфні м'язи не від тренажерів, від щоденної виснажливої праці» [1: 32]; матеріалізуються у виразі обличчя: «Вуста червоні, сірі очі підведені, брови – стрілами. Ох, цаца!» [1: 58], очей: «Майка витріщає очі, намагається вихопити із суцільної темряви рухомі образи» [1: 21], «Очі заплющила, аби не розревтись, і...заснула» [1: 32].

Однією з особливих рис письменниці є те, що вона використовує реалістичну модель, яка, за визначенням Ю. Кузнецова, передбачає передачу внутрішнього «через зовнішні вияви героя – портрет, дії, рухи, вчинки людини» [3: 230]. Портретні деталі романі надзвичайно точно відтворюють зміни душевного стану персонажа під впливом соціальних явищ: «Підсунула ближче до себе рюкзак, долоньки в пахви. Перед очима вихор подій: вироки, зрада, мотузка гойдається-манить і так хочеться наважитися, аби показати їм усім...Та серце колотиться, гонить на край світу, де світу нема, нема людей, подій, життя, тільки повітря на кілька судомних хапків, щоби шубовість...і тонуті-топитися у страхах» [1: 21], «На другому курсі поголила голову: яскраве волосся не робило життя яскравим» [1: 112]. Через зображення зовнішності Люко Дашвар передає настрої персонажів, їх душевні болі й страждання. Портрет Майї відтворює тонку душевну організацію, внутрішній смуток дівчинки: «Майка скрутилася на ганку – око сіпалося, плечі судомно здригалися, зупинити не могла. Витріщилася на темні вікна сусідніх хат. Сама...» [1: 315]. Психологічно забарвлені дієслова «судомно здригалися», «сіпалося» допомагають відчутти трагедію дівчини, її життєву невлаштованість, безпорадність.

Головних персонажів авторка змальовує самотніми, але самотність виражається у їхньому внутрішньому світі, який увиразнюється через портретні характеристики. Описуючи зовнішність, Люко Дашвар надає герою сумних, розгублених, стомлених, іноді навіть зневірених рис: «Майка усміхалася п'яним гостям, щоби не розревтись посеред зали...» [1: 104], «Майка ще тупцювала на порозі – ошелешена, пригнічена...» [1: 15]. Через портрет ми бачимо душу персонажа, його внутрішню суть. Наприклад, головна героїня роману відтворює образ зневіреної, втомленої містом і людьми дівчини: «Майка з легким рюкзаком і важким серцем останньою вишкреблася із сумнівного транспорту» [1: 12].

Дуже різніть портретний опис мешканців міста та жителів села у романі: «...під сосною на поваленій деревині при дорозі сиділа немолода, рум'яна, мов яблучко, пишна жіночка в зелених вовняних штанах, порепаних чоботях, довгій синій куртці, розшитій блискучими стразами, і червоній шапочці» [1: 12]; «грубий дядько з гарбузячим

пузом, на якому жодна одежина не застібалася...» [1: 1]; «Геть не схожий на сурового суддю: джинси, футболка, русяве коротко стрижене волосся, сережка у вусі. Аби не впевнений погляд, майже фізично відчутий шарм і холодна відстороненість, на студента-старшокурсника скинувся б» [1: 135]. Цей опис допомагає читачам усвідомити різницю у життєвих цінностях, внутрішньому світі та намірах героїв роману.

Активізуючи властивості портретної деталі, Люко Дашвар віддає значну перевагу очам. Прикметно, що очі є своєрідним зовнішнім кодом не лише портрета, а й характеру. Як зауважував В.Фашенко, «вираз очей – один із найдавніших сигналів про душу» [6: 94]. Опис очей у романі «На запах м'яса» засвідчує перемогу злого в душі над природною добротою, душевністю, людською чуйністю. Такий ефект досягається завдяки накопиченню у тексті епітетів типу: «засмучені очі», «самотність та пустота в очах», «сірість очей», «переляканий погляд», «наївні очі», «увіп'явся поглядом».

Слід зазначити, що описи зовнішності бідних селян у романі передають точні психологічні деталі поведінки, містять авторські інтонації співчуття: «Плечі опустив, ніби гнітом їх придавило, зітхає, як приречений. Хоч бери його й до серця пригортай...» [1: 80]. Цим письменниця намагається акцентувати соціально-психологічну антитезу, характеризуючи персонажів з різних соціальних прошарків.

Портрет розкриває, залежність зовнішнього вигляду людини від реальних соціальних причин і об'єктивних умов її життя. У результаті стресу особистість перебуває в певному психічному стані, що матеріалізується найчастіше у виразі обличчя. Портрет Майки відбиває нервовий розлад персонажа, зумовлений переїздом з міста у село через певні життєві обставини: «Майка все товкла собі – до Різдва б цезнути. До сміху, вертелів, radoців, зорі ясної, щоби – пропадїть ви всі! – не знайшли, хоч би хто й потикався» [1: 10]. Художні деталі, організовані таким чином, передають надмірне психічне напруження людини, яка перебуває у стані афекту.

У романі «На запах м'яса» змальовання художнього детального портрету не є самоціллю письменниці. Зовнішні риси персонажа часто подаються лаконічно через художню деталь, як це бачимо у портретній характеристиці пані Уляни: «Реп'ях очі примружив – ніби не нова таздиня. Старша. Сумна [1: 38], «На ганок вийшла – без вітру хитається...А худа ж...А бліда» [1: 50], «Бачу, яка сильна. Онде аж світишся, така сильна» [1: 52], «Реп'ях стояв посеред двору із сокирою, як той дурень, серце кралялося: ох і худенька та Уляна, аж прозора» [1: 52]. Увага акцентується на соціально-психологічній домінанті образу: змученості, нещасності, тяжкій долі.

Авторка використовує динамічний портрет. Вона майстерно застосовує закони фізіогномічного мистецтва, у якому усі вияви мимічної виразності – жест, усмішка, погляд – передають найтонші психічні зміни, є виявом настрою, еволюції почуттів.

Своєрідною формою вираження авторської позиції у прозі Люко Дашвар є використання метонімічного зображення зовнішнього вигляду персонажів. У випадках негативного, презирливого ставлення до певних соціальних типів авторка не показує індивідуальні риси, а вдається до показу дій, рухів, жестів або деталей одягу, чим підкреслює втрату ними духовного начала. Письменниця вдається до такого прийому для викриття затхлого, низького животіння, душевної пустоти, внутрішньої мізерності і бездуховності людей, що ніби вболівали за культуру і процвітання, а насправді лише лементували та метушилися.

Портретні характеристики персонажів, побудовані на протиставленні, відображають характерну особливість стилю письменниці. Це своєрідні художні прийоми, що підкреслюють позитивні й негативні явища, власне авторських симпатії й антипатії, які дають авторці можливість вмотивовано підвести читача до сприйняття естетичного ідеалу. Художні особливості ідейно-естетичних функцій портрета у прозі Люко Дашвар часом залежать від форми оповіді. У більшості її романів оповідь іде від третьої особи, що яскраво ілюструє авторську думку. Художниця не обмежується лише описом зовнішності, а вдається до опису подій та вчинків персонажів, але зовнішність, вирази обличчя, очі, переконання героїв усе ж не залишаються поза її увагою. Навіть у лаконічних зображеннях за допомогою погляду авторка відтворює душевний стан героя. Епітети «дитячі», «добрі» надають опису очей позитивного психологічного наповнення.

Зображення зовнішності персонажів є багатою скарбницею пізнання їхнього внутрішнього життя. Більшість портретних характеристик розкривають взаємозв'язок людини і суспільства, внутрішнього та зовнішнього світу. Авторка дотримується реалістичного принципу відображення людського життя, показує детермінуючий вплив зовнішніх обставин на людину, а засобами портретної характеристики подає опосередкований аналіз внутрішнього світу. Портрети у романі «На запах м'яса» Люко Дашвар подано через систему мовностилістичних прийомів: виразні метафори та епітети, влучні порівняння, словесні деталі, рефрени та інші виразально-зображальні засоби. Соціальна зумовленість переживань героїв відчутна в подіях, натяках, асоціаціях, підтексті

Портретна характеристика персонажів дає уявлення про авторське ставлення до зображуваного, розуміння екзистенції внутрішнього світу особистості у сучасному

суспільстві. Авторська позиція трансформується через тон розповіді, її підтекстове наповнення, художньо-образне відтворення зображуваного.

Отже, Люко Дашвар через портретні деталі, їх динаміку передає сутність людини, її внутрішній світ. Портрет – це не просто інформативний малюнок, а опис зовнішності, який дає ключ до розуміння внутрішнього потенціалу людини, портретна динаміка, яка сприяє дослідженню прихованих механізмів внутрішнього світу.

У романі «На запах м'яса» значну роль у розкритті психології персонажів відведено також пейзажу. Найбільш розповсюдженим виявляється опис природи, що становить пряму паралель до роздумів головних героїв та їх психологічного стану. Пейзажі у Люко Дашвар посилюють і доповнюють переживання й настрої персонажів, вони глибоко пов'язані з сюжетом, ідеєю. Через розкриття краси навколишнього світу, його звуків, кольорів, запахів зримо постають відчуття, мислення, переживання героя.

Окремої уваги заслуговує характеристика пейзажів у контексті їхньої виразальності, тобто психологізму, що засвідчує динамічність художнього пошуку письменниці, яка разом із зображально-інформативними описами природи вводить у текстову тканину своїх творів функціональні психологізовані пейзажі.

Так, наприклад, літераторка майстерно змальовує страх: *«Серце забилося під кадик – озиралася перелякано: хто?.. Та важкий морок знуцався, лякав це більше – не виштовхував до порогу жахливих тварюк...»* [1: 21]. Йому цілком відповідає психологізований пейзаж: *«Ніч засліпила – у суцільній темряві і гілок на грушах не роздивитися. Гнітючу тишу проривають то полохливий шурхіт, то раптові схлипи, то хижє гарчання»* [1: 21–22].

Завдяки пейзажним характеристикам, а також характеристикам предметного світу думки й почуття героїв отримують яскравіший емоційний відтінок, а ситуації набирають виразніших ліричних і драматичних рис, коли характер зображення збігається з настроями героїв або з подіями особистого та громадського життя.

Так, замилування головної героїні природою передає її емоційне захоплення від пейзажу як початку нового життя: *«Майка вийшла на ганок, роззирнулася зачудовано – мамо рідна! Новий сніг вкрив усе навкруги – хати в білих шапках, соснові віти попрюгалися, луг чистим вирівняно, навіть на колодязі-журавлі зверху біла пімпочка. Над головою небеса блакиттю розстаралися. І без краю то, без краю. Наче боже око стежить тильно, аби ніхто не сипнувся те диво зіпсувати. Ступила з ганку в чистий сніг. Геть не холодно.»* [1: 26].

Пейзаж письменниці вражає багатством кольорів, розкішною грою тонів і напівтонів, світла і тіні. Характерною особливістю роману є те, що протягом усього твору авторка моделює картину

природи, яка весь час змінюється, розширюється в часі й просторі. Здебільшого це картини ранку чи вечора.

Так, наприклад, коли Майя приїхала на нове місце проживання, Люко Дашвар передала стан її душі за допомогою наступного психологізованого пейзажа: *«Майка сунула слідом, схвильовано роздивлялася місцину. Густий сосновий ліс височів за хатами і праворуч від них. По курсу – луг, ліворуч – прозорий березовий гайок, до якого від хат крутилася крива ґрунтова дорога. Майка вгледіла широкий потічок за гаєм, за потічком вдалині – свіжопофарбовані хати. Отам, значить, Капулетці? А в оголошенні писали – хата в Капулетцях... І нащо після того любити людей?»* [1: 14].

Важлива роль у психологічному аналізі належить також деталям інтер'єру, обстановці, що оточує персонажа. Предмети інтер'єру персонажів несуть на собі відбиток їхніх індивідуальностей, «заангажовані» у систему психологізму як посилюючі ретранслятори їхньої духовної сутності. Так, наприклад: *«Увіп'ялася поглядом у власне майно – чи файного kota в мішку купила? – серце впало. Зблизька біла хата сіра від самотності, тріщини зморшками – стара, давня... Синя фарба на віконцях облупилася, шифер мохом поріс, дошки на порозі попрогнівали-попровалювалися. Двір величезними старими грушами забитий – аж ніч під ними! За хатою кілька низьких сараїв попритулялися один до одного, навколо них дощатий парканчик похилився. Господарський двір, не інакше. Певно, там колись дрова складали, граблі-лопати, гуси-кури метушилися...»* [1: 14–15]. Завдяки характеристикам предметного світу думки й почуття героїв отримують яскравіший емоційний відтінок, а ситуації набирають виразніших ліричних драматичних рис, коли характер зображення збігається з настроями героїв

Відношення «пейзаж – людина» у романі будуються на принципах так званого психологічного паралелізму – контрастного

протиставлення або зіставлення картин природи з душевним емоційним станом людини. Пейзаж у Люко Дашвар здебільшого являє собою обмежений художній простір, у якому розвивається сюжетна дія. Ідейно-естетичні функції цього простору багатозначні. Він є реалістичним зображенням місця дії, «продовженням» психічного стану героя, а також узагальненим образом, що несе додаткове символічне навантаження.

Письменниця намагається уникати розлогих авторських відступів, часом їй досить однієї виразної художньої деталі, риси, характерного слова чи предмета, щоб до найтонших нюансів показати внутрішній світ свого героя, його життєву драму.

Отже, соціальне у романі Люко Дашвар постає крізь призму психологічного, і саме в цьому полягає сутність новаторства письменниці. Вона активно використовує складний психологічний інструментарій художнього зображення героїв. У мистикіні домінують динамічні портрети, «видима мова почуттів» зорієнтована на розкриття діалектики душі, блискавичного перебігу душевних станів.

Портрет і пейзаж у романі виступають у ролі синхронізаційного емоційного супроводу стосовно переживань героїв. Настрої природи немовби «акомпанують» настроєвим метаморфозам героїв твору. Особливо виразної психологічної характеристики персонажів авторка досягає завдяки вдалим використанням портретних і пейзажних деталей, які віддзеркалюють їхній внутрішній світ.

Отже, психологізм у романі Люко Дашвар «На запах м'яса» має свою специфіку і виконує особливі функції. Моделюючи виразних персонажів, письменниця уповні розкриває художній потенціал портретних характеристик, предметних деталей, пейзажів та інтер'єрів, що допомагають зрозуміти авторське світовідчуття характерів і визначають стильову своєрідність твору.

### Література

1. Дашвар Люко. На запах м'яса: роман / Люко Дашвар. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 368 с.
2. Зборовська Н. В. Психоданаліз і літературознавство: посібник / Н. В. Зборовська. – К. : «Академвидав», 2003. – 392 с.
3. Кузнецов Ю. Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. / Ю. Кузнецов // Проблеми історії та теорії реалізму кінця XIX – поч. XX ст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 221–249.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
5. Роменець В. А. Психологія творчості / В. А. Роменець. – К. : Либідь, 2001. – 288 с.
6. Фашенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / В. Фашенко. – К. : Дніпро, 1981. – 279 с.
7. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

УДК 821::[111+124+131.1+133.1]:726

**М. В. Жилін**

Донецький національний університет імені Василя Стуса

### Ідеологія та архітектура телемської пустині Франсуа Рабле

**Жилін М. В. Ідеологія та архітектура телемської пустині Франсуа Рабле.** У статті наводиться порівняльний аналіз утопічного містобудування, поданого в літературно-філософських творах Платона, Томаса Мора, Франсуа Рабле, Томмазо Кампанелли та Френсіса Бекона. Заключний епізод роману Рабле «Гаргантюа», в якому автор наводить опис ідеального абатства, розглядається як перший в історії європейської белетристики архітектурний проект, що не зводиться до певної вищої ідеї. Телемська пустинь є утопією, підпорядкованою винятково законами естетики.

**Ключові слова:** Рабле, Телемська пустинь, утопія, місто, архітектура, Ренесанс.

**Жилин М. В. Идеология и архитектура Телемской обители Франсуа Рабле.** В статье приводится сравнительный анализ утопического градостроения, данного в литературно-философских произведениях Платона, Томаса Мора, Франсуа Рабле, Томмазо Кампанеллы и Френсиса Бэкона. Заключительный эпизод романа Рабле «Гаргантюа», в котором Рабле приводит описание идеального аббатства, рассматривается как первый в истории европейской беллетристики архитектурный проект, не сводимый к определенной высшей идее. Телемская обитель является утопией, подчиненной исключительно законам эстетики.

**Ключевые слова:** Рабле, Телемское аббатство, утопия, город, архитектура, Ренессанс.

**Zhylin M. V. Ideology and architecture of the Francois Rabelais's Abbey of Thélème.** The article provides a comparative analysis of the utopian urban planning in the literary and philosophical works of Plato, Thomas More, Rabelais, Tommaso Campanella and Francis Bacon. The final episode of the Rabelais's novel "Gargantua", in which Rabelais gives a description of the ideal abbey, seen as the first in the history of European fiction architectural project, not subject to a specific supreme idea. Abbey of Thélème is a subordinate only to the laws of aesthetics utopia.

**Keywords:** Rabelais, Abbey of Thélème, utopia, the city, the architecture, the Renaissance.

Попри півтисячолітню традицію вивчення творчості Рабле, яка бере початок уже від перших її інтерпретаторів, попри величезну кількість досліджень, присвячених одному з найзагадковіших епізодів роману «Гаргантюа» – главам, у яких зображено утопічну Телемську пустинь, – у жодному з них ми не знайдемо аналізу цього абатства з погляду реалізації власне містобудівних, архітектурних уявлень. Саме у виробленні концепції Телемської пустині як об'єкта уявної архітектури полягає *новизна* цього дослідження. Воно є *актуальним*, позаяк, відсуваючи на задній план тисячі разів проаналізовану моральну інтенцію, у першу чергу розглядає власне естетичну, пластичну характеристику Телемської пустині. Відтак, *метою* дослідження є з'ясування місця та ролі «Телемської пустині» саме в естетичній системі Франсуа Рабле та ренесансній утопічній традиції в цілому.

Франсуа Рабле створив перший образ міста-утопії у французькій літературі. Це – Телемська пустинь (*l'abbaye de Thelème*). Ані до, ані після Рабле не було створено жодної белетристичної утопії, яка б не тільки так потужно вплинула на подальшу європейську культуру, але й неодноразово прагнула виринути на поверхню суспільного життя. Саме ідея бездоганної спільноти молодих людей, яку реалізував Рабле в Телемській пустині, призвела до того, що інколи його несподівано називали пророком, візіонером нового життя. Найбільш оригінальний раблезіанець ХХ століття Алістер Кроулі, що називав Рабле

«Майстром» і в 1920 році заснував у Сицилії абатство «Телема» – щось на кшталт езотеричної комуни, – наводить у своїй праці «The Antecedents of Thelema» слова кардинала Жана дю Белле, про «Гаргантюа» як «нове Євангеліє»: мовляв, якби роман був належним чином поцінований, то Франції навіть пощастило б уникнути «ганьби протестантизму» [10:163].

Прикінцеві глави роману «Гаргантюа» (LII – LVII), які присвячено опису ідеального міста-абатства (чи радше держави-абатства), суттєво відрізняються від загальної тональності роману. Пафос цих фрагментів є «серйозним»<sup>1</sup>, темп розгортання фабули урочисто уповільнюється. Ця повільність темпу особливо контрастує з інтенсивністю опису попередніх сцен війни між Гаргантюа й Грангузьє з королем Пикрохолом. Головне ж, що впадає у вічі, – це надмірна деталізованість, ретельність опису пустині: «*Entre chascune tour estoit espace de troys cent douze pas. Le tout basty à six estages, comprenant les caves soubz terre pour un. Le second estoit voulté à la forme d'une anse de panier. Les reste estoit embrunché de guy de Flandres à forme de culz de lampes*» [13:185–186] («Відстань між баштами сягала трьохсот двадцяти ступнів. Будова була семитверхова, як пивничий поверх уважати за перший. Склепіння другого поверху скидалося на ручки від кошика. Верхні етажі були отиньковані фландрським

<sup>1</sup>Неодноразово наголошувалося на тому, що в архітектурному проекті Телеми Рабле несподівано не знайшов місця для кухні, присутньої навіть в аскетичному Амауроті Томаса Мора.

гіпсом, фігурі киталтом нагадували лампади)<sup>2</sup> тощо. Прискіпливість, з якою Рабле ставиться до опису свого уявного творіння (а вона не зникає й там, де йдеться про вбрання та діяльність насельників, інтер'єр пустині, декор тощо), вражає, надто ж якщо зважати на цілковиту фантастичність Телеми. Для чого Рабле взявся до такої деталізації образу уявного міста? Чи не достатньо було зупинитися на регламентації життя «комуни», яка істотно домінує над архітектурним компонентом у Томмазо Кампанелли, Томаса Мора і Френсіса Бекона?

Очевидно, що загальний принцип, який лежить в основі побудови взірцевої людської спільноти, мусить поширюватися й на кожен її елемент. Це було настільки зрозумілим Морові, що його уявне місто сливе геть позбавлене подробиць містобудування. Справді, якщо для концепції ідеальної людської спільноти, поданій в «Утопії», найбільше важить справедливе законодавство<sup>3</sup>, то можна обмежитися й найзагальнішими зауваженнями про характер «утопійного» містобудування: *«figura fere quadrata»* (місто майже квадратне), *«urbs aduersae fluminis ripae, non pilis ac sublicibus ligneis, sed ex opere lapideo, egregie arcuato ponte»* [11] (з іншим берегом річки з'єднане кам'яним мостом чудової роботи), триповерхові будинки тощо.

Важливим (у порівнянні з Телемою) є також момент відгородженості Амаурота, завдяки величезним мурам та вежам: *«Murus altus, ac latus oppidum cingit, turribus, ac propugnaculis frequens, arida fossa, sed alta, lataque ac ueprum sepibus impedita tribus ab lateribus circumdat moenia, quarto flumen ipsum pro fossa est»* [11]. З одного боку, Томас Мор віддає данину традиції пізньосередньовічного містобудування з важливою для нього ідеєю забезпеченості поселення від зовнішніх загроз. З іншого – мури і вежі є символом абсолютної досконалості суспільного ладу Утопії та його недосяжності для сучасного Морові реального суспільства. Квадрати міст Утопії, сформовані мурами, започатковують також традицію структурування ідеального міста у

вигляді чогось подібного до шахівниці, яка сама є алегорією порядку та раціональної ієрархізованості. Рабле вступає в заочну суперечку з Мором: ідеальний шестикутник його Телеми конструюється винятково завдяки високим вежам. Про мури, які б мали їх з'єднувати, не сказано нічого. Натомість між вежами у Рабле розташовані або книгозбірні (*«Depuis la tour Artice iusques à Cryère estoient les belles grandes libraries en Grec, Latin, Hebrieu, François, Tuscan & Hespaignol: disperties par les divers estaiges selon iceulx langaiges»* [13:187]) або ж «просторі галереї», розписані зображеннями героїв, битв і чудових красивидів (*«Depuis la tour Anatole iusques à Mesembrine estoient belles grandes galleries toutes painctes des antiques prouesses & histoires & descriptions de la terre»* [Там само]).

З іншого боку, ретельність проектування ідеального міста ріднить Томмазо Кампанеллу з французьким попередником (достатньо докладний опис фантастичного храму, подробиці оздоблення внутрішніх приміщень міста, проектування осель соляріїв, перелік декоративних елементів – колони, «галереї для прогулянок», аркади, чернечі сходи, глобуси в храмі, а – головне – визначна роль, яку відіграє число, міра в проектуванні як міста в цілому, так і його центру – Храму. Основна відмінність від раблезіанської Телеми знову ж таки полягає у винятковій увазі до оборонної складової містобудування. Сім кіл, що відмежовують центр міста від зовнішнього дикого світу – це не тільки орбіти семи планет, що оточують Храм Сонця, але й сім рівнів оборони, які нападників треба долати сім разів у разі, якщо він спроможеться здолати бодай перше коло, адже *«ma io son di parere, che n'anco il primo si può, tanto grosso e terrapieno, e la di torrioni, artelleria e fossati di fuora»* [9:1v] (*«на мою думку, неможливо здобути навіть один перший пояс, бо на підступах до нього споруджено велетенський земляний оборонний вал з кількома бастионами, вежами, бомбардами й ровами»* [3:133]).

Відсутність оборонних споруд – природних (крім річки Луари, що радше не так захищає Телему, як має слугувати об'єктом замилювання насельників) або штучних (вали, мури, рови) – для Рабле є також вкрай символічною. Символічність зумовлюється, по-перше, ідеологічно – необхідністю відкритості краси і блага для світу; по-друге, естетично – зв'язком з античними уявленнями про ідеальне місто. Не слід нехтувати також можливим пародійним аспектом незвичного для Ренесансу міста без мурів. Складається враження, що, на відміну від Мора та Кампанелли, Рабле не настільки серйозно ставиться до безпеки своєї утопії – безпеки державної і безпеки ідеологічної. Підтверджує цей телемський принцип і той факт, що, на відміну від закритих для прибульців міст Мора, Кампанелли і Бекона, Телема є відкритою для людей (*«Feut ordonné que là ne seroient repceues si non les belles, bien formées,*

<sup>2</sup>Поруч із оригіналом подаємо чудовий український переклад Анатоля Перепаді (Рабле Ф. Гаргантюа і Пантагрюель. – Х. : Фоліо, 2010).

<sup>3</sup>Згадаймо безпосередній привід, що наштовхнув автора на пошук ідеальної держави, – *несправедливість* суспільного устрою, в якому є можливою смертна кара: *«Siquidem cum humana uita ne omnibus quidem fortunae possessionibus paria fieri posse arbitror. Quod si laesam iustitiam, si leges uiolatas, hac rependi poena dicant, haud recusiam; quid ni merito summum illud ius, summa uocetur iniuria!»* [11] (*«Жодні блага світу не можуть зрівнятися з життям людини. Коли ж прихильники смертної кари скажуть, що ця кара є відплатою не за вкрадені гроші, а за зневаження правосуддя, за порушення законів, то чи немає підстави назвати це найвище право найвищою несправедливістю?»* [3:33]).

& bien naturées : & les beaux, bien formez, & bien naturez» [13:184], «Отож у нас, навпаки, туди братимуть таких мужчин і жінок, які гарні з себе, ставні й товариські») – єдиним цензом є відсутність різноманітних збочень, про що «буйними античними літерами» йдеться в написі над ввійстям: «*Sy n'entrez pas Hypocrites, bigotz./ Vieulx matagotz, marmiteux boursouflez./ Tordcoulx badaux plus que n'estoient les Gotz./ Ny Ostrogotz, precurseurs des magotz...*» [13:187], «Сюди вам зась, дурисвітський народ./ Пустомолот, святий та божий всюди./ Ласоцохлист, голінний наче том/ Чи острогот, кривить брехнею рот...».

Утоп у Томаса Мора, заснувавши Амаурот, набував абияких одноповерхових дерев'яних будинків, залишивши справу оздоблення своїм нащадкам і тим самим запровадивши певну модель, взірець для подальшої розбудови міста. Його сучасні скромні будинки, з погляду Томаса Мора, – це кульмінація тривалої еволюції дітища Утопа: «*Nam totam hanc urbem figuram, iam inde ab initio descriptam ab ipso Utopo ferunt. Sed ornatum, caeterumque cultum, quibus unius aetatem hominis haud suffecturam uidit, posteris adijciendum reliquit. Itaque scriptum in annalibus habent, quos ab capta usque insula, mille septingentorum, ac sexaginta annorum complectentes historiam, diligenter & religiose perscriptos adseruant, aedes initio humiles, ac ueluti casas, & tuguria fuisse, e quolibet ligno temere factas, parietes luto obductos, culmina in aciem fastigiata stramentis operuerant. At nunc omnis domus uisenda forma tabulatorum trium*» [11] («Власне, як кажуть, цілий цей план міста вже від самого початку було накреслено Утопом. Але прикраси та інше оздоблення, – для чого, як він бачив, забракне життя однієї людини, – він полишив додати нащадкам. Тому в їхніх літописах, які вони зберігають у дбайливому й ретельному записі від взяття острова, за період часу в 1760 років, сказано, що будинки первісно були низькими, нагадуючи халупи й хижі, зводилися аби як з усілякої деревини, стіни обмазувалися глиною, стріхи зводилися догори вістрям й були солом'яні. А тепер кожен будинок впадає у вічі своєю формою й має три поверхи»).

Храм Сонця у Кампанелли, «справжній взірець будівельного мистецтва» («*di stupendo artefizio*» [9:2r]). Попри те, що в сучасній італійській мові слово «*arteficio*» позначене конотаціями вигадливості, витівки, у автора «*La Città del Sole*» його давніша форма «*artefizio*» пов'язана також з уявленням про певну ідеальність, взірцевість, естетичну винятковість.

Геть непрозорим є зв'язок між трьома рівнями ідеального в уявній конструкції міста, запропонованого Френсісом Беконом у «Новій Атлантиді». Першим рівнем є задум (ідея) царя Саломона – загальне щастя насельників острова («*Regi isti cor deus indidit latum et in bonis inscrutabile. Qui in illud totus incumbere ut regnum et populum suum bearet*» [8] («Цей цар був наділений

серцем невичерпної доброти. І мету свого життя вбачав винятково в тому, аби зробити країну й народ щасливими»). Другий – мета існування громадян країни – наукове пізнання та панування над природою («*Finis foundationis nostrae est cognitio caussarum et motuum ac virtutem interiorum in natura, atque terminorum imperii humani prolatio ad omne possibile*» [8] («Метою нашої громади є пізнання причин і прихованих сил усіх речей; і розширення влади людини над природою, доки все це стане для неї можливим»). Третій – уявне функціонування втіленого міста – утилітарне використання здобутків науки та техніки<sup>4</sup>. Але беконівська мозаїка першоїдеї здається еkleктичною лише на позір. Для того, щоб ці три рівні ідеального звести до єдиного, треба враховувати все ж не тільки перехідний характер естетики часів Бекона (це перше, що спадає на думку), але й її історичну та географічну своєрідність. Зигзаги його умовиводів (ідея щастя, ідея напруженого раціонального пізнання, ідея утилітаризму) для людини напередодні Нового часу є явищем звичним. У випадку з «Новою Атлантидою» маємо справу зі своєрідним, раціоналізованим концептизмом – концептизмом, що знайшов своє обґрунтування у філософії Юнга або Локка. Естетика і філософія цієї доби виробила цікавий когнітивний механізм сходження від часткового (якими б строкатими чи

<sup>4</sup>Ось характерний приклад майже невідомого добеконівської утопії утилітаризму в уявному містобудуванні: «*Habemus cavernas amplas et profundas diversarum altitudinem. Profundissime earum deprimentur usque ad sextentas orgyas. Atque nonnullae ex eis effossae sunt subter magnos montes, adeo ut si altitudinem cavernae simul conferas, profunditatem habent aliquae earum trium milliarium. Reperimus enim altitudinem montis usque ad planum et altitudinem cavernae idem revera esse, utrumque aequae a sole et radiis caelestibus et aere aperto remotum. Has cavernas regionem infimam vocamus. Iisdem autem utimur ad omnes coagulationes, indurationes, refrigerationes et conservationes corporum. Vitimur etiam iis ad mineras naturales imitandas, atque ad productionem novorum metallorum artificialium ex materiis et caementis quae ibi praeparamus et in multos annos sepelimus*» [8] («Маємо великі й глибокі копальні різної глибини; найглибші сягають 600 морських сажнів; а деякі вирито під високими пагорбами й горами; відтак, якщо скласти до купи вишину пагорба й глибину копальні, то деякі з них сягають завглибшки трьох миль. Адже ми вважаємо, що середина гори, рахуючи до, і глибина копальні, рахуючи від земної поверхні, власне, є одним і тим самим; адже вони однаково позбавлені сонячного проміння й доступу повітря. Ці копальні називаються в нас нижньою сферою й застосовуються для всілякого згушення, заморожування й зберігання тіл. Ми користуємося ними також для відтворення природних копалень і для отримання нових, штучних металів з речовин, що їх закладаємо туди на подальші роки»). Такою самою утилітарністю в Бекона позначена архітектурна модель високих веж, штучних водойм та колодязів тощо. Усе прекрасне в Бекона є прекрасним лише настільки, наскільки воно є придатним для якнайефективнішого використання.



навіть протилежними ці частковості не були до єдиного в понятті. Там, де романські мислителі зверталися по допомогу до вигадливості, дотепу (*ingenio, concetto*) – невід'ємної частини кампанеллівського «*artefizio*», – полишаючи свою химерну образність на здатність читача розгадувати загадки, англійці запропонували єднати непокєднуване завдяки набутому й легітимізованому колективом *здоровому глуздові* (*sensus communis*). Таким чином, комфорт і щастя з одного боку та аскетичне служіння справі наукового пізнання – з іншого аж ніяк не є непослідовністю з боку Френсіса Бекона. Архітектурні образи Бенсалема є продуктом логічного мислення його творця, проте сама логіка є відмінною від попередньої традиції. У свідомості сучасного Беконів читача давність літературної традиції присвячувати появу уявного міста прекрасній ідеї та модерність ідеї самого проекту не суперечили одне одному.

На відміну від Мора, Кампанелли та Бекона, архітектурою своєї Телемської пустині Рабле вцент розбиває сам принцип підпорядкованості моделі міста провідній ідеї, якою керуються його насельники. Що являє собою архітектура Телеми? Це прекрасне місто: *«À la capacité de soixante pas en diamètre. Et estoient toutes pareilles en grosseur & protraict. La rivière de Loyre decouloyt sus l'aspect de Septentrion. Au pied d'icelle estoit une des tours assise nommée Artisse. En tirant vers l'Orient estoit une aultrre nommée Calaea. L'aultrre ensuyvant Anatole. L'aultrre après Mesembrune. L'aultrre après, Hesperie. La dernière, Cryère. Entre chascune tour estoit espace de troys cent douze pas»* [13:185] (*«Сама споруда становила собою шестикутник із високими круглими вежами по кутках, кожна шістдесят ступнів у діаметрі; і формою і розмірами ці вежі були однаковісінкі. Річка Луара плинула на півночі. У її березі бовваніла башта, звана Арктикою; зі східного боку стояла друга башта, іменована Калаерою, ще одна башта називалася Анатолія, ще одна — Месембринна, ще — Гесперія і, нарешті, остання Крієра. Відстань між баштами сягала трьохсот двадцяти ступнів»*). Це споруда чарівна, світла, пишно декорована і головне – пропорційна. Пропорційність Телеми вишуканіша і складніша за шкільний схематизм Амаурота чи Міста Сонця; з іншого боку, ця пропорційність (у порівнянні з архітектурою Бенсалема) є безсумнівно декадентською. Це краса заради краси, наскільки це є можливим для ренесансної естетики. Краса, якої шукали великі схоласти і про яку Альберт Великий у коментарі до четвертої глави трактату Псевдо-Діонісія Ареопаріта «*De Divinibus Nominibus*» сказав: «*Supersubstantiale pulcrorum dicitur pulcritudo, sicut causa consonantiae universorum, idest proportionis et claritatis*» [4], – пропорція і якість божественне сяйво, а не здатність міста вдовольняти потреби мешканців – ось справжні джерела прекрасного. Можна сказати, що Телема є самоцінною формою, а порядок (*ordo*), міра

(*modus*), число (*numerosus*), розмір (*mensura*), явлені в ідеальній пропорції правильного шестикутника, є її предикатами.

Архітектурну естетику Телеми можна було б вважати апогеем середньовічних уявлень про красу, проте їй бракує головного – спільної для всієї середньовічної естетики породжувальної моделі, яку, очевидно, можна вивести лише з ідеї Всевишнього. Як би не еволюціонували уявлення середньовічної теології та філософії в напрямку автономності прекрасного (у т. ч. стосовно містобудування), залишалася неспростовною теза Августина Аврелія, що, натякаючи на відомий псалом, говорить: «*In ea certe ciuitate est uera iustitia, de qua scriptura sancta dicit: Gloriosa dicta sunt de te, ciuitas Dei*» («істинна справедливість існує тільки в тому граді, що про нього Писання говорить: «Славне роповідають про тебе, місто Боже!») (*Augustini De Civitate Dei Liber II, XXII*) [7].

Краса Телеми – це ще й краса нового гатунку, нової доби, доби суттєво знебоженої, доби гіпертрофованого людського самовідчуття. У зображенні пустині вражає не лише її ясність і пропорційність, але й, використовуючи термін А. Дживелегова, супергіперболічність. Можна, авжеж, брати до уваги думки тих інтерпретаторів Телеми, що вбачали її сенс у герметизованих поглядах Рабле на колізії сучасних йому світоглядних баталій. М. Бахтін висловлює думку про те, що «відносно серйозна» Телема – вияв принципово нової раблезіанської «антиідеології», головною особливістю якої є «форма побудови позитивного образу шляхом заперечення якихось явищ» [2:455]. Відтак, ідеологічно Телема є протилежною монастиреві. Складні перипетії раблезіанських уявлень про суспільну свободу та очищення християнської релігії є предметом тривалих дискусій дослідників творчості Рабле. Абель Лефранк вважає, що Рабле в цьому епізоді є «мислителем свободи». Майкл Скрітч, заперечуючи його інтерпретацію, говорить про Телему як пародію на православ'я, Ф.М. Вайнберг – пародію на лютеранство («*Layers of emblematic prose: Rabelais' Andouilles*»), Александер Поцетто вважає, що на Рабле вплинули Лютер і Франциск Сальський («*Rabelais, Francis de Sales and the Abbaie de Thélème*»), а Нед Дувал вважає Телему «християнською антиутопією». Навіть найбільш послідовний у цьому аспекті дослідник Рабле, Еріх Ауербах, олюднює ідеологію Рабле і поширює утопічність раблезіанського мислення за межі Телеми, на всю країну Гаргантюа і Пантагрюєля, ніби не помічає домінування естетичного первня над ідеологічним: «В одному лиш Рабле абсолютно твердо переконаний і діє всупереч церкві: він визнає людину, яка слідує своїй природі, доброю й правильною» [6:259].

Як нам здається, усе ж таки названі дослідники нехтують дуже важливими сигналами, що їх інтенсивно подає Рабле в епізоді про Телемську

пустинь. Ідеться, насамперед, про складний діалектичний зв'язок та опір образу Телеми попередній традиції літературної утопії, згідно з якою всі елементи ідеального міста мають бути підпорядковані єдиному принципу: таким чином можна уникнути небезпеки спотворення істини. Завдяки Платонові під породжувальним принципом моделювання ідеальної держави ми розуміємо ідею. У «Державі» та «Законах» Платон стверджує, що ідеальну державу можна вивести лише з ідеї блага (ідеа ούσα) та справедливості (δικαιοσύνη, то δίκαιον та ін.) як верхньої межі пізнання істини, «найвищої науки» (μάθημα). Наскільки універсальним і полісемічним є ключовий для платонічного містобудування термін ідеа, який є цілковито необхідним для подальшого моделювання державного устрою та конкретно-пластичного втілення ідеального міста (εἶδος), настільки ж різновимірною є їхня реалізація у власне платонічних уявних містах і тих уявних містах, що проєктувалися як їхні пізніші інтерпретації.

Для філософії Платона ідея та її інтелегентна реалізація є тотожними у символі та міфі. У «Тімеї» Критій недвозначно стверджує, що зразком для державного будівництва (як і для будь-якого іншого людського мистецтва) є космос – джерело закону і божественних наук: «Τὸ δ' αὖ περὶ τῆς φρονήσεως, ὁ ρᾶς που τὸν νόμον τῆ δε ὅσιν ἐπιμέλειαν ἐποιήσατο εὐθὺς κατ' ἀρχὰς περὶ τοῦ κόσμου, ἅπαντα μέχρι μαντικῆς καὶ ἰατρικῆς πρὸς ὑγίαιαν ἐκ τούτων θεῶν ὄντων εἰς τὰ ἀνθρώπινα ἀνευρών, ὅσα τε ἄλλα τούτοις ἔεται μαθήματα πάντα κτησάμενος» (Plat. Tim. 24b – c) [12]. Космос як безумовна першопричина всього суцього в «Тімеї» осмислюється дуже докладно (майже систематично). За названою платонічною логікою природа і структура ідеальної держави мусить якнайбільш послідовно відображати цей божественний космос з його незмінним рухом сузір'їв та змінним рухом планет. Відтак, якщо, наприклад, абсолютний Розум створив космос «єдиним і щоб не було жодних залишків, з яких міг би народитися інший, подібний» («ἢ γήσατο γὰρ αὐτὸ ὁ συνθεῖς αὐτάρκες ὁν ἄμεινον ἔσθαι μᾶλλον ἢ προσδεῖς ἄλλων» (Plat. Tim. 33d) [12], адже зовнішні стихії (холод, тепло) становлять загрозу руйнування та загибелі, то і 1) Атлантида<sup>5</sup> мусить бути нескінченно віддаленою, ізольованою від цивілізації не лише в просторі – «по той бік Гераклових стовпів» («τοῖς θ' ὑπερὶ Ἡρακλείας στήλας») (Plat. Criti. 108e) [12], а й у часі – «тепер же він провалився внаслідок землетрусів» («μείζω νῆσον οὐσαν ἔφαμεν εἰ ναι ποτε») (Plat. Criti. 108e)

<sup>5</sup>Міф про Атлантиду, наведений у незакінченому чи неповністю збереженому «Критії», попри високу художню якість, не можна належним чином тлумачити без філософії космосу, розробленої Платоном у «Тімеї»: «Критій» стає ніби продовженням і конкретною ілюстрацією останнього.

[12]<sup>6</sup>; 2) архітектурно ця ізольованість Атлантиди може втілюватися також завдяки мурам. Відмежована від решти світу океаном Атлантида, ще й оточена кам'яними стінами: «Ταύτην δὴ κύκλω καὶ τοὺς τροχοὺς καὶ τὴν γέφυραν πλεθριαίαν τὸ πλάτος οὐσαν ἔνθεν καὶ ἔνθεν λιθίνῳ περιβάλλοντο τεῖχει» (Plat. Criti. 116a) [12]. Непроникність цих мурів (τεῖχος), закладена в значенні самого слова, яке саме в сенсі фортифікаційної споруди фігурує у Геродота (Hdt. 3.14) і Ксенофонта (Xen. Сугор. 7.5.13). Мотив ізольованості, максимальної захищеності держави є одним з провідних і в міркуваннях про містобудування, викладених у шостій книзі законів (Plat. Legg. 6.778d – 779b) [12].

Космос мусить бути ідеально круглим, адже круг є такою геометричною фігурою, що міститься в решті геометричних фігур: «Σχῆμα δὲ ἔδωκεν αὐτῷ τὸ πρέπον καὶ τὸ συγγενές. τῷ δὲ τὰ πάντα ἐν αὐτῷ ζῶα περιέχειν μέλλοντι ζῶω πρέπον ἂν εἴη σχῆμα τὸ περιειληφὸς ἐν αὐτῷ πάντα ὁ πόσα σχήματα: διὸ καὶ σφαιροειδές» (Plat. Tim. 33b) [12], а елементи космосу волею «творця» (συνιστὰς) мають рухатися колом, постійно обертатися. Відтак, і Посейдонів проект Атлантиди передбачає відмежування міських пагорбів ідеальними кільцями, проведеними ніби циркулем («θαλάττης δὲ τρεῖς οἷον τορνεύων ἐκ μέσης τῆς νήσου») (Plat. Criti. 113d) [12]. Ту саму ідею ідеальності та непроникності кола використовує Платон при «створенні» держави в «Законах»: «Τῆν πόλιν ὁλην ἐν κύκλω πρὸς τοῖς ὑψηλοῖς τῶν τόπων, εὐεργείας τε καὶ καθαρότητος χάριν» (Plat. Laws 6.778c) [12]. Освальд Шпенглер помітить у цій любові до простої «евклідовської» фігури в побудові греками власного всесвіту одну з ключових інтуїції античної культури, говорячи про «глибокий метафізичний страх перед подоланням пластично-чуттєвого й теперішнього, за допомогою якого античне існування оточило себе наче захисним муром, за межами якого лежало щось страхітливе, безодня...» [14:75 – 76].

Ми розглянули лише деякі конститутивні особливості платонічної утопії в її стосунку до утопії ренесансної. Зрозуміло, що ці утопії є архітекстами для всіх подальших напрацювань у цій царині – і Телемська пустинь Рабле в найглибших своїх основах суперечить Платоновому заповіту. Телема не має стін і вона не є ізольованою (на відміну від Амаурота, Міста Сонця та Бенсалема: вхід до неї вільний для всіх гідних людей. Телема не має концентричної форми,

<sup>6</sup>Крім того, у «Законах» (713b – c) ідеться про реальне втілення такої держави в «царстві Кроноса», яке, за Гесіодом, належить «золотому вікові», а дев'ята книга «Держави» завершується твердженням, що «держави, устрій якої ми шойно розібрали... перебуває лише в царині міркувань, адже на землі... її ніде немає («τῆ ἐν λόγοις κεκλιμένη, ἐλεῖ γῆς γε οὐδαμοῦ οἴμα») (Plat. Rep. 9.592a) [12].

підтвердженням чого є відсутність у її будові якогось архітектурного центру. У Платона цим центром є палац (в Атлантиді) або торговельний майдан (у державі «Законів»), у Кампанелли – храм Сонця, у Бекона – Дім Саломона. І найголовніше – те, від чого весь архітектурний проект є похідним: Телемська пустинь є символічним запереченням самого нерву платонічної філософії – її літературно-архітектурне втілення не є зорієнтованим на жодну найвищу ідею. Телема не є еманациєю чи наслідуванням, чи логічним розгортанням цієї ідеї. Єдиним принципом її існування, який сучасниками, безумовно, мав

сприйматися як блюзнірський, є «одна клаузула» – «*faictz se que vouldras*» [13:199] («роби що хоч»). Відтак, зовсім не випадково, що жодні апологети наведеного телемського гасла – ані засновники «Клубу пекельного полум'я» («*Hellfire Club*») на чолі з Френсісом Дешвудом, ані Алістер Кровлі в «Чефальській комуні» – не вважали за потрібне відтворювати саме архітектуру раблезіанського абатства. А сама Телемська пустинь уперше явила світовій культурі приклад того, як ідеологічна утопія може сприйматися суто естетично, а літературне відтворення міської архітектури – дарувати естетичну насолоду.

### Література

1. Арістотель. Нікомахова етика / *Aristotelous. Nthka Nikomacheia* / Пер. з д.-гр. В. Ставнюка / Арістотель – К. : Аквілон-Плюс, 2002. – 480 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Мор Т., Кампанелла Т. Утопія. Місто Сонця / Перекл. з лат.; Вступ. слово Й. Кобова та Ю. Цимбалюка / Томас Мор, Томмазо Кампанелла. – К. : Дніпро, 1988. – 207 с.
4. Albertus Magnus. S. Alberti Magni Super Dionysium De divinis nominibus. De pulchro et bono / Albertus Magnus [Електронне джерело]. – Режим доступу : <http://www.corpusthomicum.org/xdp.html>.
5. Aristotle. Nicomachean Ethics. J. Bywater. (Greek) / Aristotle [Електронне джерело]. – Режим доступу : <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg010.perseus-grc1:1130a.5>.
6. Auerbach E. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur / Erich Auerbach. – Tübingen : A. Francke Verlag, 2015. – 528 p.
7. Aurelius Augustinus. De civitate Dei. – Liber II / Aurelius Augustinus [Електронне джерело].
8. Baconum Fr. Nova Atlantis. – Ultrajecti [Utrecht], 1643 / Franciscum Baconum [Електронне джерело]. – Режим доступу : [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost17/Bacon/bac\\_atla.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost17/Bacon/bac_atla.html).
9. Campanella T. La Città del Sole. – Trento, 1602 / Tommaso Campanella [Електронне джерело].
10. Crowley, A. The Antecedents of Thelema // The revival of magick and other essays : Oriflamme 2 / Aleister Crowley ; ed. by H. Beta and R. Kaczynski. - Tempe, AZ : New Falcon Publications in association with Ordo Templi Orientis, 1998. – pp. 162–9.
11. Morus Th. Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia / Thomas Morus [Електронне джерело]. – Режим доступу : [https://la.wikisource.org/wiki/Utopia/Liber\\_I/Colloquium\\_apud\\_Cardinalem\\_Ioannem\\_Mortonum](https://la.wikisource.org/wiki/Utopia/Liber_I/Colloquium_apud_Cardinalem_Ioannem_Mortonum).
12. Plato. Platonis Opera / ed. John Burnet / Plato. – Oxford University Press. 1903. [Електронне джерело]. – Режим доступу : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acorpus%3Aperseus%2Cauthor%2CPlato>.
13. Rabelais, F. Gargantua / François Rabelais / Édition Juste, 1535. – 203 p.
14. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes / Oswald Spengler. – Berlin : Berliner Ausgabe, 2014. – 754 s.

УДК 821.111

### *І. А. Рева*

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

### **Романтична іронія у драмі «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона**

**Рева І. А. Романтична іронія у драмі «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона.** У статті уточнено поняття та специфіка розвитку романтизму як літературного напрямку. Визначено провідні ознаки романтичного героя у творчості Дж. Г. Байрона. Порівнюється образ героя і автора у драмі «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона. Відзначено внесок митця у розвиток жанру ліричної драми. Особлива увага приділяється категорії «романтична іронія» та засобам її втілення у драмі «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона. Виділені й описані типи іронії, використані письменником у творі. На підставі вивчення романтичної іронії уточнено жанрові ознаки ліричної драми та особливості індивідуального стилю письменника. Творчість Дж. Г. Байрона розглядається в контексті англійського та європейського романтизму. Встановлено вплив художніх відкриттів митця на подальший розвиток літературного напрямку.

**Ключові слова:** романтизм, байронічний герой, образ автора, лірична драма, романтична іронія, індивідуальний стиль.

**Рева И. А. Романтическая ирония в драме «Дон Жуан» Дж. Байрона.** В статье уточняется понятие и специфика развития романтизма как литературного направления. Определены ведущие признаки романтического героя в творчестве Дж. Г. Байрона. Сравняется образ героя и автора в драме «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона. Отмечен вклад художника в развитие жанра лирической драмы. Особое внимание уделяется категории «романтическая ирония» и средствам ее воплощения в драме «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона. Выделены и описаны типы иронии, использованные писателем в произведении. На основании изучения романтической иронии уточнены жанровые признаки лирической драмы и особенности индивидуального стиля писателя. Творчество Дж. Г. Байрона рассматривается в контексте английского и европейского романтизма. Установлено влияние художественных открытий художника на дальнейшее развитие литературного направления.

**Ключевые слова:** романтизм, байронический герой, образ автора, лирическая драма, романтическая ирония, индивидуальный стиль.

**Rewa Iryna Romantic irony in drama «Don Juan» J. Byron.** The article deals concept and specificity of romanticism such as a literary movement. The sings leading romantic hero have been determined in the works of J. G. Byron. The image of hero and author has been compared in drama «Don Juan» J. G. Byron. The contribution of the artist has been noted in the development of genre lyric drama. The particular attention has been paid the category of «romantic irony» and their means of expression in drama «Don Juan» J. G. Byron. The dedicated and described types of irony have been used in writers work. The specified genre sings lyrical drama and features of individual style of the writer have been based on the study of romantic irony. The creativity of J. G. Byron has been considered in the context of English and European Romanticism. The influence of the artistic discoveries of the artist has been developed in the further literary movement.

**Keywords:** romanticism, Byronic hero, the image of the author's, lyrical drama, romantic irony, individual style.

Ранній романтизм почав формуватися наприкінці XVIII століття в Німеччині. Ієнська школа була вищим розвитком романтики. Історію романтизму розподіляють на два періоди: розквіт і занепад. У ієнському колі захоплювалися першими роками Французької революції. До ранніх романтиків входили люди різних занять і покликань. Брати Шлегелі, старший Август і молодший Фрідріх, були філософами, літературними критиками, мистецтвознавцями та публіцистами, Ф. Шеллінг – ватажком нових напрямків в філософії. Серед прихильників останнього фізики І. Ріттер і Р. Гюльзенбек, геолог Х. Стеффенс, філософ і теолог Ф. Шлейєрмахер. Один тільки Л. Тік, байдужий до філософії, рідко відступав в сторону філології та критики. Л. Тік залишався «продуцентом» драм, віршів та новел [1:17–18].

Актуальність дослідження зумовлена пильною увагою сучасних літературознавців до питань категорії «романтична іронія» та ліричної драми. Англійський романтичний рух склався під впливом Великої французької революції, а тому своєрідність англійського романтизму визначалася перехідним характером епохи. Романтики з особливою силою відобразили відчуження особистості, яка розвивалася в гострих соціальних суперечностях. А це означає, що у кожному творі геніального митця, Дж. Байрона, містився не лише трансформований уявою, «демонізований» власний образ, а й цілий згорток художніх тенденцій і філософських міркувань, які на сьогоднішній день залишаються не розгаданими.

У науковій літературі до роздумів над проблематичністю «внутрішнього світу» особистості залучаються такі літературознавці як М. Бахтін, П. Білоус, В. Богусловська, А. Веселовський, І. Дубашинський, Ф. Гросскурт, В. Луков, Д. Наливайко, С. Павличко, О. Ромм та інші дослідники, які зробили значний внесок до розробки зазначеної теми.

Метою даної статті є розкриття літературного напряму – романтизм, аналіз іронії та її застосування на прикладі драми «Дон Жуан» Дж. Байрона.

У відповідності до поставленої мети були визначені такі завдання:

- розглянути принцип зображення байронічного героя;
- проаналізувати поняття ліричної драми;
- виявити особливості індивідуального стилю англійського митця Дж. Байрона.

Романтизм (нім. Romantik, англ. romanticism, франц. romantisme, польс. romantyzm, від старофранц. romance: романський, англ. romantic: мальовничий, настроєвий, мрійливий) – конкретно-історичний напрям у літературі, науці й мистецтві, особливістю якого було протиставлення буденному життю високих ідеалів, яких прагне непересічний індивід, схильний до сильних, яскравих переживань, пристрастей, екстазу, уважний до душевних поривів та інтуїтивних осяянь. Визначальними для романтизму стали заперечення логоцентризму, культу розуму, запровадження ідеалізму у філософії, історизму, апологія особистості, неприйняття егалітарності, відстоювання «аристократизму духу», увага до фольклору, фантастики, екзотики у світі-хаосі. Цей напрям виник наприкінці XVIII століття майже одночасно у Німеччині, Англії й Франції, на початку XIX ст. поширився у Польщі, Росії, Італії, Австрії, Швеції, Грузії, а також в Україні, охопив інші країни Європи й Америки. Основна увага приділялася не раціональному, а почуттєвому, не зовнішньому, а внутрішньому, не об'єктивному, а суб'єктивному. В основі романтизму лежали дві основні ідеї: національно-визвольної боротьби та індивідуалізму [8:350]. Художній світ романтичних творів будувався за принципом зображення виняткового героя у виняткових обставинах. Герой

романтичного напрямку – людина сильної волі, великої пристрасті, багатого духовного життя, але іноді це самотній бунтар проти дійсності, тому й романтичні твори будувалися на конфлікті між людиною і суспільством [6:230]. В світогляді Й. Гердера, Й. Шиллера та Й. Гете історизм – суттєва сила. Романтики не відкидали античної спадщини, віддавали перевагу давньогрецькій її частині, передусім орфічній традиції. За спостереженням Г. Гегеля, «достеменним змістом романтичного є абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» [8:350]. Античність займала значну частину в творчості романтиків, але їх справжнім інтересом була романтична любов, пристрасть і новий час. В історії романтики – фізіономалісти. Спираючись на філософське положення Ф. Шеллінга, про розквіт, свободу людського духу, митці характеризували індивідуальність людини, прагнули визначити особу епох, націй, культур, а найбільше – особу нового часу, її особливості та риси.

Мрійники часто замислювалися над тим, чи під силу новому часу відтворити міф по-новому. Наприклад, «Ундіна» Ф. Фуке, «Історія Пітера Шлеміля» А. Шаміссо – міфи. Відомий новеліст-романтик Людвіг Тік у своїх творах «Історія пана Вільяма Ловелла» («Geschichte des Herr William Lovell») у трьох томах та «Життя ллється через вінець» («Des Lebens Uberfluss», 1839) виділив дві основні риси міфу – природа та людина. В «Романсах про троянди» К. Брентано, в «Еліксирах диявола» Е. Гофмана присутні міфологічні настрої, причому ускладнені і громіздкі, незрівнянні по простоті та ясності зі створіннями А. Шаміссо і Ф. Фуке. Якщо для романтиків історичні форма і зміст, то знімається їх антагонізм. Давня регламентація мистецтв трималася на ідеї, що всякий порядок – форма, а поза історією – безлад. Від класиків романтики відрізнялись тим, що заперечували форму саме в її класичних рисах, тобто звільняли мистецтво від форми насильницької [1:60]. В літературі та мистецтві все відрізняється визначеністю і вірністю. Особливого значення романтики надавали відродженню вічних, первинних сенсів, поєднанню різних часів, віднаходженню попередників романтизму, якими вважали письменників середньовіччя, В. Шекспіра, М. де Сервантеса, Й. Гете та ін. Неможливість поєднання бажаного з дійсним призводила до глибоких розчарувань, відчаю від усвідомлення ілюзорності буття, до світової скорботи, байронізму, наслідком чого ставало роздвоєння душі, поява «зайвої людини» (творчість В. Вордсворта, Ф. Шатобріана, А. де Віньї, А. де Мюссе, Дж. Байрона, З. Вернера, Г. фон Кляйста, Е. Гофмана, М. Лермонтова, А. Метлинського та ін.) [8:351]. Виникала зневіра у високих ідеалах, поширення набули: напружена рефлексія,

романтична іронія, обстоювана Ф. Шлегелем, Ж. Ріхтером, Л. Тіком, К. Брентано, Дж. Байроном, В. Гюго та ін. В естетиці було переглянуто спрощене, механістичне розуміння аристотелівського принципу «наслідування природи», розширене платонівським тлумаченням мімесису з його правом на самотність й оригінальність. «Принцип індивідуальності» (термін І. Франка) став провідним у художній творчості [8:351]. Проте, як відмічав Ю. Лотман, часто відбувався зворотний мімесис, коли «сама дійсність поспішала наслідувати мистецтво» [8:351], коли герої Дж. Г. Байрона чи О. Пушкіна впливали на поведінку багатьох сучасників і визначили її. Романтизм привертав увагу неординарністю, запереченням нормативності, раціоналістичної регламентації художньої творчості [8:351]. Митці поклонялися Ренесансу, раз у раз втрачаючи в ньому очевидне – його тілесність і визначеність, його образотворчу силу. Романтики були професійними істориками літератури, яким потрібен був не точний Шекспір, а приблизний, який допоміг би їм сьогодні. Важливе значення мала боротьба романтиків за творчу свободу особистості, утвердження самостійної цінності людини та її духовного світу. Як би там не було, історики романтизму не можуть уникнути таких визначень у своєму викладі, як «романтичний Шекспір», «романтичний Аристофан» або «романтичний Сервантес». Ф. Шеллінг в «Філософії мистецтва» атестував великих поетів нових століть як міфотворців. Шекспір і Сервантес, за Ф. Шеллінгом, в створенні міфів – суперники поетів античності. Ф. Шеллінг вважав, що Гамлет, Лір, Фальстаф, Макбет – усі герої своєрідно міфологічні. Особлива історична, життєва, художня зрілість шекспірівських фігур діяла парадоксально. Їх великий і надвеликий реалізм дозволяв Ф. Шеллінгу називати їх міфами нового часу. Про Сервантеса Ф. Шеллінг говорив те ж саме. Сервантес за матеріалами своєї епохи створив Дон Кіхота і Санчо Панса – осіб, які «прийшли» з міфу та вражають нас [1:76]. Романтична естетика синтезувала філософію й естетику на ґрунті естетичного як всепроникного начала світу. Романтизм реконструював саме поняття «філософія», оскільки вона стала «поетичною філософією» або «філософською поезією», адже в ньому мова понять зливається воедино з мовою почуттів. Естетиці, на відміну від прози, відводилося пріоритетне значення («Лекції про шляхетну літературу і мистецтво» Ф. Шлегеля, 1801–1804 рр.). Висувалися вимоги до культури першопрочитання художнього тексту. Поширювалася «лірика ночі»: «Ніч на Івана Купала», «Травнева ніч або Утоплена» М. Гоголя, «Між хмарами місяць тихенько котивсь...» Л. Боровиковського, «Покотиполе» А. Метлинського, «Великодня ніч», «Зорі» М. Костомарова, «Причина», «Тарасова ніч» Т. Шевченка тощо. У таких творах найповніше проявлявся романтичний

символізм, в якому кожна думка набувала подвійного тлумачення, сприймалася як безпосередня і трансцендентна [8:351]. З романтизмом пов'язане збагачення літературних жанрів. Основними жанрами романтичної літератури стали драма, новела, фантастична оповідь («Великий льох» Т. Шевченка), ліро-епічна поема, балада, роман у віршах. В цей час розвивалась французька драма, яка спрощувала хід дії, темп її був швидкий, що змінював події без особливих до них вимог. На погляд романтиків саме ці шляхи були важливими [1:80]. За словами А. Шлегеля, все це було присутнє в поезії Шекспіра і по всій культурі нового часу. Новий час – «хаос, який прагне до чудесного, небувалого породження» [1:80], і «дух первісного кохання, який знову розносився над водами» [1:80]. Теоретичне розуміння драми як родового різновиду закладене Арістотелем, який убачав у ній «наслідування важливої і завершеної дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь і викликає – через співчуття і жах – очищення» [7:297], тобто катарсис. Драма вважається найважчим різновидом літератури, на чому наголошував Г. Гегель, зазначаючи, що у зображуваного драматургом характеру «одна головна риса мусить бути визначальною, та при такій визначеності повинна зберегтися жвавість і повнота, аби індивід мав змогу розкриватися зусібіч, ставити себе в різні ситуації і репрезентувати багатство розвинутого в собі життя у різних проявах» [7:297]. Драма наділена вужчими зображальними межами, ніж епос, тому прагнення розширити їх спостерігалось у п'єсах В. Шекспіра (чергування трагічних і комічних епізодів), у доробку Ш. О'Кейсі, Б. Брехта, М. Куліша (спроба подолати жорсткі просторово-часові площини, привносячи в текст суб'єктивно-авторську стихію), у реформаторських творах А. Чехова (акцент на драматизмі внутрішнього світу особистості), в ризикованих експериментах «чесності з собою» В. Винниченка та практиці драми абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, С. Ж. Перс, Дж. Буццаті та ін.) [7:297].

Драма (грец. *drāma* – дія) – літературний рід, який змальовує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення. Теорія драми в її історичному розвитку неодмінно відображала всі зміни в літературній і сценічній творчості, які відбувалися протягом тисячоліть. Арістотель у своїй праці «Поетика» розробив теорію трагедії, яка реалізувалася через дію, а не через розповідь. Таку концепцію у своїх драмах використали Д. Буало, Ф. Шиллер, Г. Гегель, Ф. Прокопович, М. Довгалецький. Однак підходи у кожного з них були різні. Теорія доби класицизму відзначалася нормативністю. Окремі поради, які давав, наприклад, Н. Буало («Мистецтво поетичне») містили вимоги, що суттєво обмежували творчу активність письменника (єдність дії, місця і часу). Універсальні нормативи класицизму зазнали ревізії

в добу Просвітництва: відбувалася демократизація драми та її мови. На початку XIX ст. оригінальну драматургічну систему створили романтики (Дж. Байрон, П. Шеллі, В. Гюго). Протягом останніх століть драма стала активно читатися, переходячи з мистецтва сценічної дії у мистецтво художнього слова. Теоретики літератури відзначають два жанрові типи драми:

1) «арістотельська», або «закрита» драма. Вона розкриває характери персонажів через їх вчинки. Для такої драми притаманна фабульна побудова з необхідними для цього атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У ній зберігається хронологія подій і вчинків дійових осіб на відносно обмеженому просторі. Генетичні витoki такої драми криються у творчості античних письменників (Евріпіда, Софокла). Свого піку вона досягла в добу класицизму (П. Корнель, Ж. Расін), не зникла в епоху Просвітництва (Ф. Шиллер, Г.-Е. Лессінг), розвивалася у літературі XIX ст. (В. Гюго, Дж. Байрон, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Островський, І. Карпенко-Карий, І. Франко). Існує вона й у сучасній драматургії.

2) «неарістотельська», або «відкрита» драма. Її основою є синтетичне художнє мислення, внаслідок чого до драматичного роду активно проникають епічні та ліричні елементи, створюючи враження міжнародної дифузії. Це характерно як для драми минулого (театри Кабукі і Но у Японії, музична драма у Китаї, «Обітниця Яугандхараяти» в Індії, «Перси» Есхіла у Греції), так і для сучасної драматичної творчості (Б. Брехт, Н. Хікмет, М. Куліш, Е. Йонеско, Ю. Яновський, С. Шварц) [9:207–208].

У зображенні романтиків і драматургів людина – ірраціональне створіння. Людина – раб своїх темних, загадкових пристрастей, яка живе в настільки ж темному і загадковому світі, яким керують якісь невідомі, ворожі людям сили. Ідея ірраціональної природи життя і людини найпоширеніша була в романтичній драмі. Саме ця романтична філософія історії, в основі якої лежали уявлення, загальні для всього романтизму, і була вихідним пунктом тієї ідейної полеміки, яка відбувалася в англійській літературі, що об'єднала письменників різних політичних поглядів і спрямувань. Англійська драматургія байронівської епохи в основному розвивалася під знаком панування реакційно-містичних настроїв.

Драматургічна спадщина великого англійського поета Байрона була одним з найбільш чудових явищ в історії суспільної думки XIX століття. У драмах Байрона, як і в інших творах, створених в пору творчої зрілості поета, втілилися найбільш гострі та значні проблеми його епохи. Історичне значення поем Байрона – невід'ємне від художніх цінностей. Титанічні образи його драматичних творів приховують в собі цілий світ думок і почуттів, які не втрачають свого значення і до нашого часу. Поява байронівських драм була визначною подією. Сам поет не призначав свої

п'єси для сцени. З особливою наполегливістю говорив про своє небажання мати справу з театром «підкорятися настроям, примхам» [10:6]. В основу драматичної спадщини Байрона входять два цикли його творів, зазвичай іменованих філософськими та історичними драмами. До першого циклу відносяться так звані містерії: «Манфред» (1816), «Каїн» (1821) «Небо і Земля» (1821), а також драматичний фрагмент «Перетворений виродок» (1822). Другий драматичний цикл складається з трагедій «Маріно Фал'єро» (1821), «Обидва Фоскарі» (1821) і «Сарданапал» (1821). Остеронь від основної магістралі драматургічної діяльності поета стоїть його романтична драма «Вернер, або боротьба за спадок» (1822) [10:5–9]. На нашу думку, до «неарістотелівської», або «відкритої» драми можна віднести драму «Дон Жуан» Дж. Байрона, адже, в ній відображені філософія та історія. Взагалі, мова романтичних творів дуже емоційна, піднесена, часто поетична, багата на тропи. Одним із видів тропу є іронія.

Іронія (від. гр. *eironeia* – лукавство, удавання, глузування) – художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. В стилістиці – це фігура, яку називають «антифразис», коли висловлювання набуває у контексті протилежного значення. Іронія – це насмішка, замаскована зовнішньо благопристойною формою. Осмислення «іронії» як естетичної категорії, як ідейно-емоційної оцінки явищ дійсності сягає античності, зокрема філософії Сократа. Оригінальне розуміння «іронії» було в Україні. Теорія іронії розроблялася викладачами поетик Києво-Могилянської академії (В. Новицький, Тихін Олександрович, Йоасаф Кроковський, Стефан Яворський, Лаврентій Горка, Георгій Кониський, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський та ін.). У творах XVII – XVIII ст. розвивається її особлива форма – самоіронія, самонасмішка. У творах мандрівних дяків автори прикидаються простаками, дурниками, говорять нібито нісенітниця, але насправді – про серйозні речі, несумісні з довколишнім світом абсурду [9:313]. Глибоке теоретичне обґрунтування іронії як універсального принципу мислення було здійснене за доби романтизму в Німеччині. Наприклад, німецькі романтики такі як: засновник теорії романтичної іронії Ф. Шлегель (фрагменти на сторінках журналів «Ліцей» та «Антей», рецензії «Про Лессінга», «Про Мейстера Гете», нарис «Про незрозумілість», роман «Люцинда»), К. Зольгер («Ервін», «Лекції з естетики») зосереджували увагу на висвітленні драматизму опозиції «людина – світ». Іронію тлумачили як послідовне зняття у творчості будь-яких обмежень духу, вираження суті буття. Ознаками іронічного стилю вважали суб'єктивний гумор, підкреслену умовність зображення, ірреальність, вільний авторський погляд. Романтична іронія розкрита у творчості Л. Тіка («Кіт у чоботях», «Принц Зебріно», «Світ

навиворіт»), Е.-Т.-А. Гофмана («Крихітка Цахес», «Життєва філософія kota Мура»), Дж. Г. Байрона («Дон Жуан», «Чайльд Гарольд»), А. Мюссе, Г. Гейне, М. Лермонтова, П. Куліша. Іронія спонукала до бунту проти світового зла, до пошуків свободи у семантичній, надміру естетизованій грі, у синтезі опозицій трагічного й комічного, поезії та прози, розумного й алогічного, реального й фантастичного. О. Блок зауважував, що «перед обличчям проклятої іронії» [7:437] все ототожнюється: «добро і зло, ясне небо і смердюча яма, Беатріче Данте і Недотикомка Сологуба» [7:437]. Поет виявив кризу такої іронії, засвідчену ще Г.-В.-Ф. Гегелем, який помітив у ній тенденцію «центрування «Я» в собі», «розпаданню зв'язків», намагання «жити лише в блаженному стані самонасолоди» [7:437]. Г. Гейне використовував у своїй ліриці гру над дійсністю, де романтична іронія діє на межі самозаперечення.

Відомий літературознавець Дубашинський І. А. виділяє такі типи романтичної іронії [4:101]:

– Іронія свободи (можливість чинити вибір до своїх бажань, участь в революціях). Такий відтінок ми можемо знайти і у драмі «Дон Жуан» Дж. Байрона, наприклад:

«Я в гордості принизитись не в праві,  
як, звісно, і схилити голови,  
хоч міг би з вами викупатись в славі  
і загібати золото, як ви.  
Оплачено старання ваші жваві –  
в акцизі Вордсворт робить для грошви.  
Дрібниці людці. Але знайшли куточок,  
на поетичний видершись горбочок» [3:30].

– Автоіронія (самохарактеристика і одночасно свідчення того, що творець відчуває близький контакт з читачем). Як тільки Дж. Байрон залишався один, на нього находив страх. По всій Шотландії блукали привиди, а поруч з домівкою – цвинтар. В темряві, здавалося, він бачить, що рухаються тіні:

«Ми, вражені, роззявлюємо рота,  
розплющуємо очі... Далєбі,  
не міг себе й Жуан перебороти  
і не розкрити рота і собі.  
Він відчував – десь близько та гидота,  
і очі в тьмі шукали, мов сліпі.  
Жуан розкрив уста... У ту ж хвилину  
і двері... хтось розкрив на половину» [3:537].

– Іронічно-пародійний стиль (урочисто-пафосна промова). Дж. Байрон завжди висловлював свої думки прямо без цинізму. Митця дуже цікавило життя людей і ставлення влади до них:

«Спинитися? Напевне, доведеться.  
Але й писати далі на часі.

Усе, що в нас розбещеністю зветься, –  
довершеності шана і краса.  
Тож не про нас, а про природу йдеться,  
з якою ми погоджуємось всі.  
Милуємося ж статуєю в ніші, –  
то чи живі створіння не гарніші?» [3:142]

Іронія як самостійний тип, звичайно, не виправдана. Іронічне бачення світу відрізняється глибокою своєрідністю. Головна суб'єктивна основа іронії – скептицизм, який позбавлений гумору і сатири, наприклад:

«Нічого в світі легшого немає,  
аніж ловити гострих на язик,  
Нерідко і розумного, буває,  
Хапають, бо таїтися не звик.  
І той, і той нарешті потрапляє  
під горезвісний жінчин черевик,  
що завше перетворюється в зброю  
для справжнього жіночого розбою» [3:39].

Таким чином, у вище наведеному прикладі іронія спрямована не на предмети та явища дійсності як такі, а на їх ідейне або емоційне осмислення в тій чи іншій філософській, етичній, художній системі [5:70]. Глибока іронія, яка викликає не посмішку і сміх в звичному сенсі слова, а гірке переживання, – іменується сарказмом [13:19]. Дж. Байрон використав елементи сарказму в тематиці кохання. Митець не вірить у сильне кохання, він говорить, що рано чи пізно у кожної людини в якийсь момент свого життя «розбивається» серце від болю:

«Серця! О так, вони з крихкої глини,  
їм легко розбиватися дано.  
Це, щастя, коли з першої хвилини  
на скалки розлітається воно –  
не мучитись йому до домовини,  
не скніти й опускатися на дно.  
Та диво! Саме долею розбите,  
Найбільше і жадає в світі жити!  
«Улюбленці небес вмирають рано»» [3:179].

Таким чином, в свідомості суспільства романтичні умонастрої активізуються і висувуються на перший план. Пафос, самовизначення й утвердження особистості поєднується з усвідомленням самотності всіх народів і національно-культурних традицій, з фаховим поцінуванням фольклору, в якому, на думку романтиків, панував дух природної широкі й безпосередньої культури, втраченої цивілізацією. Тому романтизм як світоглядна система засвідчував зміну європейських культурно-історичних епох, був явищем типологічним, виконував особливі соціально-історичні, культурні функції. В Італії, де панувала атмосфера рисорджименто (А. Мадзоні, Н. У. Фосколо та ін.), Угорщині (Ш. Петефі), Польщі (провіденціалісти на чолі з А. Міцкевичем, Ю. Словацьким, Ц. Норвідом), Чехії (будителі), Словаччині (штурівська романтична школа, представлена творчістю Я. Краля, А. Сладковича), Хорватії

(іліризм), Україні (Кирило-Мефодіївське братство) та в інших слов'янських країнах він набув характеристик національно-визвольного руху, сприяв осмисленню взаємин індивіда з національною спільнотою, формував мотив «національної туги» тощо. У США, де виборювали право на незалежність від англійської корони, романтизм поєднався з трансценденталізмом, що позначилося на доробку В. Ірвінга, Р. У. Емерсона, Г. Торо, Н. Готорна, Г. У. Лонгфелло, Г. Мелвілла, на поезії та прозі Е. А. По. У латиноамериканській літературі, де відчутні антиіспанські віяння, пасіонарний пафос притаманний творам аргентинців Е. Ечеррії, Д. Ф. Сарм'єнто, мексиканця І. М. Альтамірано, еквадорця Х. Монтальво, які зверталися до етноментальної пам'яті індіанців, розкривали свій творчий потенціал у костюмбрізі. Аналогічні тенденції спостерігалися і в грузинському романтизмі, започаткованому Н. Бараташвілі.

Перше структурування романтизму з'явилося наприкінці XVIII ст. в німецькій та англійській літературі (мистецтві), де виокремилися струмені преромантизму, представлені діяльністю «Озерної школи», ієнських романтиків (В.-Г. Вакенродер, Новаліс, Ф. Шеллінг, брати Ф. та А. Шлегелі, Л. Тік, Ф. Гельдерлін) та причетних до формування міфологічної школи гейдельберзьких романтиків (Л. Арнім, К. Brentано, брати Я. та В. Грімм, Й. Айхендорф). Усі вони, передусім ієнці вважали, що романтизм – будь-яке сучасне мистецтво. Ці погляди згодом поділяв Бодлер. Їх досвід переосмислювало друге покоління англійських романтиків (Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, Дж. Кітс), представники «Молодої Німеччини». Особливим відкриттям став історичний роман В. Скотта («Айвенго», «Роб Рой» тощо), який позначився на творчості багатьох європейських письменників, зокрема В. Гюго («Собор паризької богоматері»), М. Гоголя («Тарас Бульба») та П. Куліша («Чорна рада»), які намагалися розкрити сенс минулого [8:351–352].

Отже, романтизм розвивався в гострих соціальних суперечностях, у боротьбі старих традицій і нових ідеалів. Літературознавець Халізеєв В. Є. виділяє основні характеристики романтичного [12:74]:

- 1) релігійне забарвлення;
- 2) містичний та соціально-громадянський характер;
- 3) «внутрішній світ людини»;
- 4) шлейф розчарувань, драматичної гіркоти, трагічної і романтичної іронії.

Усі ці ознаки ми зустрічаємо в драмі «Дон Жуан» Дж. Байрона. За словами Дубашинського І. А., в драмі герой успадкував від своїх літературних прототипів, крім слабо виражених національних і соціальних ознак, лише одну властивість – всеперемагаючу чарівність зовнішності. Дж. Байрон в своєму героєві втілює соціальні, моральні і духовні цінності. У Байрона це один з головних



естетичних принципів: в будь-якому жанрі не приховувати своєї присутності, свого суду над героями і навколишнім світом. Митець завжди хотів показати, що кожна людина має право на свою думку [5:23]. У творчості Дж. Байрона це проявляється через літературні тропи, а саме іронію та її форми.

На підставі концепції особистості, розуміння естетичного ідеалу, природи і мети художньої творчості, головних ознак поезики умовно визначають чотири тематично-стильові струмені романтизму: фольклорно-побутовий, фольклорно-

історичний, громадянський, психологічно-особистісний [8:353].

Іронія за таких умов є складником вільних мовних ігор, конструкцій, що замінюють оригінальний твір. Тому з'являється багаторівневе символічне кодування тексту: подвійне кодування Ч. Дженкса, метамовна гра, переказ у квадраті У. Еко. Багаторівневості найповніше проявляється на рівні самоіронії, само пародіювання, виходу за межі, гри знаками соціальності поза соціальністю (М. Бланшо) [7:438].

### Література

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
2. Гросскурт Ф. Байрон. Падший ангел : [текст] / Ф. Гросскурт; [пер. с англ.]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 509 с.
3. Дон Жуан : Поема; [пер. з англ. С. Є. Голованівського]. – Х. : Фоліо, 2001. – 559 с.
4. Дубашинский И. А. Поэма Байрона «Дон Жуан»: Учеб. пособие / И. А. Дубашинский – М. : Высш. школа, 1976. – 112 с.
5. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : Учебное пособие / А. Б. Есин. – 4-е изд. исп. – М. : Наука, 2002. – 248 с.
6. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / В. П. Іванишин; [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. – К. : ВЦ Академія, 2010. – 256 с.
7. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 1 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ Академія, 2008. – 624 с.
8. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ Академія, 2008. – 624 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ Академія, 2006. – 752 с.
10. Ромм А. С. Джордж Ноэл Гордон Байрон : 1788–1824 [драматургія поета] / А. С. Ромм. – Л.–М. : Искусство, 1961. – 139 с.
11. Скорино Л. Мюссе и Байрон // Октябрь. – 1938. – №4. – С. 186–202.
12. Хализев В. Е. Теория литературы : Учеб. / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с.
13. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Учебное пособие / А. Я. Эсалнек. – М. : Наука, 2001. – 112 с.

УДК 821.111

**В. В. Савина**

*Национальный фармацевтический университет*

### **Природа и человек в ранней малой прозе Дорис Лессинг**

**Савина В. В. Природа і людина в ранній малій прозі Доріс Лессінг.** Стаття присвячена розгляду специфіки ранньої малої прози Доріс Лессінг. Унікальною складовою творів цього періоду стає оригінальне трактування і своєрідне художнє рішення проблем природи і людини. Аналіз концептів «природа» і «людина» дозволив виявити їх двоїстий характер, який відбив авторське бачення колоніального світу прози Доріс Лессінг. Окремо було розглянуто відмінність сприйняття природи у дітей і дорослих в ранніх оповіданнях письменниці.

**Ключові слова:** концепт, колоніальний контекст, концепт «природа», дуалізм, концепт «людина», внутрішній простір художнього твору, Доріс Лессінг.

**Савина В. В. Природа и человек в ранней малой прозе Дорис Лессинг.** Статья посвящена рассмотрению специфики ранней малой прозы Дорис Лессинг. Уникальной составляющей произведений этого периода становится оригинальная трактовка и своеобразное художественное решение проблем природы и человека. Анализ концептов «природа» и «человек» позволил выявить их двойственный характер, отразивший авторское видение колонического мира прозы Дорис Лессинг. Отдельно было рассмотрено различие восприятия природы у детей и взрослых в ранних рассказах писательницы.

**Ключевые слова:** концепт, колониальный контекст, концепт «природа», дуализм, концепт «человек», внутреннее пространство художественного произведения, Дорис Лессинг.

**Savina V. V. Nature and man in Doris Lessing's early small prose.** The article deals with the consideration of Doris Lessing's early small prose. The unique component of the works of this period becomes an original interpretation and a unique artistic solution of nature and a human being problems. Analysis of the concepts "nature" and "man" made it possible to reveal their dual character reflecting the author's vision of the colonial world of Doris Lessing's prose. Additionally, the different perceptions of children and adults were examined in the writer's early stories.

**Key words:** concept, colonial context, concept "nature", dualism, the concept "man", the inner space of a literary work, Doris Lessing.

Среди многочисленных проблем ранней прозы Дорис Лессинг доминируют темы осмысления человека и окружающей природы. Особенности художественного воплощения этих проблем в произведениях ранней малой прозы Д. Лессинг является *целью данной статьи*.

Взаимоотношения природы и человека в рассказах африканского периода Дорис Лессинг определяют внутреннее пространство художественного произведения, становятся ключевыми аспектами развития сюжета, существенно влияют на становление и развитие героев, составляют саму суть авторского замысла. Поэтому можно говорить о появлении концептов «природа» и «человек» в ранней прозе Д. Лессинг.

Понятие «концепт» впервые было разработано в статье С. А. Аскольдова-Алексеева «Концепт и слово» (1928): «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [1: 269]. С. А. Аскольдов различает познавательные и художественные концепты («концепты познания – общности; концепты искусства – индивидуальны ... К концептам познания не примешиваются чувства, желания, вообще иррациональное. Художественный концепт чаще всего есть комплекс того и другого, т.е. сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций»), акцентирует внимание на их различиях («самое существенное отличие художественных концептов от познавательных заключается... в неопределенности возможностей»), определяет рамки этих различий («в концептах знания возможности подчинены или требованию соответствия реальной действительности, или законам логики. Связь элементов художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной ассоциативности...» [1:274–275]).

Спустя несколько десятилетий, в начале 90-х годов XX века, Д. С. Лихачев в работе «Концептосфера русского языка» развил и дополнил положения С. А. Аскольдова-Алексеева о концепте, придав им обновленное и осовремененное звучание. По Лихачеву концепт «возникает не из значения слова (как «намёки на возможные значения»), а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [2:152], при этом концепт «тем богаче, чем богаче национальный, сословный, классовый, профессиональный, семейный и личный опыт человека, пользующегося

концептом» [2:154]. Д. С. Лихачев определяет важную роль *контекста* в функционировании концепта: «Концепты, будучи в основном *всеобщими*, одновременно заключают в себе множество возможных отклонений и дополнений, но в пределах *контекста* [2:154], при этом «каждый концепт, в сущности, может быть по-разному расшифрован в зависимости от ситуативного *контекста* и культурного опыта, культурной индивидуальности концептоносителя» [2:155]. Логическим завершением рассуждений ученого становится открытие концептосферы: «Концепты отдельных значений слов, которые зависят друг от друга, составляют некие целостности и которые мы определяем как *концептосферу*... *Концептосфера национального языка* тем богаче, чем богаче вся культура нации – ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство..., особое значение в создании *концептосферы* принадлежит *писателям*...» [2:154–157].

Последующие изыскания ученых конца XX – начала XXI веков расширили и углубили понятие концепта в современной науке. Так Ю.С. Степанов выделяет две его составляющие: 1) «концепт – это как бы *сгусток культуры* в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» и 2) «концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [3:43].

Далее в своем лингвокультурологическом осмыслении концепта Ю.С. Степанов обращает внимание еще на три его аспекта: 1) «концепты не только мыслятся, они переживаются. Они – предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека»; 2) «у концепта сложная структура. С одной стороны, к ней принадлежит все, что принадлежит строению понятия; с другой стороны, в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т. д.» [3:43]; 3) «у концепта три компонента, или три «слоя»: (1) основной, актуальный признак; (2) дополнительный, или несколько дополнительных, «пассивных» признаков, являющихся уже неактуальными, «историческими»; (3) внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатленную во внешней, словесной форме» [3:46].

«Африканские рассказы» Д. Лессинг основаны на её личном жизненном опыте. Детские годы,

проведенные на ферме близ Бенкета в Южной Родезии (ныне Зимбабве) в конце 20-х – начале 30-х годов, дали богатейший материал для последующего осмысления африканских реалий будущей писательницей. В то время Африка представлялась как огромное пространство первозданной неосвоенной земли. Э. Ченнелис в работе «Дорис Лессинг: Родезийский романист» (1985) пишет: «Миф о пустой, несформированной земле появляется в большинстве произведений колониальной литературы в самых ранних британских поселениях ... Его универсальность состоит в том, что пустая земля может быть преобразована в мифопоэтику прото-мифов об Эдеме или Золотом Веке, где человек жил в согласии с самим собой и его окружением, не жалея ничего и не стремясь ни к чему» [5:4].

Однако, это не была пустая дикая земля, где не было людей. В случае Родезии, Э. Ченнелис указывает: «В 1890 году страна была довольно сильно заселена, и первые пионеры сталкивались с трудностями в поиске земли, которая бы не была уже использована для полей или выпаса скота» [5:4]. Тем не менее, миф о пустой земле сохранился. Е. Хантер (Hunter) в работе «Feminism, Islam and the Modern Moroccan Woman in the Works Leila Abouzeid» указывает: «Продвигалась идея о том, что земля была пуста, и даже тогда, когда она была не совсем пуста считалось, что она нуждается в «приручении» и должна поддерживаться белыми колонизаторами Южной Африки» [6:35]. Невозделанная земля считалась чем-то, что необходимо изменить, преодолеть, с чем надо бороться, трансформировать при помощи представителей империи. Таким образом, можно говорить о том, что задолго до вступления в литературу Дорис Лессинг в обществе уже сформировался концепт «природа» с определенным наполнением – «первозданная природа», «дикая природа», которую обязательно надо приручить, обуздать как дикую лошадь.

Название первого тома «Африканских рассказов» Д. Лессинг – «Это была старая страна вождя» – указывает на то, что писательница хорошо знала, что земля была населена до прихода поселенцев. Однако Э. Ченнелис полагает, что она (Лессинг) была согласна с некоторыми аспектами этого мифа, более того, они были приемлемы для неё, т.к. «она, кажется, отождествляла себя с поселенцами, которые видели в пустой земле возможность для самореализации и для свободного развития личности, всего того, чего невозможно было достичь в Англии или даже в городах Родезии» [5:4]. Лессинг сближает с поселенцами их поиск (квест) приключений, элемент, который отсутствует в Англии и в городах Африки. Дикость местности, ее непостижимость, волнение и риск при ее освоении, – всё что необходимо для настоящих приключений.

Хотя Лессинг признает ложность и несостоятельность *мифа о пустой земле*, она признает, что в этой местности есть элемент первозданности и дикости, которая бросает вызов, пугает, но привлекает поселенцев. В своих рассказах автор показывает, что этот феномен наблюдается даже на фермах с обрабатываемой землёй. Можно с уверенностью утверждать, что первый оттенок первозданности, дикости (первый компонент или слой по Ю.С. Степанову) концепт «природа» в рассказах Д. Лессинг получает из сложившихся в обществе лингвокультурологических и исторических особенностей.

Таким образом, пристальное внимание к *концепту «природа»* позволяет не только проанализировать позицию Лессинг в отношении к природному миру, но и: 1) рассмотреть *способы* того, как писательница изображает дикую местность и неосвоенность Африки, а через это представить полную и сложную картину общества поселенцев в её рассказах; 2) увидеть каким образом автор показывает различные *типы взаимоотношений* поселенцев с дикой африканской местностью, и как это их характеризует (что актуализирует обращение к *концепту «человек»*); 3) выявить отличия поселенцев от коренных жителей, прежде всего, в отношениях с природой (что актуализирует обращение к *концепту «человек»*); 4) определить какое ценностное значение имеет для Дорис Лессинг данная дикая местность и место в ней человека, т.е. обозначить роль и значение концептов «природа» и «человек» в ранних рассказах Д. Лессинг.

Природа и человек в рассказах Дорис Лессинг находятся в постоянном взаимодействии, являются, как правило, ведущими силами, обуславливающими развитие сюжета. При этом первичный компонент концепта «природа» – первозданность, дикость, необузданность – может быть применен и к самим людям. Концепт «человек» у Лессинг всегда носит двойственный характер, противопоставленность: «поселенец» – «коренной житель». Каждый из них также имеет двойное возможное прочтение: «поселенец» – «цивилизованный»/ «колониальный»; «коренной житель» – «исконный житель»/«дикарь». Каждый из двух разновидностей концепта «человек» имеют свои характерные особенности. Так некоторые из поселенцев, изображённых в произведениях Лессинг, отказываются оставаться в доме надолго и предпочитают бродить в буше под звёздным небом, «подчиняя себе дикую природу». А коренные жители, хотя и живут в своих домах, отличаются от поселенцев близостью к природному окружению. Их знания диких растений, например, можно увидеть в рассказе «Колдовство не продаётся» («No Witchcraft for Sale», 1951), в котором слуга Гедеон исцеляет глаза мальчика при помощи растений из буша. Гедеон воспринимает «буш» не как

неизведанную дикую местность, а как хорошо знакомую территорию. Компонент дикости, необузданности в концепте «природа» в значении «нецивилизированный» привносится в Африку культурой поселенцев, маркируя тем самым перспективы континента с точки зрения освоённости, являясь отражением опыта поселенца.

Как видим, именно *колониальный контекст* рассказов привносит в концепт «природа» компонент первозданной дикости окружающей среды, отражая тем самым одну из задач колониальной политики – «приручение», «обуздание» данной дикой местности, чтобы поставить её под контроль. Благодаря компоненту первозданной дикости окружающей среды концепт «природа» в произведениях Д. Лессинг становится одним из важнейших аспектов изображения колониального мира. Через описание взаимоотношений поселенцев с природой, окружающим миром автору удается воссоздать менталитет современных колонизаторов, показать их подлинное отношение к Африке, разрушая созданный в обществе стереотип поселенца. Таким образом, использование Лессинг концепта «природа» даёт возможность увидеть слабые стороны общества поселенцев и демонстрирует его сложность, неоднозначность. Авторская позиция отражает критическое отношение Д. Лессинг ко многим сторонам жизни белых поселенцев.

Концепт «природа» у Д. Лессинг представлен в виде сложного комплекса: картины описания природы представлены посредством рассказчика, который фокусирует на них внимание в тексте. При этом описания природы являются опосредованной сложной структурой первичной реальности, которая в свою очередь передаёт важную информацию о рассказчике и тех действующих лицах, которые попадают в фокус повествования. Их восприятие и оценка окружающей природы дают чёткие представления об их происхождении и культурных ценностях. Тем самым концепт «природа» модулирует различные проявления концепта «человек». Подтверждением этого стало интервью Д. Лессинг 1964 года, в котором она настаивает на том, что её рассказы поднимают не только проблему «цветного населения», но и проблему воздействия природного мира на мир людей: «Тогда я написала короткие рассказы, события которых происходили в районе, где я выросла, в котором изолированные в своих угодьях белые фермеры жили на огромном расстоянии друг от друга... Люди, которые могли бы быть абсолютно обычными жителями в обществе, подобно английскому обществу, традициям которого они обязаны были соответствовать, могли стать совершенно дикими эксцентриками, которыми они бы не осмелились быть в другом месте» [7:3].

В концепте «природа» как сложном комплексе отразилось понимание Лессинг проблемы влияния

географического пространства на характер, мироощущение и поведение человека, повлиявшем на способы изображения первых поселенцев в её рассказах. Т.е. между концептами «природа» и «человек» всегда существует сложная связь, взаимная обусловленность. Попадание из ограниченного пространства Англии на бескрайние просторы Африки иногда приводило поселенцев к отказу от внутреннего пространства в целом. Обширные пространства могли дать возможность для приключений, или быть причиной ощущения небезопасности, поэтому они пытались ограничить своё пространство, тем самым изолируя себя от остальной части Африки.

В тоже время дети в рассказах Д. Лессинг, как правило, более свободны от предрассудков, более открыты для окружающей среды и, подобно любителям приключений, в большей степени готовы идти в неизвестные области. Подтверждением этого является рассказ «Восход в Вельде» («A Sunrise on the Veld», 1951), в котором события воспринимаются глазами мальчика пятнадцати лет, который встаёт рано утром и уходит в буш с ружьём и собакой, чтобы увидеть восход солнца. Р. Уиттакер, говоря о позиции ребёнка в рассказах Лессинг, делает важное замечание: «Некоторые из «Африканских историй» написаны от лица ребёнка или подростка, показывая их открытость по отношению к окружающему миру, их глазами мы видим красоту восходящей зари, их ощущениями наполняем от контакта с малознакомой, но прекрасной природой» [10:29].

Мальчик в рассказе Лессинг отправляется в путешествие на рассвете предстоящего дня: «As soon as he stepped over the lintel, the flesh of his sales contracted on the chilled earth, and his legs began to ache with cold. It was night the stars were glittering, the trees standing black and still. He looked for signs of day, for the greying of the edge of a stone, or a lightening in the sky where the sun would rise, but there was nothing yet. Alert as an animal he crept past the dangerous window, standing poised with his hand on the sill for one proudly fastidious moment, looking in at the stuffy blackness of the room where his parents lay» [8:27]. «Как только он переступил порог дома, он ощутил холод земли, и его ноги начали болеть от холода. Была ночь, звезды сверкали, деревья стояли черные и не шевелились. Он увидел первые признаки наступающего дня, сереющие края камней, светлеющее небо только в том месте, где поднималось солнце, остальное вокруг ещё не подавало признаков жизни. Будучи настороже, *как дикий зверь*, он прокрался мимо опасного окна, твердо оперся руками на подоконник, заглядывая в *душную тёмную комнату*, где спали его родители» [пер. – наш].

Первичный контакт мальчика с природой автор передаёт на физических ощущениях. Несмотря на то, что на дворе зимнее утро, мальчик сознательно подвергает себя испытанию холодом, которым

окружает его внешний мир. Автор фиксирует его ощущения, описанием ноющей боли в различных частях тела ребёнка, показывая, что в данной ситуации он ведёт себя с чувством чёткого осознания происходящего и точности своих движений и действий.

Необходимо отметить резкое различие в приведённом выше отрывке между состоянием мальчика и его родителей. В то время как они спят, лёжа в своей комнате в «душной темноте», он дышит прохладным, свежим воздухом раннего утра, и над его головой «сияют звёзды». Взрослые не обращают внимания на тончайшее изменение света, «посеревший край камня», который является знаком для мальчика о том, что наступает рассвет. Лессинг акцентирует внимание в рассказе на двойных оппозициях восприятия природы: живая связь мальчика с природой и омертвевшее и притуплённое восприятие взрослых, находящихся в сооружённом, уютном доме, отгороженных от окружающей природы. Замкнувшись в «душной темноте» комнаты они не участвуют в жизни природы, не воспринимают чудо возвращения света рано утром. В отличие от них, мальчик наблюдает процессы изменения природы в деталях и ощущает радость от этого знакомства с природой. Таким образом, природа становится его союзником, в отличие от своих родителей, над которыми он чувствует своё превосходство. Это показано в его манере поведения, когда он гордо перед уходом на короткий момент останавливается, положив руку на подоконник, словно бросает вызов родителям, которые, вероятно, были против его походов. Он делает осознанный выбор между природой с её дикой местностью и домом с его хозяйственностью.

Таким образом, восприятие природы у ребенка иное, нежели у его родителей (взрослых), благодаря чему концепт «природа» наполняется новым компонентом – первозданной красоты, свежести окружающего мира, без всякого намерения «подчинять», «обуздать» его. И концепт «человек» также приобретает новый компонент –

радость слияния и объединения с природой, настроенность на сотрудничество, а не на покорение.

В статье «Мировоззрение Дорис Лессинг: дикая Африка» Е. Бертельсен прослеживает два разных подхода в трактовке природного начала у Лессинг. Природа трактуется как «изначально чистое, нетронутое, неиспорченное различными способами подавления и условностями «цивилизованного» общества место и одновременно враждебный, иррациональный и неупорядоченный, источник грозной и разрушительной энергии» [4:650].

В завершении работы мы приходим к выводу о том, что:

1. В сборнике рассказов «Африканские истории» перед читателями наиболее ярко разворачивается картина разнообразных отношений между людьми и окружающей природой. Сложность и многоаспектность художественного решения этих отношений позволило нам выявить два ключевых концепта ранней малой прозы Д. Лессинг – концепт «природа» и концепт «человек».

2. Концепт «природа» имеет ярко выраженный двойственный характер: автор, с одной стороны, отстаивает позитивный взгляд на природу: нетронутый край, не подвергавшийся варварскому вмешательству, противопоставлен отрицательному аналогу – «цивилизованному» обществу; с другой стороны, мнение о том, что природа враждебна и разрушительна, подразумевает, что общество в отличие от неё упорядочено, рационально и конструктивно.

3. Концепт «человек» имеет двойное кодирование: во-первых это разделение на поселенцев и местных жителей, во вторых, каждая из этих категорий разделяется на две разновидности: «поселенец» – «цивилизованный»/«колониальный»; «коренной житель» – «исконный житель»/«дикарь».

В последующие планы автора статьи входит дальнейшее исследование специфики малой прозы Дорис Лессинг.

### Литература

1. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность : От теории словесности к структуре текста : Антология / [под общ. ред. В. П. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
2. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Очерки по философии художественного творчества / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – СПб. : БЛИЦ, 1999. – С. 147–165.
3. Степанов Ю. С. Константы : Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов : [изд. 3-е, испр. и доп.]. – М. : Академический Проект, 2004. – 992 с.
4. Bertelsen E. Veldanschauung: Doris Lessing's Savage Africa / E. Bertelsen // *Modern Fiction Studies*. – 1991. – № 37(4). – P. 647–658.
5. Chennells A. Doris Lessing: Rhodesian Novelist / A. Chennells // *Doris Lessing Newsletter*. – 1985. – №9(2). – P. 3–7.
6. Hunter E. A Sense of Place in Selected African Works by Doris Lessing / E. Hunter. – Cape Town : University of Cape Town. – 1990. – 130 p.
7. Ingersoll E. G. Putting the Questions Differently: Interviews with Doris Lessing 1964–1994 / E. G. Ingersoll. – London : Flamingo. – 1994. – 220 p.
8. Lessing D. This Was the Old Chiefs Country (Collected African Stories, Vol.1) / Doris Lessing. – London : Paladin, 1992. – 322 p.
9. Lessing D. The Sun Between Their Feet (Collected African Stories, Vol. 2) / Doris Lessing. – London : Flamingo, 1994. – 380 p.
10. Whittaker R. Doris Lessing / R. Whittaker. – London : Macmillan. – 1988. – 192 p.

# Художня проза у дзеркалі наративних стратегій

УДК 821.161.2(09)

*О. В. Боговін*

*Бердянський державний педагогічний університет*

## Куртуазний код в аспекті теорії інтертексту як засіб інтерпретації художнього твору

**Боговін О. В. Куртуазний код в аспекті теорії інтертексту як засіб інтерпретації художнього твору.** У статті з'ясовано широке та вузьке значення терміну «інтертекст» у літературознавстві. Подано визначення коду в наратологічному, культурологічному та літературознавчому сенсах, а також встановлено його типологію. Розглянуто поняття «інтертекст» та «куртуазний код» як специфічні «інструментарії» досліджень літературних текстів. Виявлено особливості, окреслено перелік функцій та означено інтерпретаційний потенціал аналізованих понять.

**Ключові слова:** Середньовіччя, куртуазна література, література періоду *fin de siècle*, інтертекст, інтертекстуальні елементи, куртуазний код.

**Боговин О. В. Куртуазный код в аспекте интертекста как способ интерпретации художественного произведения.** В статье выяснено широкое и узкое значение термина «интертекст» в литературоведении. Дано определение кода в наратологическом, культурологическом и литературоведческом контекстах, а также установлена его типология. Рассмотрены понятия «интертекст» и «куртуазный код» как специфические «инструментари» исследования литературных текстов. Выявлены особенности, определены перечень функций и интерпретационный потенциал анализируемых понятий.

**Ключевые слова:** Средневековье, куртуазная литература, литература периода *fin de siècle*, интертекст, интертекстуальные элементы, куртуазный код.

**Bogovin O. V. Courtly code in the intertextual aspect as the interpretational method of the text.**

The article deals with a broad and narrow meaning of the term "intertext" in literary criticism. The definition of a code in the context of narratology, culturology and literary criticism, as well as its typology is given by the author. The concept of "intertext" and "courtly code" is analysed as a specific "toolset" for study of the literary texts. Distinctive features and list of functions are determined, also interpretative potential of analyzed concepts is defined.

**Key words:** the Middle Ages, courtly literature, literature of the *fin de siècle*, intertext, intertextual elements, courtly code.

У зарубіжній гуманітаристиці в останні роки значно посилюється науковий інтерес до вивчення феномену Середньовіччя не лише як історичної та літературної епохи, а й проблеми рецепції культурних надбань означеного періоду у новий та новітній час. Зокрема, варто назвати роботи У. Еко [17], Д. Нікуліна [13], І. Нікітіної [12], К. Кратасюк [8], Ю. Серенкова [15], присвячені «актуальності Середньовіччя» для сучасної культури. З цього приводу У. Еко у відомій статті «Середні віки вже почалися» [17] проводить паралель між глобальними процесами сучасного світу та середньовічного: «[...] останнім часом звідусіль почали говорити про нашу епоху, як про нове Середньовіччя» [17:259]; і хоча «всяка спроба встановити повну відповідність була б наївною» [17:260], осмислення і трансформацію різномірних елементів Середньовіччя можна спостерігати на всіх рівнях культури сьогодення: від елітарної до масової. Водночас сучасні автори спираються не на власне середньовічні тексти, написані у Х–ХV ст., а на авторські версії середньовічних легенд, що склалися у літературі нового часу. Після періоду заперечення прогресивних здобутків культури Середньовіччя та критики її світогляду в XVI–XVII ст. у західноєвропейських літературах наступних століть з'являється низка творів літератури, автори яких розробляють та

переосмислюють сюжети, образи та мотиви Середньовіччя. Особливо плідною у цьому сенсі стала література модернізму з її настановою на переакцентування смислових пластів минулих епох та створення нового міфу.

Думка про взаємозбагачення літературних епох смислами належить М. Бахтіну, який, зокрема, зазначав: «Навіть минулі, тобто народжені в діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, закінченими) – вони завжди будуть змінюватися (оновлюватися) у процесі наступного розвитку діалогу. В будь-який момент розвитку діалогу існують величезні необмежені маси забутих смислів, але в певний момент подальшого розвитку діалогу вони знову згадаються і оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді» [2:373].

Розуміння літературного тексту як поліфонічного діалогу (М. Бахтін) призвело до виникнення теорії інтертекстуальності, започаткування якої пов'язують зі статтею Юлії Крістєвої «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967 р.) [3]. Важливо наголосити на розбіжності думок щодо природи учасників діалогу: на відміну від М. Бахтіна, який вважав, що діалог триває між незалежними суб'єктами, Ю. Крістєва підкреслює діалогічну сутність текстів та дискурсів, яким ці тексти належать.

Суб'єкти, на думку французької дослідниці, виступають своєрідними субстанціями, у межах

яких і відбувається діалог між текстами та дискурсами і які водночас самі ж виступають текстами й належать певному дискурсу. «Якщо в Бахтіна поліфонічний діалог триває саме між суверенними суб'єктами, котрі володіють особистісним «ядром», непідвладним ні вичерпанню, ні розкладу, то у Крістеві – між розміщеними поза індивідом, знеособленими – понадсуб'єктними і досуб'єктними – словесно-ідеологічними інстанціями (текстами і дискурсами), які лише «зустрічаються» й «переплітаються» в окремих індивідах, що водночас виявляються нічим іншим, як рухомими текстами, котрі перебувають в процесі «взаємообміну» і «перерозподілу» [7:15]. Отже, будь-який художній твір є текстом, існує в межах певного дискурсу, у якому і автор, і реципієнт також виступають у ролі текстів. Тому кожен конкретний текст не може мати однозначної інтерпретації, оскільки зміна однієї зі складових текстового простору (автор, реципієнт, дискурс) призводить до виникнення нових значень.

Аналіз художніх творів у аспекті теорії інтертекстуальності є одним з найбільш продуктивних на сьогодні напрямків літературознавства. Декодування літературних текстів, виокремлення цитат, алюзій та ремінісценцій, інтерпретація традиційних сюжетів, образів та мотивів, – стали однією з найбільш актуальних проблем у роботах сучасних дослідників літератури. Літературні тексти, створені в епоху *fan de siècle*, кінець XIX – перша третина XX ст., яка ознаменувалася бурхливими процесами зародження нових художніх тенденцій, виникненням художніх напрямів і шкіл, нових методів зображення дійсності, особливо стимулюють дослідників до пошуку інтертекстуальних елементів, що оформлюють їх структуру та наповнюють зміст. Звернення до найбільш знакових текстів попередніх літературних епох та стилів – Античність, Середньовіччя, Готика, Бароко, Класицизм, Просвітництво, Сентименталізм, Романтизм – сприяє створенню літературних текстів онтологічного рівня, що зачіпають глибинні процеси нашого уявлення про світобудову.

Дослідженню проблеми інтертекстуальності присвячено роботи таких відомих переважно зарубіжних літературознавців як Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Дерріда, Р. Блум, М. Риффатер, Р. Косіков, Г. Ветошкіна та ін. Однак єдиного визначення інтертексту на сьогодні в літературознавстві не існує. Фактично кожен дослідник розуміє його по-своєму, використовуючи для доведення тієї чи іншої власної концепції. Підсумувавши та згрупувавши визначення провідних знавців з цього питання, виділяють широке і вузьке розуміння поняття «інтертекст». У широкому розумінні інтертекст (Р. Барт, Ж. Дерріда, М. Риффатер та ін.) постає як особлива філософія, згідно з якою кожна знакова система є

текстом, що постійно перебуває в стані інтертекстуального спілкування з іншими знаковими системами. Відповідно до більш вузької концепції (якої дотримуються, в основному, філологи-практики), інтертекстуальність є особливою якістю окремих текстів, особливим способом творення і прочитання текстів. Під цим кутом зору інтертекст розуміють як художній прийом, засіб побудови тексту, що припускає залучення елементів прототексту до формального і змістовного пластів тексту-реципієнта. Репрезентований прийом інтертексту за допомогою інтертекстуальних елементів, а саме: цитата, алюзія, трансформація сюжетів, образів, мотивів (та їх комплексів) прототексту. Таким чином, формально-змістовна наповненість тексту-реципієнта насичується смислами завдяки «шлейфу інтерпретацій» (Г. Ветошкіна), яким наділяється в просторі культури той чи інший прототекст.

У корпусі літературознавчих досліджень інтертекстуальності особливо актуальною є проблема коду – системи символів, яка акумулює в собі смисловий потенціал тексту (У. Еко). У наратологічному словнику О. Такачука зустрічаємо таке визначення коду: «система норм, правил й обмежень, з погляду яких повідомлення має значення» [16:54]. Український літературознавець П. Білоус визначає код як «систему знаків (символів), за допомогою яких текст передається, сприймається і зберігається (запам'ятовується). Код служить для забезпечення комунікації, тому мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу» [3:146]. Однак, на нашу думку, найбільш влучним на сьогодні є визначення коду сучасної російської дослідниці Г. Ветошкіної: «Культурний код – квінтесенція змісту того чи іншого культурно значущого тексту, що має конкретну реалізацію в структурі символів, образів, мотивів того чи іншого пізнішого тексту і залишає відбиток у свідомості реципієнта» [5:11].

Водночас у літературознавстві в останні роки входить в активний вжиток поняття «літературний код», яке «можна трактувати як колективно творену, багаторівневу систему традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)» [4:398].

Дослідженню взаємозв'язку знакових систем присвячено праці Ю. Лотмана, який, зокрема в дослідженнях «Структура художнього тексту» [11] та «Текст у тексті» [10], намагається встановити, як відбувається діалог учасників тексту: «Художня література промовляє особливою мовою, яка надбудовується над природною мовою як вторинна система. Тому її визначають як вторинну моделюючу систему» [11:33]. За Ю. Лотманом, вторинна моделююча система – специфічна мова, яку автор нав'язує реципієнтові для декодування

художнього тексту, тобто це специфічний код, яким мусить скористатися дослідник літератури: «Усвідомлюючи якийсь об'єкт як текст, ми передбачаємо, що він певним чином закодований, презумпція кодованості входить до поняття тексту. Але сам цей код нам невідомий – його ще треба буде реконструювати, ґрунтуючись на запропонованому нам тексті» [10:582]. Варто зазначити, що один і той самий конкретний текст може мати певну кількість надбудованих моделюючих систем, але ця кількість не безкінечна й прямо пропорційна складності ієрархічної будови тексту, іншими словами, конкретний текст може бути придатним для декодування за допомогою не одного, а кількох різних кодів, до того ж застосування кожного нового коду буде призводити до акумуляції нових смислів тексту.

У зарубіжному літературознавстві існує кілька класифікацій текстуальних кодів, зокрема, Д. Фоккема поділяє коди на мовний, літературний, жанровий, код історичного періоду чи навіть літературної групи, авторський ідіолект (неважко помітити, що тут поєднано дві пари парадигм: мова – література, жанр – стиль). Класичною вважається класифікація Р. Барта, який у праці «S/Z» виокремлює такі коди: проайретичний («відповідальний» за подієвість), герменевтичний (загадка), семічний (конотації), символічний (підтекст), культурний (референційний).

А. Горбань влучно зауважує щодо розуміння коду в сучасному українському літературознавстві: «Українське літературознавство не надто переймається «смертю автора», відтак код частіше мислиться як парадигматична система знаків (мова), застосована в синтагматичній системі знаків (текст), аніж як певний «критерій» розуміння – одні з можливих елементів і зв'язків у структурі тексту, активізовані читацьким сприйняттям. Іншими словами, хоча код теоретично й визначають як «набір комунікативних засобів і правил їх комбінації, спільних для мовця й адресата» [4:398], практично читачеві відмовляють у можливості бути таким адресатом, адже коди подаються як частина методу – того, що має робити з текстом дослідник, але не того, що присутнє як «робота» тексту в будь-якому читанні» [6]. Важко не погодитися з дослідницею, оскільки процес декодування сам по собі вимагає, як ми вже зазначали, складного об'єкту дослідження, а відповідно й досить високого рівня підготовки реципієнта для адекватного сприйняття того чи іншого літературного тексту. Оскільки код передбачає «наявність репертуару символів» (У. Еко), які репрезентують його в тому чи іншому семіотичному просторі, а в їх ролі часто виступають названі нами текстові реалізації

прийому інтертексту (цитата, алюзія та ін), то дослідник повинен мати відповідну науково-теоретичну та практичну базу знань і читацького досвіду.

Оскільки об'єктом будь-якого літературознавчого дослідження виступає конкретний текст художньої літератури, то із трьох складових текстового простору, за Ю. Лотманом, – автор, реципієнт (інтерпретатор), дискурс – перші дві є стабільні, змінною складовою виступає лише третя. Отже, продуктивна інтерпретація об'єкту дослідження можлива завдяки зміні дискурсів. Оскільки кожен дискурс може бути розглянутий як система текстів (Р. Барт), то логічно припустити, що кожен дискурс має специфічний набір формальних елементів, які становлять індивідуальний надмовний код або коди дискурсу, а відповідно, і тексту, що перебуває в його семантичному полі.

Куртуазна література – органічна складова дискурсу західноєвропейського Середньовіччя, ключовими текстами якої є романи бретонського циклу: про короля Артура та лицарів круглого столу, про пошуки Грааля та про Трістана та Ізольду. Активними виразниками ідей куртуазної літератури, цієї «прекрасної казки про кохання та смерть» [14:4], виступають провідні персонажі означених творів: король Артур, Гвінерва, Ланселот, Персеваль, Трістан, Ізольда у образах яких сконцентровано семантичне «ядро» середньовічної оповіді. Отже, куртуазний код – квінтесенція значень всієї множини текстів куртуазної літератури західноєвропейського Середньовіччя, яка акумулює семантичну парадигму, де центральне місце належить поняттю «fin' amor» («кохання-хвороба»). Тобто, говорячи «куртуазний код», маємо на увазі спосіб приведення всієї множини значень текстів куртуазної літератури в певну систему.

Таким чином, інтертекстуальний аналіз – це процес зчитування літературних кодів з метою реконструкції смислового поля того чи іншого тексту, виявлення способів його функціонування в інтертекстуальному полі літератури. Застосувавши до тексту твору куртуазні коди західноєвропейського Середньовіччя, можемо простежити трансформуючі можливості використаних формально-змістовних елементів, та втілені в них глибинні смисли, що «оживуть» (М. Бахтін) у новому контексті.

Застосування куртуазних кодів у процесі аналізу текстів літератури періоду *fin de siècle* та сучасного етапу розвитку культури, мистецтв та, зокрема, літератури має значний інтерпретаційний потенціал і відкриває перспективу різногалузевих досліджень.

## Література

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.



3. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : лекції / П. В. Білоус. – Житомир : Рута, 2009. – 336 с.
4. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
5. Ветошкина Г. А. Гамлетовский код в интертекстуальном пространстве романов У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!» (к проблеме «поэтического романа»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Галина Александровна Ветошкина. – Воронеж, 2007. – 29 с.
6. Горбань А. Функціонування кодів у художньому тексті («Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника). / Анфіса Горбань. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/6914/1/Анфіса%20Горбань.PDF>
7. Косиков Г. Текст/Интертекст/Интертекстология / Г. Косиков // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро ; [пер. с фр.] / [общ. ред. и вступ. сл. Г.К. Косикова]. – М., 2008. – С. 7–23.
8. Кратасюк Е. Г. Репрезентация пришлого в массовой культуре последней трети XX века: легенды артуровского цикла в кинематографе и рекламе : автореф. дис. ... канд. культурологи. / Екатерина Георгиевна Кратасюк. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2002. – 27 с.
9. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / [пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
10. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літ.-крит. думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 581–598.
11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – С. 14–285.
12. Никитина И. П. Средневековье и современность : эволюция художественного пространства. / И. П. Никитина. // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров : Сб. статей. / Отв. ред. Е. В. Дуков, Н. И. Кузнецова. – М., 1998. – С. 330–340.
13. Никулин Д. Солома Средневековья : книжная культура перед лицом своего другого. / Д. Никулин. // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 1 (47). – С. 263–277.
14. Ружмон Дені, де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон ; [пер. з фр. Я. Тарасюк]. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
15. Серенков Ю. С. «Артуровская легенда» как ключевой текст в культурном диалоге Великобритании и США XIX–XX вв. : автореф. дис. ... док. культурологи. / Юрий Сергеевич Серенков. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2009. – 42 с.
16. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М.Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
17. Эко У. Средние века уже начались. / Умберто Эко. // Иностранная литература. – 1994. – №4. – С. 259–268.

УДК 821.111 – 31Берджесс.09

## А. П. Бусел

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

### Авто/биографический дискурс романа «Мертвец в Дептфорде» Энтони Берджесса

**Бусел Г. П. Авто/біографічний дискурс роману «Мрець у Дептфорді» Е. Берджесса.** У статті розглядається специфіка авто/біографічного простору роману «Мрець у Дептфорді» Е. Берджесса. Підкреслюється, що виразний авторський суб'єктивізм вплинув на проблематику, образи і своєрідність сюжетно-композиційної організації біографічного роману «Мрець у Дептфорді». У тексті відбувається взаємонакладання двох дискурсів – життя і творчості як автора, так і головного героя роману. У якості ідейної основи для написання роману нарівні з біографічними фактами використовуються художні тексти К. Марло, а сам роман дає можливість інтерпретувати життя і творчість не тільки головного героя, але і його автора – Е. Берджесса.

**Ключові слова:** авто/біографічний дискурс, біографічний роман, автобіографія, авторський суб'єктивізм.

**Бусел А. П. Авто/биографический дискурс романа «Мертвец в Дептфорде» Энтони Берджесса.** В статье рассматривается специфика авто/биографического пространства романа «Мертвец в Дептфорде» Э. Берджесса. Подчеркивается, что выразительный авторский субъективизм повлиял на проблематику, образы и своеобразие сюжетно-композиционной организации биографического романа «Мертвец в Дептфорде». В тексте происходит взаимоналожение двух дискурсов – жизни и творчества как автора, так и главного героя романа. В качестве идейной основы для написания романа наравне с биографическими фактами используются художественные тексты К. Марло, а сам роман дает возможность интерпретировать жизнь и творчество не только главного героя, но и его автора – Э. Берджесса.

**Ключевые слова:** авто/биографический дискурс, биографический роман, автобиография, авторский субъективизм.

**Busel A. The auto/biographical discourse of the novel “A Dead Man in Deptford” by Anthony Burgess.** The article deals with the specifics of auto/biographical field of the novel “A Dead Man in Deptford” by E. Burgess. It is emphasized that the author's expressive subjectivity influenced problematic, characters and originality of the plot and compositional organization of the biographical novel “A Dead Man in Deptford”. There is an overlap between the two discourses in the text – the life and work of both the author and the main character of the novel. Biographical facts as well as literary texts by Ch. Marlowe were used as an ideological conception of the novel and the novel makes it possible to interpret the life and work of not only the protagonist but also its author – E. Burgess.

**Key words:** auto/biographical discourse, biographical novel, autobiography, the author's subjectivity.

Жизнеописание Энтони Берджесса как важное звено общего художественного потока западноевропейской литературы второй половины XX в. отражают тенденции и явления литературной жизни того периода: смещение акцентов с объективистских моделей социокультурного познания на внимание к уровню субъективно-личностных значений и смыслов, которые организуют биографическое письмо. Новые тенденции проявились в сближении документально-мемуарных жанров, обусловив стремительное расширение литературоведческого терминологического аппарата, реализуясь в таких понятиях как «авто/биография» (auto/biography) [3], «авто/биографический дискурс» (auto/biographical discourse) [10], автобиографизация (autobiografiction) [8; 12], автофикция (autofiction) [8], биофикция (biofiction) [4; 14], автонаррация (autonarration) [11], отразивших идею о том, что «<...> различия между автобиографией и другими жанрами, такими как биография или художественная литература, всегда размыты» [12:4].

Автобиографизм является существенным конститутивным элементом художественного мира жизнеописаний об У. Шекспире, К. Марло и Дж. Китсе, написанных Э. Берджессом. Французская исследовательница Од Хаффен назвала биографические романы писателя «шекспировскими, марловианскими, китсовскими автобиографиями Берджесса» [9:144] и охарактеризовала их «интерсубъективными» и «полифоническими» [9:144]. Сам Э. Берджесс в своей автобиографии «Маленький Уилсон и Большой Бог» утверждал, что: «<...> большая часть моей реальной жизни действительно вошла в мое художественное творчество. Я воздержусь от распутывания всего того, что было придумано дочерью памяти, хотя у меня есть и нераспутанное» [5:8].

В связи с вышеизложенным ставим перед собой цель – рассмотреть специфику художественной реализации авто/биографического пространства романа «Мертвец в Дептфорде» о жизни английского поэта и драматурга Кристофера Марло с опорой на автобиографии «Маленький Уилсон и Большой Бог» и «У тебя было время» Э. Берджесса, а также его интервью. Поскольку автобиографические темы и мотивы играют в этом романе значительную роль, однако до сих пор не становились предметом литературоведческого анализа ни в отечественной, ни в зарубежной научно-критической литературе, посвященной творчеству английского писателя.

Авто/биографический дискурс романа «Мертвец в Дептфорде» находит свое воплощение в плоскости автор-герой-творчество, исходя из суждения, что любое художественное произведение может быть прочитано автобиографически, поскольку, по словам Э. Берджесса, «автобиографическое сложно скрыть» [6:96].

Писатель стремится прочесть работы К. Марло в автобиографическом ключе. В своей автобиографии «Маленький Уилсон и Большой Бог» Э. Берджесс рассказывает о бакалаврской дипломной работе, которую он писал в Манчестерском университете в 1940: «Доктор Фауст, как символическая автобиография, был темой моей дипломной работы. Марло хотел быть человеком Возрождения, но католицизм его сдерживал. Тамерлан черпал силы в покорении, Варавва, мальтийский еврей, в коммерческой деятельности, Фауст же из знаний. Но только одно знание стоит того, чтоб его иметь, – это знание первичной реальности» [5:201].

Прочтение жизненного и творческого пути К. Марло осуществляется в рамках, тождественных собственному ценностному и мировоззренческому восприятию автора, как он его позиционирует в своих автобиографиях. И хотя внешние события принадлежат жизни К. Марло, внутреннее содержание отражает личные воззрения Э. Берджесса и составляет центр его мироощущения.

Главный лейтмотив всего творчества писателя сформулирован им в заглавии автобиографии «Маленький Уилсон и Большой Бог». В этой работе Э. Берджесс называет себя бывшим католиком и раскрывает суть данного понятия так, как он его понимает: «Я говорю, что утратил веру, но в действительности я был не более чем католиком, отпавшим от церкви <...>. Католицизм – это больше, чем вера. Это своего рода национальность, которая остается с тобой навсегда» [5:185]. И далее: «Бывший католик разделяет учение о первородном грехе, так как история доказывает, что оно более реалистично по сравнению с либеральными пелагианскими представлениями о человеческой природе, в лучшем случае, как о доброй, а в худшем, – как о нейтральной. Он отвергает детерминизм и принимает свободную волю <...>. В моральной сфере, бывший католик склонен признавать полную ответственность человека за свои действия <...>. Мы, конечно, могли бы возложить вину на первородный грех, но важнейший долг человека – мириться с первородным грехом как с неотъемлемым свойством своей природы, таким же, как способность говорить» [5:148].

Мотив вины также является одним из ключевых для мироощущения Э. Берджесса, о нем он неоднократно говорил в своих интервью: «Я, на мой взгляд, склоняюсь к старой иудейско-христианской доктрине о первородном грехе, которая, кажется, объясняет вину. Мы рождаемся с чувством вины внутри нас, которое позже обретает свое разумное объяснение <...>» [7:175–176].

Мотив вины находит свое отражение в интерпретации жизненного пути К. Марло: «Отчасти я разглядел в Марло нечто вроде католической вины. Меня чрезвычайно заинтересовала карьера Марло, о которой нам так мало известно, и возможность того, что он работал

двойным агентом. Я увидел картину очень ясно. Вот он в Кембридже, поскольку был студентом-стипендиатом из Кентербери, который собирался принять сан, а студенты-богословы были в то же время лазутчиками от Англиканской церкви <...>. Я чувствую, <...> что должен был иметь место в жизни Марло следующий сюжет: он, по-видимому, предал кого-то, возможно друга и он видел, как этого человека повесили или казнили, и отсюда колоссальное чувство вины у Марло, которое отражено в «Докторе Фаусте» [7:116–117].

Э. Берджесс реализовал свое видение жизненного пути К. Марло в сюжетной линии романа «Мертвец в Дептфорде». Предательство друга и его казнь на глазах у главного героя становится ключевым эпизодом, обусловившем внутренний кризис и отрицание религии как зла: «Человек творит это (казни), считая, что поступает согласно вере в Бога, а Бог ухмыляется, глядя на все это. Истинный Бог был бы не в состоянии вынести этого» [1:138].

Допущение того, что зло и добро – две самостоятельно действующие субстанции, которые находят свое воплощение на всех уровнях бытия, свойственно взглядам Э. Берджесса на протяжении всего его творчества и приобретает в мировоззрении писателя ярко выраженный оттенок манихейства. В одном из своих интервью Э. Берджесс сказал, что «ложный Бог временно правит миром», а «истинный Бог исчез» [7:64].

Умозрительные позиции Э. Берджесса становятся частью художественного мира главного героя – К. Марло: «Если Бог существует, то у него должен быть вечный враг <...>. Хотя Вселенная задумана как единое целое, на самом деле она существует за счет единства противоположностей. Я полагаю, что в этом постулате основная ценность учения Бруно. Все изменения в мире происходят за счет столкновения противоположных сил» [1:197].

Воссоздавая внутренний мир главного героя, писатель изображает его на основе собственного видения, обогащая существующий фактографический материал субъективным жизненным опытом. Автор предлагает читателям космогонию, которая функционирует в рамках его собственного мироощущения: «<...> дуальность возникла с момента сотворения мира, результатом которой является неопределенность. Силы света могут победить, только если вы поможете им. Христианство утверждает иное. Вы можете лишь осознавать, что Бог всемогущ. Он освободил Сатану или освободил источник зла в понятиях игры. В какой-то степени я это принимаю <...>. Так утверждал святой Фома Аквинский. Зачем нужно было Богу создавать мир? В этом нет необходимости. Нет необходимости для Бога создавать человека. Существует только одно объяснение причины создания – огромная способность любить, которая требует объективизации. <...>. Он, по-видимому, создал его, чтобы развлечь себя, а не из-за необходимости,

потому что игровой элемент не имеет ничего общего с необходимостью. Он – дополнительный, а не первичный. Эту мысль я всецело поддерживаю. Существенная часть жизни – это игры, я имею в виду то, что <...> природа <...> поддерживает нашу жизнедеятельность, но что касается других вещей, которыми мы занимаемся, они относятся к сфере игры. Это не обязательно. Вы пишете книгу. Это просто развлечение» [7:124].

Восприятие литературы как развлечения и игры в романе отражается в выборе повествователя. Собственно биография К. Марло излагается от имени актера, который некогда был связан рабочими и личными отношениями с главным героем. Читателям в конце романа предоставляется возможность узнать имя этого актера, отгадав подсказку: «Мое собственное имя вы можете найти (если потрудитесь поискать) в книге пьес Черного Уилла, выпущенной его друзьями, Хемингом и Конделлом, в 1623 году. В комедии “Много шума из ничего” по недосмотру я появляюсь не в своем собственном костюме, как это должно было быть, а в костюме Бальтазара <...>» [1:377]. Это имя – Джек Уилсон. Оно принадлежало актеру и было ошибочно напечатано в Первом Фолио вместо имени героя. В последующих изданиях вместо этой реплики находим: «Входит Бальтазар с музыкой» [13]. Напомним, что полное имя Э. Берджесса – Джон Энтони Бёрджесс Уилсон. В английском языке Джек является уменьшительной формой имени Джон. Таким образом, подражая одному из своих кумиров, У. Шекспиру, который «<...> спрятал свое имя, прекрасное имя, Уильям, в собственных пьесах, дав его где статисту, где клоуну, как на картинах у старых итальянцев, художник иногда пишет самого себя где-нибудь в неприметном уголке» [2:217], автор романа «Мертвец в Дептфорде» также вписал свое собственное имя в ткань произведения, назвав им одного из персонажей романа, а одновременно и его главного рассказчика.

Отметим, что подобная текстуализация имени автора является отнюдь не единичной в творчестве Э. Берджесса. В романе «М/Ф» автор также привлекает цитату из комедии «Много шума из ничего» в качестве одного из трех эпиграфов к роману. А биографический роман о жизни и творчестве У. Шекспира «На солнце не похожи» подан как прощальная лекция повествователя «мистера Берджесса» своим студентам. Нет никаких сомнений, что Э. Берджесс включает свое имя в тексты умышленно, доразвивая, таким образом, семантические ряды интерпретаций романов.

Более того, игровой момент обостряется, когда в конце романа Э. Берджесс, используя метод «оголенного приема», разрушает условность созданного им художественного мира, обращаясь к читателю от собственного имени: «Твой истинный автор говорит с тобой, тот, который умирал этими смертями и поддерживал этот огонь. Я отбрасываю

плохо сделанную маску и через четыреста лет после смерти в Дептфорде скорблю, будто это случилось вчера» [1:377]. Дело в том, что роман написан к 400-летию со дня убийства К. Марло в 1593 году «в дань уважения великому поэту» как поясняет сам автор в послесловии [1:378].

По словам О. Хаффен, «В художественной литературе реализма или чистой биографии, присутствие издателя или имени биографа гарантировало серьезность и подлинность; Берджесс же в игровой форме переиначивает шаблоны с помощью своего вездесущего присутствия под личиной множества масок. <...> Он парит между реальной жизнью и фантазией, между написанным миром Энтони Берджесса и реальным миром Джона Уилсона, между литературностью и критикой» [9:140].

В заключении можем сделать вывод о том, что выразительный авторский субъективизм повлиял на проблематику, образы и своеобразие сюжетно-композиционной структуры биографического романа «Мертвец в Дептфорде». Однако, говоря о понятии «автобиографического» следует его рассматривать скорее как способ интерпретации

биографии «другого», интерпретации как форме взаимоотношения и самоотождествления автора и героя. Для Э. Берджесса, на наш взгляд, суть обращения к художественному опыту другого писателя заключается прежде всего в изучении, художественном освоении жизненного и творческого пути главного героя. И, постигая художественную систему другого автора, Э. Берджесс ищет пути разрешения все тех же проблем, которые волнуют его на протяжении всей жизни: о человеческой природе, грехе, вине, свободе воли и устройстве мироздания.

Также мы можем говорить о взаимоналожении двух дискурсов – жизни и творчества. В романе «Мертвец в Дептфорде» действует принцип двойной автобиографической референции: в качестве идейной основы для написания романа используются как биографические факты, так и художественные тексты К. Марло, а сам роман дает возможность интерпретировать жизнь и творчество не только главного героя, но и Э. Берджесса, поскольку является одновременно и текстуализацией субъективно-личного жизненного опыта его автора.

#### Литература

1. Берджесс Э. Мертвец в Дептфорде : [роман] / Энтони Берджесс ; [пер. с англ. Л. Иотковской]. – М. : АСТ, 2015. – 384 с.
2. Джойс Дж. Улисс : [роман] / Джеймс Джойс ; [пер. с англ. С. Хоружего]. – М. : Эксмо, 2011. – 928 с.
3. Auto/biography in Canada : critical directions / ed. J. Rak. – Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2005. – 264 p.
4. Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama / [eds. M. Middeke and W. Huber]. – Columbia : Camden House, 1999. – 229 p.
5. Burgess A. Little Wilson and Big God / Anthony Burgess. – London : Heinemann, 1987. – 460.
6. Burgess A. You've Had Your Time / Anthony Burgess. – N. Y. : Grove Weidenfeld, 1991. – 403 p.
7. Conversations with Anthony Burgess / [ed. E. G. Ingersoll, M. C. Ingersoll]. – Jackson : University Press of Mississippi, 2008. – 190 p.
8. Encyclopedia of Life Writin: Autobiographical and Biographical Forms / [ed. M. Jolly] : 2 vols. Vol. 1. – London and Chicago : Fitzroy Dearborn, 2002. – P. 86–87.
9. Haffen A. Anthony Burgess's fictional biographies: Romantic sympathy, tradition-oriented modernism, postmodern vampirism? / Aude Haffen // Anthony Burgess and modernity / [ed. A. R. Roughley]. – Manchester ; N. Y. : Manchester University Press, 2008. – P. 131–146.
10. Marcus L. Auto/biographical Discourse. Theory. Criticism. Practice / Laura Marcus. – Manchester : Manchester University Press, 1994. – 332 p.
11. Rajan T. Autonarration and Genotext in Mary Hays "Memoirs of Emma Courtney" / Tillotama Rajan // Studies in Romanticism. – 1993. – № 32 (2). – P. 149–176.
12. Saunders M. Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature / M. Saunders. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 563 p.
13. Shakespeare W. Much ado about nothing [Электронный ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступа : [www.etext.lib.virginia.edu](http://www.etext.lib.virginia.edu).
14. Tönnies M. Radicalising Postmodern Biofictions: British Fictional Autobiography of the Twenty-First Century / Merle Tönnies // Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction. – Salzburg Studies in English Literature and Culture, Vol 3 ; [ed. Sabine Coelsch-Foisner and Wolfgang Görtzschacher]. – Frankfurt : Peter Lang, 2006. – P. 305–514.

УДК 821.111-31.09 «18/19»

**Д. І. Дроздовський**

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

**Типологія британського роману кін. ХХ – поч. ХХІ ст.:****сцієнтистський поворот пост-постмодернізму**

**Дроздовський Д. І. Типологія британського роману кін. ХХ – поч. ХХІ ст.: сцієнтистський поворот пост-постмодернізму.** У статті розглянуто трансформаційну динаміку сучасного британського роману, в якому виокремлено такі ключові піджанри, як історіографічний метароман, неовікторіанський роман, роман-біографія, кроскультурний (постколоніальний) роман, «роман англійської ідеї». Окреслено епістемологічні проблеми, експліковані у британському пост-постмодерністському романі (1990-2010-і рр.): нерозрізнення істинної та несправжньої реальності, використання сцієнтистських підходів до розуміння сутності людини і світу.

**Ключові слова:** пост-постмодернізм, англійський (британський) роман, історіографічний метароман, неовікторіанський роман, роман-біографія, кроскультурний (постколоніальний) роман, «роман англійської ідеї».

**Дроздовський Д. И. Типология британского романа кон. ХХ – нач. ХХI в.: сциєнтистский поворот пост-постмодернизма.** В статье рассматривается трансформационная динамика современного британского романа, в котором выделяются такие ключевые поджанры, как историографический метароман, неовикторианский роман, роман-биография, кроскультурный (постколониальный) роман, «роман английской идеи». Определены эпистемологические проблемы, эксплицированные в британском пост-постмодернистском романе (1990-2010-х гг.): невозможность распознать истинную и ложную реальности, использование сциєнтистских подходов к пониманию сущности человека и мира.

**Ключевые слова:** пост-постмодернизм, английский (британский) роман, историографический метароман, неовикторианский роман, роман-биография, кроскультурный (постколониальный) роман, «роман английской идеи».

**Drozdovskiy D. Typology of the British Novel of the end of the ХХ – early ХХI Centuries: Scientific Approach of the Post-postmodern Transformations.** In the paper, the transformational dynamics of contemporary British novel has been spotlighted taking into account such key subgenres as historiographic metafiction, neo-Victorian novel, novel-biography, cross-cultural (postcolonial) novel, “novel of the English idea”. The epistemological problems explicated the British post-postmodern novel (1990-2010-s.) – undifferentiated perception of true and false reality, using the scientific approaches for the explication of the human nature – have been analyzed in the paper.

**Keywords:** post-postmodernism, English (British) novel, historiographic metafiction, neo-Victorian novel, novel-biography, crosscultural (postcolonial) novel, “novel of the English idea”.

В англійській літературі пост-постмодернізму (1990–2010-і рр.) особливе місце посідають романи, у яких наявні художні репрезентації наукових концепцій, пов'язаних зі сприйняттям часу (його нелінійності), людини (як поєднання біофізичних, біохімічних і нейронних процесів) тощо. Ідеться про форми актуалізації наукового (*scientific*) дискурсу у дискурсі художньому (*humanities*), який постає своєю формою осмислення наукових проблем, які тепер мисляться як чинник подальшого розвитку гуманітаристики.

Зауважимо, що для англосаксонської традиції доволі суттєвим постає розрізнення між поняттями «sciences» і «humanities». Водночас літературні репрезентації наукових теорій засвідчують намагання сучасних письменників запропонувати перспективну модель розвитку людства в аспекті взаємодії цих понять, тобто йдеться про експлікацію, по суті, нової візії людини: як «гуманістичного» та «наукового» (нейронного, біохімічного, біофізичного та ін.) феномену.

Така модель експлікована у романах, які належать до жанру наукової фантастики, проте не вичерпується ними. Новітні астрофізичні теорії, розвиток астрономічних лабораторій та їхня діяльність в аспекті вивчення космосу впливає на

форми осмислення реальності в романах сучасних авторів. Ідеться про експлікацію цих ідей на рівні проблематики, а також в аспекті наративної побудови романів, у яких часто репрезентовано кілька сюжетних ліній, які розгортаються паралельно у одній реальності або одночасно в кількох. У сконструйованому у романах художньому світі реальність потенційно має множинну інваріантність. Водночас у ній наявний особливий локус, здатний поєднувати фрагментовані історії. Часто такий локус може мати символічне позначення (наприклад, симфонія «Хмарний атлас» у однойменному романі Д. Мітчела).

Г.-П. Вагнер у монографії «A History of British, Irish and American Literature» [15] пропонує розрізнити в історії сучасної англійської (дослідник використовує поняття британської) літератури два терміни: «постмодерністська література» та «література епохи постмодерну». Перше поняття, на думку науковця, позначає передусім експериментальну літературу, в якій йдеться про залучення новітніх прийомів (поетологічних, нарративних, стилістичних) та використання новітніх ідей (темагологічний рівень) у конструюванні особливої художньої реальності. В часовому плані йдеться про романи, написані здебільшого після 1990-го р. і до сьогодні. Щодо

поняття «література епохи постмодерну», то воно позначає твори, написані у Великій Британії після 1968 р. і пов'язані з такими авторами, як А. Мердок, Дж. Фаулз, В. Голдинг, М. Спарк, Д. Лодж, А. С. Байатт, К. Уїлсон та ін. До «літератури епохи постмодерну Г.-П. Вагнер зараховує і такий особливий різновид роману, як «історіографічний метароман» (поняття Л. Гатчен, яке дослідниця запроваджує в 1988 р.). На думку Л. Гатчен, «історіографічний – дослівно «пише історію», метароман – текст коментує власний вигаданий статус, підкреслюючи робленість твору, оголюючи “текстуальність тексту”» [5:9]. Таке бачення цього жанру відповідає загалом постмодерністській концепції історії, відповідно до якої історія постає лише офіційно прийнятою оповіддю про минуле. Г.-П. Вагнер наголошує на наявності експериментальних стратегій у таких жанрах сучасного британського роману: історіографічний метароман, неовікторіанський роман, роман-біографія («літературна біографія»), кроскультурний (постколоніальний роман).

Зауважимо, що неовікторіанський роман постає особливим жанровим утворенням, яке має своє пояснення в історії англійської літератури кін. ХХ ст. Так, О. Тарасова у статті «Хамелеон британської літератури» звертає увагу на те, що вікторіанський роман – «основний жанр в англійській прозі ХІХ століття – нібито відтворював дійсність, але насправді будувався на певному наборі кліше і вивірених формул, і його зв'язок із навколишнім світом у ньому був більш ніж хистким» [11]. За словами Г. Стівби, «над цією хисткістю задумалися письменники кінця ХХ століття. Автори-постмодерністи Д. Лодж у романі «Чудова робота», А. Байатт у романах «Володіння», «Ангели й комахи», С. Вотерс у романі «Оксамитові кігтики», І. Мак'юен у романі «Спокута» прагнуть переосмислити минуле країни, вступаючи в інтертекстуальний діалог із творами вікторіанської епохи – вони створюють нову жанрову модифікацію – «неовікторіанський роман» [8: 193]. Зауважимо, що особливості розвитку історіографічного метароману у Великій Британії докладно досліджено у монографії О. Бойницької [1].

Крім того, інша українська дослідниця Г. С. Стівба доповнює класифікацію Г.-П. Вагнер жанром «роман англійської ідеї» [8:195], наголошуючи на важливості репрезентації концепту «Englishness» у сучасній англійській/британській літературі. Дослідниця зауважує, що «як реакція на мультикультурні тенденції в літературі, з'являється потреба осмислення англійської національної ідентичності. Постмодерністські автори, подібно до тих письменників, які міркували про історію чи вікторіанську епоху, тепер звертаються до феномену «Englishness» («англійськості») і прагнуть зрозуміти специфіку англійської культури. Традиційний для англійської літератури

жанр «a state of England novel» (роман про стан Англії), за влучним зауваженням Д. Геда, в кінці ХХ століття перетворюється в «idea of England novel» (роман англійської ідеї)» [13]. Як зауважує С. Сатікова, цю тему осмислює ще в 1977 р. Дж. Фаулз у романі «Деніел Мартін». Крім того, «англійська ідентичність у мультикультурному та поліетнічному контексті стала предметом роздумів Дж. Свіфта в збірці оповідань «Уроки плавання» [6]).

Для Г. Стівби у цьому аспекті доволі репрезентативним постає роман «Англія, Англія» Дж. Барнса, в якому письменник «аналізує найбільш стійкі «штампи», що склалися в англійській культурі і поширилися за межами Британії. Дж. Барнс доходить висновку, що національна ідентичність – це текст, нарратив, який поступово впроваджується в свідомість людини, в процесі його дорослішання. Це фрагменти, шматки, розрізнені і перекручені дані від колись здобутої інформації на уроках історії, географії, природознавства, які у вигляді стійких кліше осідають у індивідуальній та колективній пам'яті» [8:195].

На думку О. Горбунової, дослідниці романів Дж. Барнса, «метафора вибирування за шматочками, конструкції і реконструкції розкриває сконструйованість поняття національної ідентичності і фрагментарність» [3:56]. Поділяючи погляди науковця, зазначимо, що у такому разі соціокультурні теорії, пов'язані з осмисленням феномену ідентичності позначаються на особливих стратегіях репрезентації образу постколоніальної / гібридної культурної ідентичності в літературних текстах. Такі художні нарративи візуалізують розщепленість кроскультурного суб'єкта і постають репрезентацією його іманентної нецілісності, полівекторності, «транзитності» в сучасному глобалізованому й постколоніальному світі.

Окреслена у працях Г.-П. Вагнера та Г. Стівби система жанрів новітньої британської літератури (після 1990-х рр.) дає можливість експериментувати у площині взаємодії постологічних практик і наукових ідей, досліджуваних не в гуманітарній царині і пов'язаних із новітніми науковими (соціологічними, медикалізовано-біологічними, нейрофізичними, астрофізичними) підходами до окреслення людини, її свідомості та культурної, політичної, етнічної, соціальної ідентичності наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Крім того, окреслена в дискурсі постмодернізму концепція історії як особливого метатексту доповнюється ідеями нелінійності часу, експлікованими у сцієнтистському дискурсі, який значною мірою впливає на художні настанови англійських авторів та їхні літературно-письменницькі практики. Стратегії фрагментації нарративу візуалізовані у постмодерністському англійському романі, проте у творах пост-постмодернізму ця стратегія знаходить

особливу експлікацію. Зокрема, у романах, які належать до «кроскультурного» різновиду.

О. Павлова зазначає, що «тематика, якій присвячено твори таких авторів (ідеться про В. С. Найпола, Х. Курейші, С. Рушді, К. Ішігуро та ін. — прим. Д.Д.), їхній стиль, сюжет, чимало елементів поетики характеризуються «дивністю», чужістю для європейського читача, оскільки реципієнтові доводиться натрапляти на традиції мешканців колишніх колоній, особливості їх життя і світогляду, а часом і розв'язувати проблеми міжкультурної комунікації, вступаючи в спілкування з носіями неєвропейських культурних стереотипів» [4:3]. На думку Г. Стовби, поєднання східних і західних мотивів стає можливим завдяки активному використанню авторами постмодерністських технік письма: фрагментарності оповіді, просторово-часових зсувів, введенню симулякрів / гібридних персонажів, прийомів інтертекстуальності тощо.

Наголосимо, що вивченню форм «гібридної літератури», зокрема, репрезентованою кроскультурними (постколоніальними) романами в англійській літературі кін. ХХ ст. присвячені дисертації й монографії О. Павлової [4], О. Сидорової [7], С. Толкачова [10] та ін. Дослідники уникають поняття «постмодерністський роман», пропонуючи натомість поняття «кроскультурний», «постколоніальний», «гібридний» на позначення жанрового утворення, яке не належить постмодерністській парадигмі з огляду на часові рамки. Таким чином, акцент зі стильової та філософської належності переноситься на тематологічний і наративний рівні; жанр роману епохи пост-постмодерну визначається через проблеми постколоніалізму, ідентичісну проблематику або наративну специфіку.

Отже, представники російської школи англістики, не вживаючи поняття «пост-постмодерністський роман», по суті, розкривають типологічні особливості сучасного британського роману. Варто зауважити, що англійська література ХХ ст. мала особливі стосунки з реалізмом як літературним напрямом і стилем (на цьому у різних працях не раз наголошував М. Бредбері). Реалістичний тип письма притаманний окремим творам Дж. Фаулза, А. Мердок, В. Голдинга та ін. провідних авторів др. пол. – кін. ХХ ст.

Подібна тенденція притаманна й американській літературі, в якій значною мірою відображені постмодерністські тенденції. Проте поряд із постмодерністськими шуканнями наявні тексти, у яких оприявлено особливі реалістичні тенденції. Т. Гарасим зауважує, що в американській літературі «видозмінена постмодерністична лінія стала особливо помітною в останній чверті ХХ століття на межі реалізму, коли відбулося її зіткнення із так званим “дріб’язковим реалізмом” (оповіданнями Р. Карвера, романами Дж. Е. Філліпс та інших авторів). Окрім того, “мегалітературна” і “мінімалістична” лінії постмодернізму

асимілюються під впливом “плюралістичного реалізму” вкінці 1980 на початку 1990-х років. Вкінці ХХ століття, після того, як з життя пішли письменники-реалісти старшого покоління, до постмодерного експерименту звернулися деякі реалісти середнього покоління (Дж. Апдайк, Дж. К. Оутс та інші), реалізм США розділився на велику кількість течій під впливом суспільних процесів 60-70-х років і внутрішньолітературної “атаки” постмодернізму. Дослідники виокремлюють “критичний реалізм”, що розвинувся під впливом “мегапрози”; “брудний”, або “дріб’язковий”, реалізм, який виник внаслідок мінімалізму; “фото-” або “гіперреалізм”; “іронічний реалізм”; “експериментальний”; “фантастичний”; “магічний” реалізм, що походить із латиноамериканської літератури та автентичних афроамериканців. Таким чином виявляються відносні методологічні розрізнення між “плюралістичним реалізмом” і постмодернізмом, бо їхні межі на стільки розмиті, що немає потреби їх розрізняти, можна визначати ці два різновиди сучасної літератури за допомогою термінів “постпостмодернізм” або “постіндустріальна література”» [2:59]. Такої думки про співіснування нових форм реалізму та постмодернізму в американській літературі кінця ХХ ст. дотримується і американський дослідник Д. Гаддл [14].

Подібні тенденції знаходять своє втілення і в англійській літературі кін. ХХ ст. Роман не пориває з традиціями позитивістського світогляду і міметичного зображення. Простежується взаємодія постмодерністських стратегій (фрагментація, іронія, пастишизація зображуваного тощо) та реалістичного типу нарації, в основі якої — особлива форма репрезентації дійсності. Ця тенденція особливим чином вплинула на вже згадані жанрові різновиди, як історіографічний метароман, неовікторіанський роман, роман-біографія («літературна біографія»). Водночас наявні особливі форми представлення історичного матеріалу та співвідношення між міметичними настановами і формами деформації історичного матеріалу відповідно до авторських підходів. Так, специфічною рисою «літературної біографії» «стає те, що фактографія в ній зливається з підробкою документа, пародія і стилістичні імітації творів знаменитих авторів минулого поєднуються з літературною критикою їх творів, а метанарація є одним з основних принципів письма» [8:194]. Наприклад, П. Акройд «принципово не збирається відокремлювати правди від вигадки, пояснюючи це так: «Дослідження життя видатної людини незмінно наштовхується на перешкоду – ніхто не знає, що він думав і відчував насправді. Спроба ж реконструкції, по суті, і є спробою концептуального прочитання і тлумачення, а отже, метод створення біографії нічим не відрізняється від методу створення роману» [12]. Погоджуємося, що проблеми пост-постмодерністського роману,

зокрема «(переосмислення минулого, спроба створення нової історичної та літературної реальності, розуміння особистості автора, роздуми над національною ідентичністю) здебільшого збігаються з предметом роздумів філософів-постструктуралістів і постмодерністів, у центрі концепцій яких наявне нове розуміння історії, культури, суб'єкта, автора» [8:194]. Письменник наближає реципієнта до епохи, яка

реконструється в художньому наративі; водночас ані герої в художньому творі, ані читач достеменно не можуть встановити межі між реальним та вигаданим. Відчуття «дивності» постає результатом зазначеної авторської стратегії, за якої стирається межа між імітацією (вигадкою, світом уявного) та фактом (історичною і психологічною достеменністю).

### Література

1. Бойніцька О. С. Англійський історіографічний роман кінця XX – початку XXI ст.: філософія жанру : монографія / О. С. Бойніцька. – К. : Видавець Карпенко В.М., 2016. — 324 с.
2. Гарасим Т. Творчість Н. Макдоннела у літературно-критичному дискурсі США / Тетяна Гарасим // Вісник Житомирського державного університету. – 2013. – Випуск 68. Філологічні науки. – С. 59–62.
3. Горбунова О. В. Роль памяти в формировании национальной идентичности в романе Дж. Барнса «Англия, Англия» / О. В. Горбунова // Известия Саратовского университета. – 2010. – № 10. – Серия : филология, журналистика. – Вып. 1. – С. 51–57.
4. Павлова О. А. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / О. А. Павлова. – М., 2012. – 20 с.
5. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. – М., 2003. – 211 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dissercat.com>.
6. Сатюкова Е. Г. Феномен «английскость» в творчестве Г. Свифта : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е. Г. Сатюкова. – Екатеринбург, 2012. – 22 с.
7. Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании: дис. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / О. Г. Сидорова. – М., 2005. – 333с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dissercat.com>.
8. Стівба А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. XX – н. XXI в. // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. № 1048. — Серія «Філологія». Вип. 67. – С. 191–196.
9. Тарасова Е. Хамелеон британской литературы / Е. Тарасова // Тарасова Е., Табак М., Бондарчук Д., Фрумкина С., Горбачева М., Романова А. Круглый стол «Феномен Джулиана Барнса» // Иностранная литература . – 2002. – № 7 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran>.
10. Толкачев С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа : дис. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / С. П. Толкачев. – М., 2003. – 381с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com>.
11. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.03 / О. А. Толстых. – Екатеринбург, 2008. – 207 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com>.
12. Шубина А. В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда : дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.03 / А. В. Шубина. – СПб., 2009. – 183 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com>.
13. Head D. The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000 / Dominic Head. – Cambridge: University Press, 2002. – 307 p.
14. Huddle D. The writing habit / D. Huddle. – University Press of New England , 1991. – 213 p.
15. Wagner H. P. A History of British, Irish and American Literature / H. P. Wagner. – Trier, 2010. – 579 p.

УДК 821.161.2-3 Квітка-Осн.09

**Ю. С. Кириченко**

*Харківський національний економічний університет ім. С. Кузнеця*

**Читач у структурі російської прози Г. Квітки-Осн'яненка**

**Кириченко Ю. С. Читач у структурі російської прози Г. Квітки-Осн'яненка.** У статті розглянуто образ імпліцитного читача в оповідній структурі російської художньої прози Г. Квітки-Осн'яненка з урахуванням впливу просвітницького ідейно-естетичного комплексу. Звернено увагу на кореляцію авторської позиції з теорією народності С. Уварова. Окреслено, що автор сприймає читача не лише як абстрактну інстанцію, котра має зрозуміти всі конотації автора, а також як реальну особистість, на яку повинен вплинути запропонований текст. Проаналізовано соціологічні характеристики імпліцитного читача російської прози письменника.

**Ключові слова:** Г. Квітка-Осн'яненко, Просвітництво, автор, читач, проза.



**Кириченко Ю. С. Читатель в структуре русской прозы Г. Квитки-Основьяненко.** В статье проанализирован образ имплицитного читателя в нарративной структуре русской художественной прозы Г. Квитки-Основьяненко с учетом влияния идейно-эстетического комплекса Просвещения. Рассмотрено корреляцию авторской позиции с теорией народности С. Уварова. Указано, что автор воспринимает читателя не только как абстрактную инстанцию, которая должна понять все коннотации автора, а также как реальную личность, на которую влияет предложенный текст. Охарактеризованы социологические параметры образа имплицитного читателя русской прозы Г. Квитки-Основьяненко.

**Ключевые слова:** Г. Квитка-Основьяненко, Просвещение, автор, читатель, проза.

**Kyrychenko Yu. The reader in the structure of Russian prose by H. Kvitka-Osnov'ianenko.** The implicit reader of first-person narration in the Russian prose by H. Kvitka-Osnov'ianenko is explored in this article. It is shown that the author's point of view was heavily influenced by the ideas and esthetic theories of Enlightenment. Connection between the author's point of view and S. Uvarov's Official Nationality doctrine has been revealed. It is indicated that the author perceives the reader as a real person which can be influenced by the text as well as a noetic instance. The social characteristics of implicit reader are described.

**Key words:** H. Kvitka-Osnov'ianenko, Enlightenment, author, reader, prose.

Російська проза Г. Квітки-Основ'яненка привертає помітно менше уваги науковців на противагу українській. Зокрема учені принагідно зверталися до оповідної структури цих творів (С. Зубков [5], О. Борзенко [1; 2], І. Лімборський [13] та ін.), проте на сьогодні не здійснено комплексного дослідження окресленого питання. Ми вважаємо актуальним ґрунтовне висвітлення характеристик імпліцитного та реального читача російської прози Г. Квітки-Основ'яненка, оскільки це дозволить окреслити важливі комунікативні парадигми функціонування української просвітницької літератури.

На нашу думку, образ імпліцитного читача російської прози Г. Квітки-Основ'яненка слушно розглядати з урахуванням просвітницького підґрунтя авторської концепції щодо структури уявної аудиторії. Автор, як і значна частина інтелігенції епохи Просвітництва, був переконаний, що засобами повчальної за своєю суттю літератури можна змінити на краще людей та суспільство загалом. Тому авторська стратегія із цього питання полягала в тому, щоб літературний продукт вплинув на світогляд та поведінку читача. Як слушно зазначив із цього приводу Ю. Лотман, від читача в епоху Просвітництва «...вимагалось не лише прочитання тексту, а й трансформування його у вчинок, у систему дій» [14:205].

Автор використовував можливості літературного продукту для того, щоб покращувати реальну дійсність. В одному зі своїх листів письменник зазначив: «Я не автор, а худой писачка, как и почерк доказывает, но не могу удержаться, чтобы не выставяльть, что идет худо или что сделается для нас со временем худо» [10:180]. Тож для Г. Квітки-Основ'яненка першорядну вартість мало ідейне навантаження літературного твору, а не його художній рівень: «Не смотрите на язык, на изложение, на удачное или неловкое сцепление приключений, но, главное, смотрите на цель и в какой степени она достигнута... Как ни рассказано, но для чего рассказано и отчего так рассказано, пожалуйста, вникните, а это редко наблюдают все гг. судьи» [10:324].

У цьому контексті слушно зробити деякі зауваження з приводу особливостей сприймання романів письменника реальною читацькою

аудиторією. Г. Квітка-Основ'яненко неодноразово в листах окреслював особливі реакції провінційної публіки: «Но здешние домашние, ежечасно встречающие опекуны, дворяне, судьи, предводители, советники, казначеи, содержатели пансионов и все поименованные характеры, коих лица, носящие звания сии, примут на себя, и я от них нигде покоя не найду... Еще не читав и не видел статьи в альманахе, а только из «Северной пчелы» узнав, что помещен «Скупец», все спрашивают меня: на кого я метил?» [10:220]. Як бачимо, провінційний читач жваво реагував на сатиру письменника. Важливим є те, що художній світ літературних творів сприймався гранично близьким до реальної дійсності.

Авторська позиція в російській прозі Г. Квітки-Основ'яненка, на нашу думку, корелює з освітньою політикою Російської імперії перших десятиліть XIX ст. Закладений у структурі російськомовного художнього тексту письменника образ імпліцитного читача та орієнтація на певний горизонт читацьких очікувань значною мірою залежать від просвітницьких тенденцій доби в тому варіанті, який продукувала імперська дійсність.

Ключовою політичною фігурою окресленого періоду був С. Уваров. Він обіймав посаду міністра народної освіти більше 16 років (1833–1849). Запропонована ним стратегія загальнокультурного розвитку Російської імперії певною мірою спрямовувала й літературний процес.

С. Уваров був переконаний, що в західному світі революції та соціальні катаклізми тільки шкодять державному розвитку. У зв'язку з цим, на його думку, Російська імперія повинна уникнути тих помилок, яких припустилися західні суспільства. В основі освітньої політики С. Уварова була впевненість у тому, що найоптимальнішим шляхом розвитку для Російської імперії є збереження вже сформованого державного устрою та загалом національних традицій у доволі широкому сенсі цього поняття. Усе це дозволяє, як зазначав С. Уваров, впроваджувати програми, що сприятимуть «змужнінню» імперії до того часу, поки вона не буде готова до необхідних змін; він уважав, що потрібно «...йти вперед, залишаючись на місці й зберігаючи такий соціальний і політичний лад, який існує зараз» [3:112].

Ключовими поняттями, що, на думку С. Уварова, повинні спрямовувати суспільство, є «православ'я», «єдиновладдя» і «народність», котрі міністр розумів як міцні основи, «на яких ґрунтується благоденство, сила й життя народне, ...основи, які формують індивідуальний характер Росії та які належать тільки їй» [3:154]. Ці ключові начала, на переконання С. Уварова, «...необхідно було б врахувати в системі суспільної освіти, щоб вона поєднувала переваги нашого часу з надбаннями минулого та надіями майбутнього, щоб народне виховання узгоджувалося з нашим порядком речей і не було далеким від європейського духу» [3:154].

Як зазначав С. Уваров, «велика еволюція людства буде повністю завершена, коли християнство проникне його звичаї, його розум і його дух» [3:112]. Він був переконаний, що християнство пропонує «ідеї, без яких суспільство, таке, яким воно є, не зможе проіснувати й миті» [3:112].

Єдиною історично виправданою формою правління С. Уваров уважав самодержавність, яка є іманентною для російського народу. Така позиція визначала й особливий погляд на кріпацтво. С. Уваров зазначав: «Це дерево пустило довге коріння: воно осяює і церкву, і престол. Вирвати його з корінням неможливо. Необхідно поступово. Лише освіта... може найкраще підготувати до цього» [3:114].

Проте поняття народності розкрито С. Уваровим менш чітко: «Щодо народності всі труднощі полягали в узгоджуванні давніх і нових понять, але народність не змушує йти назад чи зупинитися, вона не потребує нерухомості в ідеях. Держава, як і людське тіло, з віком змінює свій зовнішній вигляд, риси змінюються з роками, але фізіономія змінюватися не повинна. Недоречно було б опиратися періодичному перебігу речей, достатньо, якщо ми збережемо недоторканими святилище наших народних понять, якщо визнаємо їх основною позицією уряду, особливо щодо суспільного виховання» [15]. Народність С. Уваров розумів як певні іманентні характеристики державної спільноти, які зберігаються навіть за умови певних історичних та культурних змін.

Нечіткість формулювань, які пропонував С. Уваров, сприяла множинності інтерпретації виголошеної міністром формули. Оскільки вона «претендує на те, щоб бути вираженням офіційної ідеології», то, «як і будь-яка офіційна ідеологія, вона повинна бути трохи туманною, допускати різноманітні трактування і в такий спосіб притягувати достатньо широкий спектр прихильників» [15]. Одним із них був, зокрема, П. Плетньов. Як редактор журналу «Современник», він надзвичайно високо оцінював творчість Г. Квітки-Основ'яненка, певно, значною мірою саме завдяки консервативним поглядам останнього.

Таку державну політику підтримувала значна частина імперської інтелігенції. Важливим засобом

реалізації окреслених гуманітарних настанов було видання журналів. Один зі співробітників «Москвитянина» вказував на те, що культурний діяч та критик «...повинен обов'язково мати друковану кафедру, з якої міг би подавати голос для користі всієї вітчизни» [12:277]. М. Полевой зазначав, що журнал є «совістю народу», «підручником і тлумачем життя» [6:296]. За посередництвом журналів значною мірою реалізовувалася державна просвітницька програма. Так, приміром, у «Маяку» була розкрита симптоматична для цієї епохи точка зору про науково-літературні журнали: «Наскільки багато вимог постало перед нами: ...знайомство з вітчизною, пильне спостереження за освіченістю свого народу, усепроникний погляд на її потреби; незалежні стосунки з туземними письменниками, зберігання мови, як святині; тонке відчуття прекрасного, палка, чиста любов до істини і блага, до людства й вітчизни – усе це містилося в кількох словах: ідеал науково-літературного журналу» [11:254].

Формула «православ'я», «єдиновладдя», «народність» так чи так містилася в багатьох журнальних матеріалах перших десятиліть XIX ст. Приміром, один із критиків «Маяка», окреслюючи причини «застою» та «занепаду» літератури, зазначив: «Брак ученості визнає автор першою того причиною, другою – брак релігійності, третьою – брак народності» [4:22]. С. Шевирьов, доводячи високий рівень розвитку літератури Давньої Русі, на ділі використовує згадану формулу С. Уварова: «Уже давно всім відомо, що література будь-якої нації буває словесним вираженням усього її життя... Давня Русь у житті своєму розкрила три головних елемента: перший, найважливіший, був елемент церкви, чистий і духовний; другий державний, третій – народний» [17:VI].

Поряд із цим частина критиків, підтримуючи офіційний напрям державної політики в гуманітарній галузі, уважала, що й література має бути підпорядкованою просвітницьким ідеям. Так, один із критиків «Маяка» негативно оцінює орієнтацію європейських літературних творів лише на «естетичний зміст» [17:25] без урахування інших смислових параметрів тексту. Такі самі вади, на переконання критика, властиві літературі в Російській імперії: «Загальний потік захопив і наших, зрештою достатньо обдарованих, письменників; а так зване легке читання, яке виникло через відсутність релігійності, філософії та більшою мірою народності, спричинило і в нас, як і скрізь, занепад літератури» [17:25–26].

Просвітницькі ідеали частина імперської інтелігенції формулювала в таких категоріях, як чесність, освіченість, доброта, справедливість тощо. Саме цьому письменники та критики повинні, на думку багатьох діячів Просвітництва, навчати читача і створювати продукт, який «правильно спрямує заняття молоді та привчить її до праці чесною, плідною для науки й

суспільства» [4:21]. П. Плетньов, приміром, зазначив, що «це і є, власне, призначення письменника. Він не має підслуховувати, чого вимагають, а спрямовувати уми до добра й чистоти» [6:569]. Крім того, світоглядні ідеали, проголошені просвітниками, нерозривно були пов'язані у свідомості людей із користю для суспільства та держави.

Окреслені просвітницькі настанови передбачали певну модель взаємодії зі споживачем літературного продукту. У такий спосіб поставав особливий образ ідеального реципієнта. Так, С. Шевирьов був переконаний, що з освічених читачів повинна формуватися державна еліта, яка своєю чергою мусить спрямовувати розвиток культури імперії: «Зараз для російської літератури потрібні не споживачі нерозбірливого читання, а потрібні читачі освічені, найкращі, обрані, які утворили б суспільне коло і в ньому висловили б таку точку зору, де була б і опора літераторам мислячим, і протидія... відсутності смаку, і улюблена нагорода кожного з покликаних письменників за витвір його... чистої думки» [16:35]. Тож читач мислився не лише як пасивний споживач тексту, а як співавтор: «Так, ми бажали б, щоб таким чином між літературою і публікою виникла безперервна, дієва взаємодія; щоб кожна думка там відгукувалася тут; щоб усі відносини між словесністю нашою і суспільством ґрунтувалися на повазі письменників до публіки, на прихильності й заслуженій їй довірі до нас. Ось наше бажання, на яке, звичайно, відгукнеться будь-який громадянин Росії, який любить істинне добро її» [16:35]. Взаємодія автора й читача мислилася як двосторонній зв'язок та взаємовигідне співробітництво.

Отже, частина інтелігенції сприймала ідеального читача не просто як абстрактну інстанцію, що розуміє всі конотації автора, а як реальну особистість, на життя, поведінку, морально-етичні, релігійні погляди якої має вплинути літературний твір.

Авторська концепція російської прози Г. Квітки-Основ'яненка співвідносилася з освітньою політикою С. Уварова. Зображення провінційного дворянського середовища погоджувалося із принципом «народності», адже у такий спосіб засобами літератури приверталася увага до маркованого з точки зору національної приналежності соціального прошарку.

Принцип «православ'я» також яскраво втілювався в російській прозі митця. Наприклад, в оповіданні «Фенюшка» герої долають численні життєві труднощі, дотримуючись християнських приписів. Вони прощають своїх кривдників, терпляче зносять неволю. Так, Фенюшка не погодилася давати неправдиві свідчення: «Как это можно?.. Это смертельный грех!» [8:396]. Дівчина ризикує своєю роботою, але не боїться говорити правду, адже відчуває необхідність допомогти іншому – діяти відповідно до Божих законів. Вона жертвує своїм

благополуччям заради того, щоб допомогти незнайомій людині: «О себе я столько времени молчала; не знаю, где искать защиты; но, увидевши такую страшную неправду, я не только пред вами, всем людям объявлю, что вы утаили деньги, принадлежащие человеку, и без того обиженному людьми... Грех вам, тяжкий грех!..» [8:397]. Кінець кінцем героїня здобула щастя та достаток, що автор тлумачить як винагороду за праведну поведінку та віру: «Фенюшка постигала радость праведника, после долгих болезненных страданий в жизни мгновенно вступившего в райские селения для вечного наслаждения блаженством. Она, всю жизнь гонимая, страдавшая, вдруг видит, что любимый ею любит ее столько же... Как ничтожны горести и бедствия, претерпенные ею во все дни жизни ее с такою восхитительно будущностью» [8:403–404].

В оповіданні «Добрый пан» провідним замислом автора є зображення важливої ролі християнства для покращення життя людей. Валер'ян Степанович іде з монастиря, щоб допомагати своїм ближнім. Остаточо його сумніви спростовує схимник: «Каждый призван работать в вертограде Христовом по силам и способностям своим. Иному десять талантов, иному один. В мире, для спокойствия и блага ближних, нужен учитель, воин, правитель, судья, писатель, художник, земледелец, духовный. Блажен кто делает талант свой, а не скрывает его в землю. Но горе всем, делающим дело свое с небрежением и ради своей лишь выгоды» [8:431–432]. Розміщений у кінці твору монолог схимника сприймається своєрідною конклюдзією до всього оповідання. Автор використовує відому біблійну притчу про таланти для аргументування просвітницької за своїм характером думки про необхідність покращувати навколишню дійсність та допомагати людям. Герой продовжує свою промову, утверджуючи Валер'яна Степановича в думці, що обраний ним шлях є теж Божим: «Ты был бы монах полезный для себя только. В вертограде Христовом, в мире сем, нужно работать для всех. И чаша воды, поданная жаждущему, есть делание. Имеешь ее, не храни для себя, предлагай нуждающемуся. Промысел Божий... дал тебе возможность быть полезным для ближних...» [8:432]. Тож автор наголошує на органічності релігійної складової суспільного світогляду, яка слугує для загального добра.

Третя складова уварівської формули – «єдиновладдя» – так само яскраво виявляється в художньому світі російської прози Г. Квітки-Основ'яненка. Автор неодноразово зображує ідеальних чиновників вищих рангів, які демонструють чесність та відданість своїй справі. У таких епізодах детально зображено моделі зразкової поведінки цих посадовців. Герой оповідання «Рассказ» запевняє свого підлеглого, що «...не можно, чтобы указ гласил неправду. Перерой все эти книги, верно, найдешь указ в такой силе, как я говорю. Указы пишут по правде; а мое сердце говорит, что так должно решить, как я

говору, и потому должен быть указ. Ищи, переискивай, а я против сердца не подпишу» [9:11]. І справді, виявляється, що існує «правильний» і «чесний» закон, який за умови кваліфікованого використання слугує справедливому розв'язанню проблеми.

У романі «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века» фігурує епізодичний персонаж – губернатор, якому навіть не дається імені. Це образ ідеального чиновника, який керується у своїх вчинках лише законом та совістю. Губернатор відверто засуджує Столбікова за зловживання на посаді «уездного предводителя»: «Зачем же вы шли к должности, не понимая ее и не имея способностей предотвращать злоупотребления? Стало, вы враг общему спокойствию, враг порядку, враг человечеству, враг отечеству! Стыдитесь! <...> Впрочем, вы и всякий подобный вам, управляемы женою, секретарем, камердинером и т. под., есть также гнилой член в государственной службе, который немедленно по открытии должно отсечь» [8:374]. Автор переконаний, що загалом існуючий державний лад не має системних помилок. Нарікання стосуються лише нечесних службовців, які порушують «правильні» закони та морально-етичні норми.

Отже, однією зі складових художньої концепції російської прози Г. Квітки-Основ'яненка є суголосність державній політиці в гуманітарній галузі. Це виявляється в закріпленні у свідомості ідеального читача думки про виправданість та справедливість уварівської тріади «православ'я», «єдиновладдя», «народність». Засобами літератури відбувалося транслювання окреслених ідей до читачього загалу. Від імпліцитного читача, образ якого закладений у структурі російської художньої прози Г. Квітки-Основ'яненка, очікувалася реалізація просвітницьких інтенцій автора.

Окреслюючи образ імпліцитного читача російської художньої прози Г. Квітки-Основ'яненка, варто зазначити, що автор орієнтувався на достатньо широку аудиторію. Передусім це пов'язано з мовною приналежністю літературного продукту. Пишучи свої твори російською мовою, автор розраховував на увагу як російського, так і українського читача. Крім цього, важливим є той факт, що письменник публікувався в достатньо впливових столичних журналах, зокрема «Современник», «Отечественные записки», «Москвитянин» тощо. Це забезпечило увагу до окресленого кола творів з боку не лише української, а й російської інтелігенції.

Поряд із цим можна помітити деякі формальні деталі, що підтверджують висунуту нами тезу. Зображуючи провінційне дворянське середовище, автор доволі часто використовує слова українського походження, які подекуди могли сприйматися як архаїзми. Для того щоб ознайомити російського читача із семантикою невідомих йому лексичних одиниць, автор перекладає їх, до того ж

розміщує необхідне пояснення прямо в тексті (страва (кушанье) [7:15], «квасок» («особое мясное кушанье с луком») [7:13], Трушко (Трофимушка) [7:12], шановать (почитать) [7:25] та ін.). Іноді ці слова навіть взято в лапки. У такий спосіб автор звертає на них особливу увагу читача та підкреслює чужорідність таких елементів у російськомовному тексті.

У деяких епізодах автор уводить у російську прозу фіктивного читача, яким є, приміром, невістка Трохима Халявського з роману «Пан Халявський». Оповідач, описуючи зовнішність та вдачу простолюдинів, які служили в його сім'ї, раптово перериває розповідь таким коментарем: «Тут все, написанное мною, моя невестка, второго сына жена, женщина модная, воспитанная в пансионе мадам Гросваш, зачернила так, что я не мог и разобрать, а повторить – не вспомнил, что написано было. Ну, да и нужды нет. Мы и без того все знаем всё. Гм!» [7:17].

Критики та літературознавці неодноразово підкреслювали деяку «розтягненість» романів Г. Квітки-Основ'яненка. Ці зауваження насамперед стосувалися розгалужених епізодів, у яких основним об'єктом зображення був побут українського провінційного дворянства. Проте такі фрагменти були складовою авторського задуму, який значною мірою полягав у фіксуванні реалій української дійсності кінця XVIII ст. Про це Г. Квітка-Основ'яненко прямо вказав у листі до П. Плетньова: «Повторение кушаньев в «Халевском», может быть, необходимо. Понимают ли они, что это желание описать прежний быт, а форма – чтобы избежать сухости. Все прохождение времени было в еде, в коей истончались до разнообразия. Время для горячих, молочных, холодных мяс, на все было свое время. Мне казалось необходимым выразить в подробности, что ели, когда и как» [10:237].

У цих авторських інтенціях відразу було враховано читача, який перебуває на певній часовій дистанції із зображеними у творах подіями. Ідеальний реципієнт зацікавлений у тому, щоб ознайомитися з побутом, поглядами українського провінційного дворянства кінця XVIII ст. Такого читача навіть передбачають і оповідачі, які неодноразово прямо вказують, що пишуть свої спогади для нащадків.

Прийом іронії, використаний письменником для зображення заскорузлості провінційного дворянського середовища, вводить у структуру російської прози читача – активну оповідну інстанцію, яка повинна інтерпретувати прихований зміст тексту. Ідеальний читач реконструює точку зору автора, послуговуючись лише словом оповідача. За удаваною серйозністю наратора читач виявляє іронічну позицію автора. У романі «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова...» автор іноді використовує навіть своєрідні «підказки», у ролі яких виступають виділені курсивом слова. Завдяки такому прийому

наголошено на подвійному смислі описуваного явища. Приміром, людей, які допомагали опікуну описувати та фактично розорювати маєток Столбікова, оповідач називає «гостями» [8:15]. Завдяки курсиву автор спонукає читача виявити додаткову негативну конотацію в семантиці цього слова.

Структура читацької аудиторії, яка була закладена в художньому світі російської прози Г. Квітки-Основ'яненка, розширювалася за посередництвом оповідань для дітей. Ці твори були розраховані на сприйняття дитячою аудиторією та батьками. О. Борзенко окреслив виховну складову авторського задуму: «Як людині просвітницької формації, Г. Квітці взагалі імпонувала ідея виховної літератури для дітей. Виділившись як специфічний рід художньої творчості в епоху Просвітництва,

дитяча література упродовж певного часу ще мала вигляд прикладного дидактичного матеріалу, покликаного формувати моральну особистість та добropорядного громадянина. У цьому вона нерідко використовувала авторитет біблійного тексту, погоджуючи його з конкретними виховними завданнями» [1:283].

Підсумовуючи, можемо зазначити, що, на нашу думку, художня концепція російської прози Г. Квітки-Основ'яненка значною мірою погоджувалася з офіційною державною політикою в гуманітарній галузі. За посередництвом російських художніх творів літератора відбувалася трансляція консервативних ідей до читацької аудиторії. Ідеальним реципієнтом російської прози письменника є представники російської та української інтелігенції, а також дитяча аудиторія.

### Література

1. Борзенко О. І. Проблема становлення особистості в оповіданнях Г. Квітки «Умные дети», «Одолжение от нищего» / Борзенко О. І. // Акт. пробл. слов'ян. філол. Сер. : Лінгвістика і літ-во : Міжвуз. зб. наук. ст. – 2009. – Вип. XX. – С. 280–285.
2. Борзенко О. І. Сентиментальна «провінція». (Нова українська література на етапі становлення) / О. І. Борзенко ; [рец. Сивокінь Г. М., Безхутрий Ю. М.]. – Х. : [б. в.], 2006. – 322 с.
3. Виттекер Ц. Х. Граф Сергей Семенович Уваров и его время / Цинтия Х. Виттекер. – СПб. : Академ. проект, 1999. – 349 с.
4. Галанин И. Обзорение русских газет и журналов за второе трехмесячие 1840 года / И. Галанин // Журн. Мин-ва нар. просвещ. – 1840. – Ч. XXVII. – С. 15–40.
5. Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей / С. Д. Зубков. – К. : Наук. думка, 1979. – 272 с.
6. История русской журналистики XVIII–XIX веков : учебник / [под ред. проф. Л. П. Громовой]. – СПб. : Изд. СПб. ун-та, 2005. – 600 с.
7. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : у 7 т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко ; [ред. кол. : П. М. Федченко (голова) [та ін.] ; упор. Н. О. Ішиної ; ред. тому Д. В. Чалий]. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 4 : Прозові твори. – 543 с.
8. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : у 7 т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко ; [ред. кол. : П. М. Федченко (голова) [та ін.] ; упор. та прим. М. Т. Максименко ; ред. тому С. Д. Зубков]. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 5 : Прозові твори. – 591 с.
9. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : у 7 т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко ; [ред. кол. : П. М. Федченко (голова) [та ін.] ; упор. та прим. І. О. Лучник, К. М. Секаревої ; ред. тому О. І. Гончар]. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 6 : Прозові твори. – 639 с.
10. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів : у 7 т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко ; [ред. кол. : П. М. Федченко (голова) [та ін.] ; упор. та прим. Р. С. Міщука ; ред. тому О. І. Гончар]. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 7 : Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи. – 567 с.
11. Клементьев И. Идеал учено-литературного журнала / И. Клементьев // Маяк. – 1840. – Ч. 8. – С. 17–28.
12. Критика. Критический перечень произведений русской словесности за 1842 год // Москвитянин. – 1843. – Ч. I. – № 1. – С. 277.
13. Лімборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка : Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика / І. В. Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 108 с.
14. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман ; [оформл. М. Руйзо]. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.
15. Миллер А. Триада графа Уварова / Алексей Миллер. – [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://www.polit.ru/article/2007/04/11/uvarov/>.
16. Обзорение русских газет и журналов за второе трехмесячие 1841 года. VII. Теория словесности и критика // Журн. Мин-ва нар. просвещ. – 1841. – Ч. XXXII. – С. 25–38.
17. Шевырев С. Взгляд на современную русскую литературу. Статья вторая. Сторона светлая. (Состояние русского языка и слова) / С. Шевырев // Москвитянин. – 1842. – Ч. 2. – № 3. – С. 178–179.

УДК 821.111-3:7.038.6

**Т. В. Кушнірова**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г.Короленка*

**Роман «Спокута» Ієна Мак'юєна як зразок постмодерністської прози**

**Кушнірова Т. В. Роман «Спокута» Ієна Мак'юєна як зразок постмодерністської прози.** У статті розглядаються постмодерністські тенденції в художній прозі сучасного британського письменника Ієна Мак'юєна. Жанр роману окреслюється як психологічно-соціальний роман-симфонія, що ґрунтується на імагологічному модусі, різновекторному фокусуванні. Психологізм у Мак'юєна виконує як імагогічну, так і характероутворювальну функцію, загострює увагу читача і позбавляє однозначності при аналізі тексту. У фіналі твору перед читачами постає постмодерністський текст, де домінуючим стає образ автора-наратора, деїюрга, котрий творить індивідуально-авторський міф. У романі проглядається цілий комплекс мотивів: екзистенційних (самотності, душі, порятунку, забуття, смерті), соціальних (злочину, родини, війни, батьків і дітей тощо), психологічних (спокути, «відсторонення»), кожен з яких константний протягом усього тексту. Розглядається жанровий зміст, аналізуються жанрові і стильові доміанти, система мотивів. Значна роль відводиться хронотопам, розглядається їх взаємозв'язок та ієрархія. Виокремлюються особливості індивідуального стилю письменника, а також його зв'язок із літературною традицією.

**Ключові слова:** Ієн Мак'юєн, мотив, хронотоп, жанр, стиль, доміанта, наратив.

**Кушнірова Т. В. Роман «Искупление» Ієна Мак'юєна как образец постмодернистской прозы.**

В статье рассматриваются постмодернистские тенденции в художественной прозе современного британского писателя Ієна Мак'юєна. Жанр романа идентифицируется как психологически-социальный роман симфония, в котором присутствует имагологический модус, разновекторное фокусирование. В финале произведения перед читателями предстает постмодернистский текст, где доминирующим становится образ автора-наратора, демиурга, который творит индивидуально-авторский миф. В романе выделяется комплекс мотивов: экзистенциальных (одиночества, души, спасения, забвения, смерти), социальных (преступления, наказания, семьи, войны, отцов и детей), психологических (искупления, «отстранения»). Прослеживается жанровое содержание, анализируются жанровые и стилиевые доминанты, основные мотивы. Особая роль отводится хронотопам, рассматривается их взаимосвязь и иерархия. Выделяются особенности индивидуального стиля писателя, а также связь с литературной традицией.

**Ключевые слова:** Ієн Мак'юєн, мотив, хронотоп, жанр, стиль, доміанта, нарратив.

**Kushnirova T. V. The novel «Atonement» by Ian McEwan as an example of postmodern prose.** In this article discusses the features of the postmodern trends of Ian McEwan prose. Genre novel is a psychological and social novel, based on a comparison of images. Psychological motivations are key in the novel. In the final novel is characterized by postmodern features, which is the dominant image of the author-narrator. It creates individual author myth. The dominant motifs of the novel are: existential motives (decline, aging, loneliness, mother, family), psychological (substitution, sublimation), philosophical (life, death, the meaning of life). Provided genre content, analyzed genre and style dominants, the main motives. Assigned special role of chronotope, considered their relationship and hierarchy. Highlights features of the individual style of the writer, and the relationship with the literary tradition.

**Key words:** Ian McEwan, motive, chronotope, genre, style, the dominant, a narrative.

Творчість сучасного британського письменника Ієна Мак'юєна (Ian Russell McEwan – 1948 р.н.) наразі викликає значну зацікавленість не лише серед літературознавців, але й серед пересічних читачів своєю різноплановістю та психологічною глибиною. Автор – лауреат численних премій (1998 р. – Букерівська премія за роман «Амстердам», у 2008 році журнал «The Times» зарахував письменника до «п'ятдесяти найвидатніших британських авторів, починаючи від 1945 року», член Королівського літературного товариства і Британської гуманістичної асоціації). Водночас творчість митця викликає численні дискусії: одні дослідники схвально відгукуються щодо його доробку, відзначаючи його особливість, інші – вказують на безліч недоліків від ідіостилу митця до його творчого методу [1; 2; 7]. Попри значну дискусійність, на нашу думку, твори Ієна Мак'юєна глибокі та багатогранні і такі, які щоразу прочитуються ніби заново. Не можливо однозначно

уніфікувати творчість автора, його доробок вміщує і моторошні оповіді у стилі «хорору» і складну психологічну прозу з елементами «нейроестетики» [2]. Автор, на думку сучасного українського дослідника Д.Дроздовського, тяжіє до транспарентності, що передбачає прозорість стилю, а заглиблення у свідоме та підсвідоме відбувається з використанням неореалістичної техніки, яка передбачає певні «відхилення» [2]. Однак попри значну кількість наукових публікацій, що торкаються творчості британського письменника, безліч питань ще потребують наукової інтерпретації, зокрема проблеми жанру і стилю, імагології, наратології, мотивної організації його творів. Метою нашої роботи є ґрунтовний аналіз роману «Спокута» Ієна Мак'юєна, що передбачає виокремлення жанрово-стильових констант та доміант, окреслення хронотопу та мотивної організації твору, що дозволить констатувати постмодерністські ознаки у творчості митця.

Ієн Мак'юєн – представник «сердитої молоді» сімдесятих у британській літературі, котрого уже

після першої збірки оповідань «Перше кохання, останні обряди» («First Love, Last Rites», 1975) критики назвали Іеном Макабром (тобто похмурий, моторошний). Письменника цікавить особистість, що перебуває «на межі», тому його подальші твори («Цементний садок» / «The Cement Garden», 1978), («Розвага мандрівників» / «The Comfort of Strangers», 1981), («Невинний, або Особливі стосунки» / «The Innocent», 1990) присвячені саме цій проблемі. Примітно, що у творчості автора провідне місце займає мотив смерті. Смерть за Мак'юеном – це форма звільнення від страждання, оскільки людина від народження приречена і невпинно йде у вічність. І якщо особистість не знаходить себе в житті, то, на думку автора, вона має померти. Якщо ж індивід віднаходить себе, то все одно помирає, але вільною людиною.

Одним із провідних творів Іена Мак'юена є роман «Спокута» («Atonement», 2001), де мотиви смерті – життя стають домінуючими. Роман створений на основі документів з архівів Імперського військового музею, в якому митець провів чимало часу під час написання твору. Роман «Спокута» не отримав Букерівську премію, однак отримав кілька інших: премію Бі-Бі-Сі «People's Booker» (2002), премію Генрі Сміта, Національну премію спілки літературних критиків і вищу нагороду «Лос-Анжелес таймс», «Santiago Prize for the European Novel» (2004).

Критики неоднозначно оцінили роман, одні вказували на його недоліки, як-от: багаточисленні неточності в сюжеті, стилізація мистецьких зразків минулих років; інші – відзначали майстерність автора у царині форми та змісту. На думку Адама Біглі, читач отримає насолоду за трьома критеріями: «У романі присутня любовна лінія, історія війни та історія про історію, а тому твір порадує ваше серце, перевірить силу волі та дасть привід для роздумів. Це кращий роман Іена Мак'юена» [7]. На нашу думку, автор майстерно експериментує з формально-змістовою основою, іноді змішуючи несполучане. Наприклад, перша частина оповіді подана в дусі романтичної традиції старої Англії, де зачином слугує епіграф із «Нортенгерського аббатства» Джейн Остін. Читач поринає в жарке літо 1935 року, в побут англійської садиби, де кожен зайнятий лише собою, із вічно відсутнім головою родини та хворобливою господинею, що традиційно для класичного англійського роману. Для такого типу оповіді характерний мотив таємниці, усвідомлення чогось трагічного, що безперечно станеться, сугістивно навіюється читачеві уже з перших рядків оповіді. Завуальований конфлікт, трагічний випадок, неказаність – стильові константи роману.

Наративна складова роману є досить різновекторною, чому сприяє фіктивна нульова фокалізація, що є складовою постмодерної гри автора із читачем. Для хронотопу характерна внутрішня фокалізація, оскільки вся історія це продукт мислення чи уяви головної героїні роману,

чи то тринадцятирічної Брайоні Толіс, чи то зрілої 77-ти річної письменниці.

Перша частина подана крізь ракурс бачення тринадцятирічної дівчинки, Брайоні Толіс, котра мешкає в просторому маєтку і має, як їй здається, хист до письменства. Дівчинка намагається поставити зі своїми кузенами, п'ятнадцятилітньою Лолою та восьмирічними близнюками П'єрро і Джексонном, власну п'єсу «Випробування Арабелли», яку написала на честь приїзду додому свого брата Леона з товаришем Полом Маршаллом. Однак постановка п'єси зірвалася, оскільки головну героїню захотіла зіграти Лола, а близнюкам зовсім не подобалося сценічне мистецтво. У цей час старша сестра Брайоні Сесілія блукає будинком із роздумами про молодого хлопця, Робі, сина прислуги, котрий повернувся із коледжу у Кембридж і мріяв про кар'єру медика. Молоді люди знають одне одного з дитинства, однак останнім часом між ними вбачається певна прохолода. Наратор підводить читача до того, що між героями зароджується кохання, якому передують спроби відштовхнути одне одного. Погляд наратора зупиняється на моменті розбиття стародавньої вази, шматки якої полетіли у фонтан. Сесілія роздягається і стрибає за ними у воду, що Брайоні здалеку, із вікна будинку, сприймає як наругу Робі над сестрою. Брайоні не розуміє, що бачить, у монологічному мовленні вона зізнається в цьому. У її уяві зринають страшні картини: покірنا Сесілія, котра виконує забаганки Робі. Дівчинка вважає, що тільки вона здатна щось змінити. У своїх підозрах дитина утверджується ще більше, коли читає відверте послання Робі до Сесілії (хлопець досить інтимно писав про свої почуття), сцени у бібліотеці, що сприйнята дитиною як акт насильства. Героїня в уяві вимальовує нового Робі, злого, небезпечного маніяка, котрий має владу над її сестрою. Тому логічним є те, що злочин, який здійснив невідомий по відношенню до Лоли, дівчинка приписує саме Робі, оскільки свято вірить у його провину. «Правду їй сказали не лише очі - для цього було занадто темно ... Очі лише підтвердили все те, що вона знала, всі її недавні відкриття. Правда полягала в симетрії, вона полягала в здоровому глузді. Правда вказувала зору. Тому, коли вона повторювала знову і знову, що бачила його, вона була абсолютно щира, пристрасно правдива. Але те, що вона мала на увазі, було набагато складніше, ніж здавалося оточуючим, котрі з готовністю сприймали буквальний сенс її слів» [5:216].

Мотив батьків і дітей є константним у творчості Мак'юена, оскільки у кожному з його творів, де героями є діти, головна проблема полягала у відсутності батьківської опіки. У «Спокуті» головна героїня була самотня не фізично, а психологічно, оскільки вона не могла поділитися ні з ким своїми проблемами і переживаннями. Батько був завжди відсутній, мати щодня страждала від мігрені, хоча безмежно

любила свою молодшу доньку, однак неналежно за нею доглядала. Маги бачила доньку ще зовсім маленькою, постійно збуджуючи у пам'яті тактильні, призабуті відчуття. Сесилія любила молодшу сестру, однак мало приділяла їй уваги, оскільки в силу вікової різниці (десять років) їхні інтереси не збігалися. Тому ситуацію з Робі Брайоні розуміє по-своєму, як може, зовсім подіячому. У суді дівчинка свідчить проти Робі, руйнує його життя, життя сестри і своє, а усвідомлення своєї помилки коштуватиме героїні позитивної спокути. Робі потрапляє у в'язницю, Сесилія назавжди йде з дому, а Брайоні відмовляється від навчання у престижному коледжі, сублімуючись на сестринській справі.

Дослідники часом говорять про «Спокуту» як про роман, написаний для симфонічного оркестру, називаючи його справжнім «будинком із багатьма надбудовами і прибудовами» [3:25]. Перша частина – своєрідний зачин, що є найдовшим у романі, переповідає історію становлення майбутньої видатної письменниці, яка все життя шукала примирення зі своєю совістю. Перша частина виписана в ідилічному модусі з вкрапленням елементів імпресіонізму, художнього напряму, заснованому на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, переживань. Хронотоп першої частини ущільнюється і подрібнюється на певні спалахи-враження, що зринають в уяві наратора. Для даного хронотопу характерне множинне фокусування, коли події подані крізь ракурс бачення кожного із персонажів: Брайоні, Сесилії, Робі, Емілії. У першій частині відтворено певні фрагменти, відбиті у свідомості кожного із персонажів. Кожен із героїв наче застиг в замкненому просторі, не є активним стосовно зовнішнього світу, а існує тут і зараз, наче в ізоляції. Хронотоп першої частини роману позиціонується як «остіновський» [4:85], «садибний», оскільки родина Толісів відгороджена від зовнішнього світу, існує наче вдалині від цивілізації, куди можуть потрапити лише обрані. У даному просторі час наче зупинився: старий Хардмен ще керує візком на конях, особлива увага відводиться пейзажним замальовкам, які семантично означають топос вічності. У просторі вбачається «відчуття безкінечного, непідвладного часу чудового спокою», який іноді порушують його мешканці, котрі страждають від туги та самотності. Сам будинок відчуває кожен порух повітря та одухотворюється, зокрема господиня садиби постійно відчуває, як будинок «стискається». Емілія змальована таким-собі емпатом, здатним вбирати все, що відбувається навколо, сприймати найтонші фізичні та емоційні порухи людей, котрі знаходяться поруч. Даному хронотопу притаманна «застиглість», що характеризується поступовим занепадом і згасанням.

Стильовою особливістю першої частини є іронічний модус, який проглядається передовсім у дорослому сприйнятті дитячого мистецтва. На

честь приїзду брата Леона Брайоні пише п'єсу «Випробування Арабелли», покликану «викликати не сміх, а жах, полегшення і повчання, саме в такому порядку» [5:17]. Уже в ставленні героїні до свого твору закладено певний відтінок, що трактується нами як іронія. Концепт «жах» стає своєрідним маркером, що означає подальшу долю персонажа. Написання п'єси стає зачином трагедії, фінал якої буде опубліковано лише по смерті письменниці.

За різними ознаками першу частину можна ідентифікувати як зразок модернізму. «Гра з нарацією в романі відбувається в модерністській площині, де літературний текст стає життєтекстом» [2]. На нашу думку, говорити про весь текст як модерністський було б хибним і недоречним, оскільки перша частина є лише структурною складовою цілого тексту, що не може репрезентувати увесь твір.

Друга частина роману виписана зовсім у іншому модусі: Робі, відсидівши у тюрмі, потрапляє на фронт. Погляд наратора укрупнюється у момент відступу англійців зі своїх позицій у Дюнкерку. Описи війни вражають своєю правдоподібністю, переважає укрупнений план, коли кожна деталь виписана настільки, що бачиться кожен відтінок, а будь-яка дія репрезентується щосекундно. Навіть незначна деталь, що фіксується у свідомості героя, стає мотивом-символом (важка рана на тілі героя, нога хлопчика, підвішена до дерева, листи-обереги, що додавали наснаги жити, селянин на полі з собакою, що ховався від бомбардувань під деревом тощо). Висновки наратора, що трактує події крізь ракурс бачення Робі, є глобальними та пацифістськими, характеризуються певною відстороненістю, коли події сприймаються наче зі сторони, не впливаючи на емоційний стан особистості. «Гернеру прийшло в голову, що процесія на шосе нагадує стадо, що йде на бійню» [5:278]. Друга частина, на відміну від першої, значно глибше та реалістичніше, описи відступу люду подані з глибокою правдоподібністю, майже повністю відсутня іронія. Постмодерністська складова у романі поступово регресує, на перший план виходять модерністські ознаки, притаманні кращим зразкам ХХ ст. (Б.Брехт, Е.М.Ремарк та ін.). Герой має серйозне поранення та постійно перебуває у глибокому стресі, що доходить до афектного стану. Біль і втрати, загибель людей уже не сприймаються ним гостро, у свідомості залишається лише один імпульс – вижити і вийти з оточення. Тому жарти Робі та його супутників у процесі відступу є підтвердженням мотиву «відсторонення», коли ситуація «межі» відключає в особистості певні функції задля збереження психіки.

Іронічний модус відсутній і у третій частині, де Брайоні замість навчання у престижному коледжі вступає на сестринські курси і потім продовжує роботу у військовому шпиталі. Через п'ять років Брайоні усвідомила свою помилку і вирішила



відмовитися від навчання на користь сестринської справи. Наратор крізь ракурс бачення уже дорослої дівчини хронологічно відтворює життя героїні цього періоду: складний час навчання у шпиталі, страшні медичні будні війни, лист від батька із повідомленням про вінчання Лоли та Пола Маршалла, зустріч з Сесилією у неї вдома, де раптово опиняється й Робі. У цій частині, на відміну від попередньої, прийом відсторонення відсутній. Брайоні гостро сприймає буденність: біль молодих хлопців, що прибувають поранені з війни, вона сприймає як власний. Наприклад, епізоди з обпаленим капралом Макінтайром, котрий переборюючи надлюдський біль, все ж помер, чи вісімнадцятирічним французьким солдатом Люком Корне, котрий отримав тяжке поранення голови і попросився з Брайоні як зі своєю нареченою, не дають сприймати історичний модус відсторонено, а викликають певні психологічні емоції не лише у головної героїні, але й у реципієнта. Ця частина характеризується вільним наративом: Брайоні пішла до станції «Ватерлоо», а Сесилія і Робі наче «розчинилися в повітрі», даючи змогу читачеві додумувати власний фінал історії.

Остання частина – це події 1999 року, коли відома романістка Брайоні Толіс святкує свій сімдесят сьомий день народження. У фіналі роману читач дізнається, що все, що ним було прочитане – це роман видатної романістки, а головні герої – Робі і Сесилія – так ніколи і не зустрілися, оскільки давно загинули. Письменниця не уточнює коли саме, читач вирішує сам, коли обірвалися життя героїв. Можливо, Робі помер від сепсису в селищі Співаючі Дюни першого червня 1940 року, а Сесилія загинула у вересні цього ж року під час бомбардувань на станції метро «Белхем» [5:461]. «Але який же це фінал? Яку надію, яке задоволення може отримати від такого фіналу читач? Хто захоче повірити, що вони так ніколи і не зустрілися й не реалізували кохання? Хто захоче повірити в це - хіба якийсь шанувальник похмурого реалізму? Ні, я не можу так з ними вчинити. Я занадто стара, дуже налякана, занадто закохана у відведений мені клаптик життя. На мене насувається приплив забування, а потім - забуття. Я вже позбавлена відваги песимізму. <...> Я знаю, завжди знайдеться читач, котрий запитас: «А що було насправді?»». Відповідь проста: закохані вціліли і живуть щасливо ... » [5:461]. «Сконструйований ідилічний фінал для самої Брайоні постає формою самозбереження на психічному рівні» [3:24]. Героїня у намаганні не втратити себе і здійснити справедливість, все життя виношує ідею написання роману, який би виправдав Робі і допоміг засудити тих людей, які або здійснили злочин (Пол Маршалл), або замовчували правду, покриваючи злочинця (Лола). «Я знаю, що не зможу опублікувати свою книгу, допоки вони живі. А відсьогодні визнаю й те, що не треба її друкувати, допоки жива я сама» [5:460].

Безперечним є той факт, що жанровою особливістю роману стає психологічний модус, що передбачає використання особливого арсеналу прийомів і засобів психологічного аналізу, що розкриваються у відповідних проявах. Психологізм твору являє собою систему художніх засобів і характеристик, які репрезентують особливості процесів, що відбуваються у свідомості, почуттєвій і підсвідомій сфері персонажів. Роман Ієна Мак'юена ґрунтується на психологічному модусі, який виходить у домінуючу позицію. Можна виокремити кілька факторів, на яких ґрунтується психологізм: імагологічний фокус, портретування крізь призму пейзажних замальовок, різновекторне фокусування тощо. Імагологічний фокус передбачає портретування певного персонажа у порівнянні з іншим, наприклад, Робі і Сесилія належать до різних соціальних груп (Сесилія – старша донька господаря маєтку, Робі – син прибиральниці), що проявляється передовсім у спілкуванні між персонажами, в установці на те, що герої не можуть бути разом. Наратором укрупнюються стосунки в обох родинах. Читач протягом оповіді дізнається, що батько Сесилії – державний чиновник, котрий постійно затримується на роботі, і, можливо, зраджує дружині. Мати Сесилії зазвичай перебуває у ліжку і часто потерпає від мігрені. Від постійної хвороби в Емілії наче розвинулися містичні здібності, оскільки «довгі години вимушеної нерухомості призвали шосте відчуття, здатність невидимими кешнями відчувати будинок, рухатися будинком невидимцем, в усе посвяченим» [5:93]. У психологічний модус вплетено кілька мотивів (мотив батьків і дітей, мотив самотності), які впливають на становлення особистості та виконують характероутворювальну функцію. Хвороба у матері, більш за все, психологічна, що давала можливість відгородитися від сімейних проблем, зфокусуватися на власних переживаннях. Про родину Робі було сказано значно менше: батько покинув сім'ю і про нього майже нічого не відомо, а мати майже весь час працювала в будинку батьків Сесилії, за що отримала від господарів маленький будиночок у подарунок.

У романі в імагологічному аспекті відтворено й сестер Толіс, акцентується увага на протиставленні двох особистостей, двох світів: світу Брайоні (логічного, лінійного, впорядкованого) і Сесилії (хаотичного, нестримного, рішучого). У протиставленні відтворено не лише характери сестер, ставлення матері до кожної з них, але й їхні помешкання. «Брайоні була з тих дітей, котрі одержимі бажанням бачити світ упорядкованим. Якщо кімната її старшої сестри являла собою страшний бредлам, де були безладно навалені нерозрізані книги, нерозпаковані речі, ліжко ніколи не заправлялося, а недопалки з попільничок не викидалися, то кімната Брайоні була храмом божества порядку: на іграшковій фермі, що розмістилася на широкому підвіконні глибоко

вмурованого в стіну вікна, було безліч звичайних тварин, але всі фігурки дивилися в одну сторону - на свою господиню, немов готувалися за її наказом дружно гримнути пісню» [5:13]. Така несхожість двох особистостей й призвела до трагедії, що змінила життя усієї родини.

У протиставленні подаються не лише рідні сестри, Брайоні й Сесилія, але й кузини Брайоні та Лола, причетні до трагедії. На відміну від Брайоні Толіс, яка все життя пам'ятала і спокутувала свій гріх, Лола спокійно вийшла заміж за свого гвалтівника, Пола Маршалла, з яким у змові та достатку дожила до глибокої старості. Усі намагання уже дорослої Брайоні розвінчати брехню Маршаллів натикалися на замовчування та судові переслідування, лише написана нею книга уже майже перед небуттям стає лебединою піснею, своєрідною спокутою перед сестрою та її нареченим, що так і не поєдналися.

Ще одним психологічним прийомом, що впливає на актуалізацію психологічного складника, є різновекторне фокусування, яке дозволяє подивитися на одну і ту ж подію із ракурсу різних персонажів. «Представлений у романі тип нарації близький до множинної внутрішньої фокалізації, для якої характерне пригадування однієї події з точки зору різних персонажів» [3:23]. Такий спосіб передачі психологізму особливо відчутний у першому розділі роману, своєрідному зачині, зав'язці трагічної історії. Наприклад, момент, коли Робі знімає взуття і шкарпетки, заходячи до будинку Толісів, Сесилія сприймає як особисту образу, впевнена в тому, що Робі хоче її принизити своїм гордовитим ставленням. «Робі влаштував цілу виставу: зняв черевики, які зовсім не були брудними, потім, подумав, знав ще й шкарпетки і навшипиньки із демонстративною обережністю пройшовся мокрою підлогою... вона не знала людини більш впевненої в собі, ніж Робі, і розуміла: він над нею знущається» [5:42]. Однак Робі цю ситуацію бачить з іншого ракурсу: «Нахилившись, щоб зняти брудні робочі черевики, він звернув увагу на свої шкарпетки, з дірками на пальцях і п'ятах, із запахом, і зразу ж стягнув їх. Яким же дурнем він виглядав, йдучи босоніж в бібліотеку через хол! Єдиним його бажанням було тоді зникнути звідти якомога швидше» [5:111]. Відтворюючи подію різнобічно, митець створює ефект «об'ємності», глибини зображення, відтворюючи індивідуальні риси характеру і протиставляючи світовідчуття героїв. Відтворення однієї події крізь різне фокусування – стильова особливість художньої творчості Ієна Мак'юєна, що призводить до актуалізації імагологічної складової.

Ще одним фактором, який впливає на психологізм твору, є портретування на лоні природи або крізь призму природних явищ. Такий спосіб психологічного потрактування тексту є характерним для класичної літератури, зокрема творів романтизму та сентименталізму, де

особистість портретується з урахуванням зміни стану природних стихій. Пейзажні замальовки відтворюють емоційний стан персонажа, при зміні якого міниться і стан природи. Відповідно передаються душевні хвилювання Робі, який потрапляє у полон незведаних йому почуттів: «Небо, замкнене в квадрат вікна над головою, постійно змінювало колір в межах певного відрізка спектру: від жовтого до жовто-гарячого; так і одні почуття самого Робі плавно перетікали в інші, раніше незнайомі, а спомини послідовно чергувалися» [5:104]. Примітно, що трагедія стається у темний період доби, вночі, що традиційно є часом, коли трапляються нещастя.

Таким чином, роман «Спокута» Ієна Мак'юєна є зразком сучасної постмодерністської прози, що має домінуючий психологічний стрижень. Жанр роману можна визначити як психологічно-соціальний роман-симфонію, що ґрунтується на імагологічному модусі, портретуванні крізь призму пейзажних замальовок, різновекторному фокусуванні. Психологізм у Мак'юєна виконує як імагогічну, так і характероутворювальну функцію, загострює увагу читача і позбавляє однозначності при аналізі тексту. Кожна частина роману має оманливу жанрову природу, оскільки сприймається читачем як модерністський текст з безліччю іманентних ознак. Остання, найкоротша, але найбільш значуща частина твору, перевертає всі уявлення реципієнта про жанрову приналежність доробку автора. Перед читачем постає постмодерністський текст, де домінуючим стає образ автора-наратора, котрий веде читача до останньої сторінки. Наратор-деміург вибудовує власний світ, зі своїми іманентними законами, відштовхуючись від найтрагічнішого дня у своєму житті. Наративна складова роману є досить різновекторною, чому сприяє фіктивна нульова фокалізація, що є складовою постмодерної гри автора із читачем. Для хронотопу характерна внутрішня фокалізація, оскільки вся історія це продукт мислення чи уяви головної героїні роману: чи то тринадцятирічної Брайоні Толіс, чи то зрілої 77-ти річної письменниці. У романі проглядається цілий комплекс мотивів: екзистенційних (самотності, душі, порятунку, забуття, смерті), соціальних (злочину, родини, війни, батьків і дітей тощо), психологічних (спокути, «відсторонення»), кожен з яких константний протягом усього тексту. У певних частинах деякі мотиви виходять у домінуючу позицію (мотив родини, злочину у першій частині, мотив війни у другій і третій, мотив спокути, забуття у четвертій). Чотири різножанрових частини роману, що органічно поєднані до фіналу, витворюють неповторний постмодерністський текст, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, переживань, спалахів-вражень, що зринають в уяві наратора. Причому автор-наратор відходить на задній план, поступаючись місцем дієгетичному герою-наратору, який пише власну історію.

Іронічна гра як один із основних принципів постмодернізму, характерна для першого і четвертого розділу роману, у другому і третьому розділах, у яких відтворюються військові будні, нівелюється, а подекуди й зовсім зникає.

### Література

1. Борисенко А. Ізн Макьюен – Фауст и фантаст [Електронний ресурс] / А. Борисенко // «Иностранная литература». – 2003. – № 10. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html>
2. Дроздовський Д. Іен Мак'юен: між жахом мови й літературою жахів [Електронний ресурс] / Дмитро Дроздовський. - Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movu-j-literaturoju-zhahiv/>
3. Дроздовський Д. І. Наративні стратегії в романі «Спокута» Іена Мак'юена: між «уявним» та «реальним» / Д. І. Дроздовський // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. – Випуск 181. – Том 193. – 2012. – С. 22–27.
4. Капитанова Л. А. Остиновский «синдром» в романе Изна Макьюэна «Искупление» / Л. А. Капитанова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 28 (282). – С. 80–90.
5. Макьюэн Ізн. Искупление [Текст] : роман / И. Макьюэн ; пер. с англ. Дорониной И. - М. : ЭКСМО ; Санкт-Петербург : Домино, 2007. – 464 с.
6. Медведев А. А. Особенности психологизма в романах Изна Макьюэна («Искупление», «На берегу») / А. А. Медведев // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т. 19. – № 4. – С. 1443–1449.
7. Begley Adam. A Novel of Discrete Parts, Blessedly at One with Itself / Adam Begley // New York Observer. – 2002. – 18 March.

УДК 821.113.5-31.09"20"

### *Л. В. Мацевко-Бекерська*

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

#### **Наратив спокутування у прозі Юстейна Ґордера**

**Мацевко-Бекерська Л. В. Наратив спокутування у прозі Юстейна Ґордера.** Стаття присвячена дослідженню художнього світу прози сучасного норвезького письменника Юстейна Ґордера. Завдяки певним прийомам нарративної стратегії автор унікально та винятково складно форматує як естетичний простір, так і його рецептивний горизонт. Вивчений рецептивний рівень подолання ілюзії простоти і звичайності, певною мірою буденності плину людського існування/життя, пересічності буттєвих проблем та можливості коротко відповісти на вкрай лаконічні авторські питання, що в різний спосіб розпочинають нарративний дискурс. Досліджені аспекти «вживання» у твір, заглиблення у події перипетії (що радше нагадують переходи від однієї до іншої невідгадуваної загадки), емоційно-психологічне занурення у світ переживань, гармонійно диференційованих на всіх розповідних рівнях романів «Донька директора цирку» та «Замок в Піренеях».

**Ключові слова:** художній світ, нарративна стратегія, протагоніст, реципієнт, нарація, історія, подія.

**Мацевко-Бекерская Л. В. Нарратив искупления у прозе Юстейна Ґордера.** Стаття посвящена исследованию художественного мира прозы современного норвежского писателя Юстейна Ґордера. Благодаря определенным приемам нарративной стратегии автор уникально и исключительно сложно форматирует как эстетическое пространство, так и его рецептивный горизонт. Изучен рецептивный уровень преодоления иллюзии простоты и обычности, в некоторой степени обыденности течения человеческого существования/жизни, обыденности сущностных проблем и возможности кратко ответить на исключительно лаконичные авторские вопросы, разными способами начинающие нарративный дискурс. Исследованы аспекты «вживания» в произведение, углубления в событийные перипетии (напоминающие переходы от одной к следующей неразгадываемой загадке), эмоционально-психологического погружения в мир переживаний, гармонично дифференцированных на всех уровнях изложения романов «Дочь директора цирка» и «Замок в Пиренеях».

**Ключевые слова:** художественный мир, нарративная стратегия, протагонист, реципиент, нарация, история, событие.

**Matsevko-Bekerska L. V. The redemption narrative in Jostein Gaarder's prose.** The article examines the artistic world in the prose by the contemporary Norwegian writer Jostein Gaarder. Due to certain techniques of narrative strategies the author uniquely and exceptionally elaborately formats both the aesthetic space and its receptive horizon. The article studies the receptive level of overcoming the illusion of simplicity and commonness, and to some extent mundanity of human existence / life, mediocrity of existential problems and possibilities to give short answer to extremely laconic author's questions which in different ways commence the narrative discourse. The research investigates the aspects of "living" in the work, recession into the plot twists and turns (which are rather reminiscent of the transitions from one unsolvable puzzle to another), emotional and psychological immersion into the world of experience, perfectly differentiated at all narrative levels of novels *The Ringmaster's Daughter* and *The Castle in the Pyrenees*.

**Keywords:** artistic world, narrative strategy, protagonist, recipient, narrative, story, event.

Художній світ прози сучасного норвезького письменника Юстейна Ґордера унікально та винятково складно форматує як естетичний

простір, так і його рецептивний горизонт. Перше наближення до тексту створює ілюзію простоти і звичайності, певною мірою буденності плину людського існування/життя, пересічності буттєвих проблем та можливості коротко відповісти на вкрай

лаконічні авторські питання, що в різний спосіб розпочинають нарративний дискурс. Однак «вживання» у твір, заглиблення у подієві перипетії (що радше нагадують переходи від однієї до іншої невідгадуваної загадки), емоційно-психологічне занурення у світ переживань, гармонійно диференційованих на всіх розповідних рівнях, утверджує читача в потребі та необхідності переосмислити перше враження або вихідну настанову сприймання прозового нарративу. Отож, феноменологічно-рецептивні аспекти літературознавчого дослідження, як видається, найбільш виправдано можуть бути застосовані до осмислення та глибокого пізнання особливостей поетологічної організації прози Ю. Гордера.

Як слушно зауважив У. Еко, «щоб зробити свій текст комунікативним, автор повинен вважати, що ансамбль кодів, на які він покладається, є такий самий, як ансамбль кодів, що їх поділяє його можливий читач. Отже, автор мусить передбачити зразок можливого читача (надалі Зразковий Читач), здатного інтерпретаційно трактувати висловлювання так само, як генеративно трактує їх автор» [4:28]. Звісно, моделювання Зразкового читача належить до інтелектуально-інтуїтивного порядку здійснення аналізу авторського стилю, проте рецептивне середовище моделюється початково на підставі разових, ситуативних, настроєво зумовлених та емоційно аргументованих вражень, оцінок, міркувань. Серед потенційних «кодів» може не виявитися того, що стане центральним у рецептивному проєкті, натомість інтенційно заданий як базовий чи ключовий для читача транспонується на маргінесі сприймання. Водночас поза сумнівом залишається те, що «важливий не так остаточний результат, як сам процес людського пошуку свого призначення й покликання в світі за допомогою Літератури» [6:48]. Саме тому проблематика морального вибору, моральної відповідальності за про(пере)жите, за здійснений або нездійснений вчинок, за свідомий вибір і рішення привертає увагу читача, котрий замірється на пізнання сенсу, вкоріненого у прозі Ю. Гордера. Проблема морального вибору в критично межовій онтологічній ситуації у розмаїтих варіантах чи сюжетно-композиційних рішеннях наявна у всіх творах письменника («Світ Софії», «Vita Brevis. Лист Флорії Емілії до Аврелія Августина», «Помаранчева дівчинка», «У дзеркалі, у загадці», «Тасмичий пасьянс», «Донька директора цирку», «Замок в Піренейях»). У межах вивчення своєрідних рецептивно-інтерпретаційних аспектів прози автора зосередимося на двох – романі «Донька директора цирку» (2001) та романі «Замок в Піренейях» (2008) – на тих творах, що на нашу думку, не лише репрезентують нарратив спокутування, але й утверджують невичерпність простору розуміння художнього світу.

Найперша дослідницька імпровізація полягає у певному зіставленні (без настанови на порівняння)

двох творів, із принагідною (ключовою) ремаркою про їх принципову відмінність з точки зору нарративної стратегії, рівно ж як із позицій ідеологічно-перцептивної конфігурації нарративу. Якщо авторська інтенція імпліцитно втілена у «Доньці директора цирку» в епіграфі («... гадаю, тепер це зайшло надто далеко – маю на увазі, в інтелектуальному сенсі, тож постає питання, чи не варто взяти невелику культурну паузу, щоб усвідомити досягнене, засвоїти одержану інформацію» [2:7] – слова Стортинга Юган Е.Меллбу, депутата від Християнської партії, сказані 1927 року), то рецептивна підказка у «Замку в Піренейях» подана упорядниками україномовного видання («роман інтелектуальних ідей на тлі зворушливої історії кохання» [3:4]). Для нарративної стратегії обох творів спільною є вихідна позиція розгортання викладу – текстова реалізація події актуалізовує минулу (давноминулу) історію. Традиційна експозиція має варіативне втілення – у межах нарації (від гортання сторінок старого щоденника, чим зайнятий Петер Павук, протагоніст роману «Донька директора цирку» та першого речення, написаного Сульрун, героїнею роману «Замок в Піренейях», у нетривалому, але розлогому електронному листуванні, адресованому її другові Стейну) чи у межах рецептивного кола (від 10 і 12 грудня 1971 року, коли були датовані перші щоденникові записи тоді дев'ятнадцятирічного Петера та від події тридцятирічної давності, коли трапилося те, що тяжіло над Сульрун та Стейном усі наступні роки). Однак, імовірно, розгортання нарації розпочинає емоційно-інтелектуальна готовність читача увійти в життєву історію з очікуванням чогось особливого. М.Зубрицька відзначає: «якщо розглядати літературу як різновид художнього комунікування, як комунікативну гру, нехай і онтологічно закорінену, то читач у процесі цієї гри, тобто під час читання, «руйнує» текст, розташовуючи його в горизонті власних сподівань, який закладають саме його – а не авторські – загальна ерудиція, літературна компетентність, багатство і гнучкість уяви тощо. Руйнування тексту не конче треба пов'язувати з деконструктивістською моделлю читання, яка докорінно підриває основи значенневих пластів тексту, – тут руйнування набуває форми радикальної деструкції тексту, що ґрунтується на відчитуванні глибинно прихованих значень, тобто комунікація триває за правилом чи за принципом «відсутності присутності». Будь-яке читання – це зазіхання на цілісність тексту та ієрархію його значень» [6:302]. Обидва романи Ю. Гордера відкривають саме таку рецептивну панораму, позаяк хронологічні нашарування тексту неминуче трансформуються у рецептивний калейдоскоп вражень та внутрішньосуперечливий інтерпретаційний лабіринт.

Для Ж.Женетта, одного із теоретиків структуралістського дискурсу наратології, важливим було питання пошуку/віднайдення

рівноваги у ситуації постійної тривоги, котра тяжіє над сучасною людиною. Як продовження стрункої системи наратологічних концептів вважаємо за доцільне допровадити читача у процес «оживання» нарації. Почасти він змагається з автором (чи авторською інтенцією) за першість у процесі естетичної комунікації. Реальна особа, котра гортає сторінки книги, – це лише одна із численних модифікацій присутності адресата в просторі художнього твору. Сучасне літературознавство диференціює три найбільш виразні форми проєкції читача на площину естетично артикульованого тексту: «1) реальне історичне обличчя, яке ми відновлюємо на підставі історичних документів певної епохи; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи з наших знань про соціальну та історичну ситуацію тієї чи іншої епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті» [6:221]. Кожен вияв читацької присутності має свої особливості, а також визначене місце у процесі літературної комунікації. Рецептивна модель прози Ю. Гордера дає підстави вести мову про синтетичного читача, у природі якого наразі поєднані всі вищеназвані структурні різновиди. Автор-сучасник творить Зразкового читача: по-перше, реальне його обличчя складається з «пазлів»-реальних облич читачів тут-тепер; по-друге, уявний читач постає у спільному із автором колі знань про соціальну та історичну ситуацію нашої епохи; по-третє, роль читача програмується в тексті цілком зрозумілими авторськими прийомами й текстовими вказівниками. Такий (триєдиний) читач цілком виразно корелює зі структурною типологією наративного тексту Ж. Женетта, адже дослідник виходить із визначення трьох найважливіших, на його думку, категорій, що характеризують

проблеми оповіді (розповіді): «категорія часу, в якій виражається відношення між часом історії та часом дискурсу; категорія аспекту, або способу сприйняття історії оповідачем, категорія модальності, або типу дискурсу, який використовується оповідачем» [5:31]. Вважаємо, що поєднання часу, аспекту і модальності в координатному просторі читацьких намірів та зусиль дає підстави моделювати унікальну рецепцію двох названих романів, що з позицій тенденційного дослідження здобуваються на певні паралелі.

Як відомо, найбільш важливим параметром втілення точки зору (що надалі впливає на розгортання рецепції) є наратологічний формат категорії «подія» – «деяка зміна вихідної ситуації (зовнішньої чи внутрішньої)» [12:13] чи «зміна стану, проявлена в дискурсі процесуальними твердженнями у модусі *робити* чи *траплятися*» [10:103 (зауважуємо деяке термінологічне обмеження, позаяк модус фактичності переважає і не залишає простору для емоційного чи психологічного форматування події. Тому визначення В. Шміда видається оптимальним для подальшого дослідження)]. Перетворення дотекстової події, що становить психологічну передісторію тексту, у подію як центр нарації відбувається через форматування цілісної наративної історії. Акцентування найбільш значущих елементів художнього дискурсу передусім залежить від оптимального розташування всіх рівнів втілення точки зору. Уважне прочитання романів Ю. Гордера дозволяє диференціювати два важливих для рецепції рівні (окремо ця проблема була вивчена у нашій монографії [9]:

Рівень емпіричного сприйняття подій фікційного світу	Рівень описового символізуючого «супроводу»: презентації нарації
«Донька директора цирку»	
«Я опинився тут випадково. Найперший ранковий літак з Болоньї міг летіти й до Лондона чи до Парижа» [2:11] →	↔ «Тож вбачаю тепер глибокий сенс у тому, що сиджу за старовинним письмовим столом, за яким колись давно сидів і писав інший норвег (Генрик Ібсен), перебуваючи, як і я, у своєрідному вигнанні» [2:11]
«Замок в Піренеях»	
«Привіт, Стейне! Побачити тебе знову – це наче якісь чари. Та ще й там!» [3:5] →	↔ «Сам же ти так розгубився, що ледь не впав. То не був «випадковий збіг», о ні. То втрутилися вищі сили, чусш, провидіння!» [3:5]

Зауважуємо, що текстова інформація у спорідненому контексті продукує власне денотативне значення, що надалі розширюється у свідомості реципієнта і формує базовий перцептивний контекст. Такий тип літературного комунікування/спілкування є найменш гіпотетичним та психологічно конфліктним, адже читач, навіть не поділяючи певних переконань або уподобань автора, розуміє мотивацію вибору проблематики, форматування сюжетної структури, особливості персонального населення художнього

світу. Водночас для автора нема потреби визначати систему координат прочитання його твору, моделювати знаки для розпізнавання смислу тексту чи підтексту. Читач-сучасник автора є не лише адресатом суто естетичної чи фактологічної парадигми тексту, через словесну тканину автор дискутує зі своєю сучасністю, інколи – сам зі своїми упередженнями чи симпатіями, буде чи руйнує оцінні стереотипи. При цьому він може опертися на передбачуваний відгук реципієнта, хоча не обов'язково має відбуватися особистісний

контакт. Петер Павук («Донька директора цирку») був змушений втікати світ за очі через надто самовпевнену та не зовсім етичну професійну діяльність – упродовж багатьох років був генератором письменницьких ідей на продаж, Сульрун зі Стейном («Замок в Піренеях»), не змовляючись і за останні тридцять років не маючи бажання та нагоди спілкуватися, обрали те саме місце для проведення відпустки: «І ось раптом ми прокидаємося з багатолітнього сну Сплячої красуні, немов розбуджені одним і тим самим чарівним будильником! І знову вирушаємо туди,

незалежно один від одного. Того самого дня, Стейне, у новому столітті, у цілком новому світі. Уявляєш, через тридцять з гаком років!» [3:6]. Читачеві віддане право визначити рецептивну перспективу: прийняти «випадковість» рішень та вчинків протагоністів чи помістити свідомість, що сприймає, у своєрідну «посудину часу». В цій посудині зібрані та збережені, забуті й притлумлені переживання, враження, емоції. У ній тьманими відблисками залишилися події (а також їх причини та наслідки), стерлися чіткі контури облич та (при)забулися відтінки звучання голосів:

<p>«Донька директора цирку» «У моїй голові знову бринять голоси. Я відчуваю, як її заповнює рій невгамовних душ, які використовують клітини мого мозку, аби потеревенити між собою. Мені бракує душевного спокою, щоб умістити їх усіх у голові, – частина з них неодмінно втратиться без вороття» [2:9]</p>	<p>«Замок в Піренеях» «Я не просто поринув у спогади, я б назвав це станом занурення у глибини свідомості, бо раптом хвиля живих образів, давніх відчуттів та емоцій захлиснула мене, я знову побачив нас, двадцятилітніх, над фьордом – мов окремі, вихоплені з фільму, кадри, хоч я не тямлю, чи їх знімав» [3:19]</p>
--	--

Гордерові персонажі розкорковують «посудину часу» свідомо: Петер для детального відтворення та осмислення життєвого шляху, що привів його до вигнання та загрози самому існуванню (позаяк на нього полюють втомлені страхом викриття автори, котрі купили готові сюжети і уславилися як письменники), Сульрун та Стейн під впливом магії місця, з яким пов'язана драматична сторінка їхньої спільної життєвої історії (ця сторінка стала останньою для них у статусі «разом»), спробували визначити причини трагічної події (коли вони збили на шосе Брусничну жінку) і, листуючись в електронний спосіб, ще раз відчули давно заховані переживання. Інтервал часу стає ключовим критерієм для пошуку відповідей на питання. Напруга переживання зумовлює наростання напруги читання, що стає «радіше активним, ніж пасивним», читач перебуває у рівновазі між ознаками «комплексу індивідуальних реакцій» та форматом «актуалізації колективної компетенції».

Складним вважаємо дискурс читання як процесу, що мав би з'ясувати специфіку діалогічних відносин між смислом та значенням обох романів, між правом автора бути почутим та обов'язком читача осмислити авторську інтенційну присутність, а також між усвідомленим автором обов'язком віддати простір твору для привласнення іншим – читачем, реципієнтом, інтерпретатором. Як зазначає М. Зубрицька, «проблема взаємовпливу «читач – текст» і досі теоретично не розв'язана через очевидну неспроможність теоретично осмислити і за допомогою понятійно-категоріальної термінології окреслити всі тонкощі й відтінки рецепційного розмаїття» [6:178]. Пізнаючи проблематику романів Ю. Гордера, переконуємося, що психологічно процес читання є мозаїчно складним, виразно індивідуальним і неповторним. Однак смислове осердя – спокутування – тут набирає конкретизації,

увиразнюється із кожним сюжетним переходом. Окремі змістові пласти нарративу «Доньки директора цирку» увиразнюються, набувають більшої чіткості при кожному контакті читача з твором. І те, який саме значеннєвий елемент, набуває модифікованої конфігурації, становить феноменологічні особливості читання цього роману. Петер гортає сторінку за сторінкою, щоденник розростається у подію максимальної градаційної напруги – читач услід за неписьменником переживає народження кожного авторського задуму, шлях його до того, кого Петер «призначає» на роль творця. Приймаючи рішення не шукати слави та визнання, жалкуючи, що невичерпний талант Петера Павука не знайшов свого безпосереднього втілення, співчуваючи через нереалізованість генія, ми не можемо позбутися (перед)відчуття/(перед)очікування неминучої кари (відповідальності) за неправильно прийняте рішення (а далі – вервечку таких рішень, що нанизувалися упродовж десятків років). Так само форматується рецептивний горизонт роману Ю. Гордера «Замок в Піренеях»: двоє молодих людей через необережність вчинили наїзд на Брусничну жінку, обом забракло моральної сили та відваги пересвідчитися, що не сталося трагедії. Втеча з місця аварії кардинально змінила життєві шляхи, що попри, здавалося, перевірені почуття розійшлися назавжди.

Обрана для дослідження проблема – розгортання нарративу спокутування – повертає міркування до диференціації читання в процесі естетичної комунікації, що можна умовно об'єднати за двома ключовими напрямками: «перша проблема – це світ художнього тексту та «уявний» чи гіпотетичний читач, який перебуває поза межами тексту <...> Друга проблема – це читач у структурі художнього тексту, тобто читацька присутність як художній феномен, що полягає в її

здатності бути початком, який організовує художнє ціле» [6:47]. Ці два аспекти («модус потенційності» та «модус дійсності») осмислення читацької проєкції на площину тексту, на думку А. Компаньона, узгоджуються з принциповими підходами до літератури: «при формально-об'єктивному підході до літератури головну увагу звертають на твір; при підході міметичному – на зовнішній світ; зрештою, при прагматичному підході – на публіку, читацьку аудиторію» [8:164]. Кожен із названих підходів різною мірою включає читача у простір художнього твору, проте всі неодмінно апелюють до цінності літературного тексту, навколо якого розгортається комунікативний, естетично значущий простір. Розглядаючи романи Ю. Гордера з формальних позицій, головну увагу звернемо на проблемно-тематичні, стильові параметри його оформлення, а тому неминуче в ході аналізу підходимо до виявлення тих закономірностей, що вичерпно представляють усі аспекти змісту, при цьому спробуємо залучити до системи самовияву твору всі складові: від прихованої чи виявленої

авторської настанови, через композиційно-образну структуру і до уявного прочитання. Однак повертаючи твір до його міметичної природи, опиняємося перед проблемою – хто описується і кому цей опис адресований. Адже якщо є визнаним факт відтворення чи наслідування у літературному творі, то так само слід визнати, що має бути відповідна реакція і розуміння того, що це описане можна впізнати, диференціювати й осмислити. Тож, поступове переживання драматичних історій, що набули наративного формату «я»-спогад («Донька директора цирку») чи «ми»-спогад («Замок в Піренеях»), дає підстави припускати, що інтенційно передбачався «справедливий фінал». Історія, що розпочалася давно (задовго до моменту початку нарації), стала подією і здобулася на логічне завершення: Петер Павук опинився у центрі сплетеної ним самим павутини і втратив бажання звідти рятуватися, Сульрун загинула під колесами автомобіля необережного водія на тому ж місці, де тридцять років тому їхня спільна зі Стейном дорога зупинилася/обірвалася:

<p>«Донька директора цирку» «Це або перший, або останній день у моєму житті, я не смію сподіватися на диво. Я пакуюся, тут я вже все завершив. Усе готове. Готове до найбільшого стрибка» [2:210]</p>	<p>«Замок в Піренеях» «Того ранку, як Сульрун пішла від нас, вона не знала навіть виїхала з шафи стару шаль &lt;...&gt; її збив трейлер за кілька кілометрів від Согнефьорду &lt;...&gt; Якщо підводити ризик, мушу зізнатися: мене не покидає відчуття, що оте ваше випадкове побачення у готелі було фатальним. Відтоді вона втратила сон і спокій» [3:19]</p>
---	--

Спроба віднайти правильне вирішення конфлікту – одна із можливих, одна із ймовірних чи допустимих. Ідеальне читання – така ж аморфна і невловима категорія, як і все, що стосується діалогу психологічно унікальних сутностей. Фундаментальна позиція розуміння літератури загалом та кожного контакту читача із текстом зокрема скеровує стратегію сприймання усіх складових літературної комунікації. З одного боку, ідеальним чи досконалим можна вважати таке читання, яке дивовижним чином спромоглося асимілюватися з авторським досвідом, настільки житися зі світом емоцій, вражень і думок, сплетених у феномен тексту, що рецепція читача ототожнилася із власною авторською. Інакше кажучи, варіантом ідеального читання є уніфікація горизонтів – творення і сприймання. З другого боку, після визнання автономності твору та його самодостатності поза особистісним світом творця слід очікувати від ідеального читання нового форматування художнього світу, надання йому значно ширшого кола значень не лише відносно усіх передбачених автором, але й тих, про які автор не здогадувався. У цьому випадку читач маніпулює текстом і мимоволі стає його автором. Видається, що досконалого діалогу не відбулося, адже обидві позиції – відправника повідомлення та його адресата – посідає читач. Власне кажучи, має рацію

А. Компаньон, стверджуючи, «перед нами ніколи не буває сама книга, а щоразу чиясь, що реагує на неї і змішувана з нею свідомість – наша власна або іншого читача. Тобто до книги нема безпосереднього, чистого доступу» [8:169]. Наша рецептивна проєкція – художній твір як втілена відплата за гріх – може бути віддаленою від інтенційної настанови рівно настільки, наскільки і від інших читацьких горизонтів. Водночас тут перетинаються дві важливі «системи координат»: хоча переконання про винятковість авторської інтенції є недостатнім та мало обґрунтованим, те саме стосується вимоги збільшити у правах на смисл твору читацьку компетентність. Ж.-П. Сартр активно розвивав думку щодо особливого феноменологічного статусу читача: «творчий акт – це лише неповний та абстрактний момент в ході написання твору <...> але процес писання включає і процес читання як діалектичну єдність, і ці дві взаємопов'язані акти вимагають двох окремих агентів» [11:44–45]. Наратив романів Ю. Гордера у процесі читання набуває символічного значення, проростає додатковими значеннями або їх відтінками: «твір словесного мистецтва, на відміну від його конкретизації, є твором схематичним. Це означає, що деякі із його планів, особливо плани представлених предметів і план образів, включають

«місця недокреслення» [7:179]. Саме такий підхід дозволяє нам пізнати чи не найбільшу рецептивну цінність названих творів: у можливості примноження значень, у здійсненні індивідуального читацького розуміння, що водночас цілком ґрунтується на визначених автором контурах смислу. Максимально обмежений простір та мінімальна кількість персонажів кожного роману започатковують естетичний діалог, який неминуче (з)модифікує їх смислову консистенцію. Кожне нове (наступне) прочитання має перспективу нового (іншого) розуміння змістових рівнів кожного твору та їх смислових пластів і нашарувань. Так само щоразу по-іншому можна розпочинати поступ до інтерпретації: центральна смислотворча роль у наративі «Замку в Піренеях», на нашу думку, належить образів Брусничної жінки («старша пані з рожевою шаллю на плечах» [3:19]), котра нізвідки з'явилася на шляху двох закоханих, а для розуміння ідеї «Доньки директора цирку» ключовою є історія – спочатку спогад з дитинства, а через багато років здійснена життєва історія Петера Павука – сюжет про доньку директора цирку, котра познайомилася з батьком у дорослому віці. Кожна із цих позицій повертає нарацію в оригінальний стильовий напрям: незначна кількість подій компенсується деталізованим відображенням внутрішнього стану протагоністів. Електронне листування Сульрун і Стейна, котрі перебувають в одному готелі, так само, як і повільне перегортання сторінок щоденника Петера Павука – необхідні прийоми для цілісності спочатку наративу, а згодом – рецепції та інтерпретації. Читач важко входить у простір драматичних переживань і розуміє, що і трагічний фінал («Замок в Піренеях»), і відкритий фінал («Донька директора цирку») виконують надзвичайно важливу роль – зупинити нарацію, що не мала початку в межах тексту саме в той момент, коли закінчення історії ще не відбулося.

Міркуючи про рецептивну своєрідність романів Юстейна Гордера, погоджуємося із образною характеристикою М. Зубрицької: «читач отримав почесне запрошення на свято великої творчої гри, де він мав пройти всі випробування, опанувати текстуальний безлад та розокремленість його елементів і тим реконструювати мозаїчну текстуальну цілісність на підставі окремих сигналів та «слідів» органічної єдності» [6:32]. Для розуміння та сприйняття феномену естетично вартісного «свята великої творчої гри» читачеві належить з'ясовувати ті ключові засади, завдяки яким осмислення досвіду поступово вилучає з обігу категорію Іншого або, радше, Чужого. Візуальне знайомство з текстом апелює до емоційної сфери людського характеру, викликає певні, часто мимовільні, асоціації, і згодом сприяє створенню враження. Ефект враження має яскраво виражений індивідуалізований характер, він однаковою мірою узалежнений від інтелектуальної компетентності читача і його психологічної готовності зануритися

у царину відчуттів іншої людини. Відкритість до пізнання нового, а надто до осягнення внутрішньої сутності сторонньої особи, є онтологічним чинником для здійснення успішної літературної комунікації. Вчитування в текст поступово асимілює уяву читача у зображений чи виражений простір авторського життєвого (чи емоційного) досвіду, перипетійна складова твору сприймається частиною умовно-реального світу, фікційність якого осмислена, однак дійсність – бажана, а тому відчута.

Діалог читача з текстами романів «Донька директора цирку» і «Замок в Піренеях» засвідчує оживання певної закодованої схеми, до якої навіть підібраний відповідний ключ розуміння: «Слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так ad infinitum. Воно вступає у діалог, який не має смислового завершення» [1:421]. Окремі елементи наративної стратегії наче скорочують дистанцію між смислом твору та його значеннями, таким чином у спільному семантичному полі опиняються автор та його читач: «природна єдність імпульсу писання, який засновується на потребі сплетіння активної (творчої) та пасивної (рецепційної) експресії, вказує на те, що і письменник, і читач – кожен по-своєму – відгукуються на один і той самий поклик, заклик, запитування або виклик душі. Літературна комунікація, яку вможливує єдність процесів писання і читання, власне і зводиться до моделі «запитування – відповідь» [6:46]. Наближення читача до тексту є відповіддю на виклик автора бути почутим, на його запитання: про що? для кого? для чого?

За метафоричним означенням М. Зубрицької, «життя тексту, яке завдячує своєю появою авторові, а своїм розгортанням у просторі й часі читачеві, метафорично можна порівняти із зоряним небосхилом, із незліченною кількістю безіменних і готових-до-свого-відкриття сузір'їв, що повинні зафіксувати багатоваріантне народження значень під час взаємодії з кожним читачем зокрема і читацькою аудиторією загалом» [6:176]. Кожен читач по-своєму виконує місію (про)читання – розуміння – інтерпретації, тому не лише окремий роман означаємо «безіменним сузір'ям», але і смисл його постає невизначеною в значеннєвих контурах туманністю. Із персоніфікацією художнього світу, приписуванням уявних (різнонаближених до авторської настанови) елементів значень твір набуває конкретики – не нової, але цілком іншої.

На підставі дослідження окремих аспектів романів Юстейна Гордера «Донька директора цирку» і «Замок в Піренеях» можемо стверджувати, що бажання емоційного контакту зі світом тексту реально трансформується у діалог читача передусім з самим собою. Матриця образів та словесних конструкцій насамперед постає дзеркальним відображенням читацького сподівання, і лише з поступовим розгортанням текстового простору



більш чітко постулює власну значеннєву парадигму: «ключовим принципом всякого процесу читання, його динамізації та вітальності є принцип ототожнювання світу реципієнта зі світом персонажів тексту. Інакше кажучи, проникання у світ тексту й оселеність в ньому – це здатність читача проживати у віртуальній дійсності і переживати її» [6:191]. Як зауважив Р. Інгарден, «теперішність» читача може мати дуже різну «тяглість» і ніколи не є «точкою часу» [7:183]. Інтелектуальна праця читача потребує достатніх зусиль, щоб відокремити бачення себе-у-тексті від бодай наближеного до істинного значення.

Таким чином, спроба відчитати у текстовому просторі кожного аналізованого твору мотив спокутування (відповідальності, онтологічної призначеності тощо), як і виокремити деякі особливості наративної стратегії автора видається важливим чинником самовдосконалення читача – віддаленість його від інтенційної настанови спонукає і заохочує активно ввійти в інтелектуальну гру з текстом, змодельовати його значеннєве поле, сприяти новому оживанню тексту, спробам почути голос тексту, захований в інтонаціях наратора.

### Література

1. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 416–424.
2. Гордер Ю. Доська директора цирку / перекл. з норвезької Наталія Іванічук / Юстейн Гордер. – Львів: Літопис, 2016. – 212 с.
3. Гордер Ю. Замок в Піренеях / перекл. з норвезької Наталія Іванічук / Юстейн Гордер. – Львів : Літопис, 2009. – 244 с.
4. Еко. Роль читача Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
5. Зенкін С. Преодоление головокружения: Жерар Женетт и судьба структурализма / С. Зенкин // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 31.
6. Зубрицька М. Ното legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
7. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс: [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.
8. Компаньон А. Демон теорії / Антуан Компаньон. – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
9. Мацевко-Бекерська Л.В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : [монографія] / Лідія Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
10. Ткачук О. М. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
11. Сартр Ж.-П. Ситуації. Антологія літературно-естетическої мисли / Жан-Поль Сартр. – М.: Ладомир, 1997.
12. Шмид В. Нарратологія / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

УДК 821. 521

### Т. М. Конєва

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

#### Національна своєрідність повісті Я. Кавабата «Країна снігу»

**Конєва Т. М. Національна своєрідність повісті Я. Кавабата «Країна снігу».** У статті досліджено повість Я. Кавабата «Країна снігу» в аспекті національної парадигми. Окреслено її проблемно-тематичне коло, позначене наскрізними концептами «природа» і «краса», які характеризують основу японського національного світовідчуття. Доведено, що мотив кохання розглядається у діалектичній єдності з вище окресленими концептами, що дає змогу автору показати неповторність природи і унікальність кожної миті людського життя. Закономірно виокремлено національні принципи відтворення світу, згідно з якими подано два плани зображення дійсності у творі: реальний і психологічний та висвітлено літературні прийоми і засоби творення внутрішньої картини світу. Вирізно структуро-сміслоутворююча роль образної системи, її національне забарвлення. Виявлено національне коріння й культурні традиції, якими актуалізується етнічна ідентичність авторської позиції у повісті.

**Ключові слова:** національне світовідчуття, культурна традиція, проблемно-тематичний аспект, концепт, художній образ, поетика, авторська позиція.

**Конева Т. М. Национальное своеобразие повести Я. Кавабата «Снежная страна».** В статье исследована повесть Я. Кавабата «Снежная страна» в аспекте национальной парадигмы. Обозначены ее проблемно-тематические контуры, сквозными концептами которых являются «природа» и «красота», что характеризует основу японского национального мироощущения. Доказано, что мотив «любовь» рассматривается в диалектическом единстве с указанными выше концептами, что позволило автору показать неповторимость природы и уникальность каждого мгновения человеческой жизни. Закономерно выделены национальные принципы воссоздания мира, согласно которым представлены два плана изображения действительности: реальный и психологический и освещены литературные приемы и средства раскрытия внутренней картины мира. Показана структурно-смыслообразующая роль образной системы, ее национальная специфика. Выявлены национальные корни и культурные традиции, актуализирующие этническую идентичность авторской позиции в повести.  
**Ключевые слова:** национальное мироощущение, культурная традиция, проблемно-тематический аспект, концепт, художественный образ, поэтика, авторская позиция.

**Konieva T. M. The national peculiarities of Y. Kawabata's story "Snow Country".** The article investigates Y. Kawabata's story "Snow Country" through the aspect of the national paradigm. The author outlines the thematic and problematic aspects, through the concepts of "nature" and "beauty" which are characteristic for Japanese national outlook. It has been proved that the motif of love is treated in the dialectical entity with the above-mentioned concepts and allows the author to show the originality of nature and the particularity of every moment in human life. The national principles of restoring the world have been selected, and the two ways of describing the reality have been suggested accordingly: the real and the psychological. The author interprets literary methods of creating the internal image of the world and shows the importance of the structural and meaningful role of characters and their national expressiveness. The article reveals the national roots and cultural traditions that depict the ethnic identity of the author's attitude in the story.  
**Key words:** national outlook, a cultural tradition, the thematic and problematic aspect, concept, character, poetics, the author's attitude.

Література, яка осмислює себе як самотність, не може бути без національного коріння. «Національна» парадигма допомагає письменнику усвідомити унікальність й неповторність свого народу, його культури, усвідомити систему його цінностей.

Ясунарі Кавабата – перший японський лауреат Нобелівської премії в галузі літератури, яку він отримав у 1968 році саме за «письменницьке мистецтво, що виражає сутність японського мислення» [6:238]. І хоча в наш час існує низка наукових розвідок, присвячених аналізу шедевральної повісті митця «Країна снігу» (праці Т. Григорьєвої, І. Дзюба, О. Ніколенко, І. Філіної, М. Федоренка та ін.), проте виникає необхідність більш детально розглянути специфіку національного у ній. Над створенням книги художник працював впродовж 1934 – 1947 років. Вона народилася з невеличкого оповідання «Дзеркало вечірнього пейзажу» (1935), яке закросно на принципах національного світовідчуття та естетики.

«Країна снігу» – це не роман і не повість у нашому звичайному розумінні, з єдиним сюжетом і композицією, письменник зосереджується не на логіці подій, композиції, навіть не на характерах героїв, а на тих окремих миттєвостях, які, як спалах, як блискавка, освітлюють дещо незриме, освітлюють душу. Написана з підтекстом, в еліптичному стилі (у дусі «хайку» – силабічної японської поезії ХУІІ ст.), повість не має єдиного сюжету. Він «схожий на шовкову нитку, на яку нанизані різної форми перлини – враження» [1:274], котрі унікальні, неповторні й дорогі письменнику своєю «первозданністю».

Показати красу національної природи, її неповторність у швидкоплинній зміні й підкреслити значимість кожної миті людського

життя – таке завдання ставив перед собою митець у творі. Він намагається знайти ключ до відкриття вічної гармонії світу, і тому предметом його філософських роздумів стали таємниці людського кохання і природа снігового краю. Взаємини токійця середнього віку Сімамури та сільської гейші Комако зображено на фоні змін різних пір року, як цього вимагала дзен-буддистська естетика.

Герой тонко відчуває дихання природи, яке наповнює його груди; він береже це відчуття та передає його іншим, тобто не дає шезнути красі. Природа західної Японії є одним з персонажів повісті.

Пейзажні замальовки закросно на грі різноманітних фарб, відтінків, напівтонів. Вони завжди неповторні, вибагливі, влучно передають особливості місцевого колориту, викликають певні душевні стани й найчастіше подаються крізь призму сприйняття героя. Митець влучно передає відчуття особистості, котра зустрічається з прекрасним. «Перше, що впало в очі Сімамури, коли він зійшов з поїзда, – пише Я. Кавабата, – це білі квіти в горах. Сріблястий цвіт буяв на косогорі, а надто біля його гребеня. Здавалось, своїм блиском він не поступався щедрому осінньому сонцю, що в його промінні купалися гори. Сімамура не стримав свого захоплення» [3:73].

Повість написана на основі принципу вабі (приглушеної краси), який «дозволив письменникові показати цінність кожної миті людського життя і неповторність природи» [4:228].

Характер головного героя твору викликає у вітчизняних літературознавців й критиків суперечливі оцінки. Дехто з них вважає, що Сімамура – інтелігент, котрий схильний лише «до пустопорожніх міркувань» [2:258]. І дійсно, його непостійність у своїх захопленнях (то класична музика, то японські танці, то європейський балет),

нездатність на взаємні й глибокі почуття до Комако, є прямим підтвердженням цієї думки. Людині, котра звикла до моралі торговельних кварталів Токіо, незрозуміло, чому Комако пожертвувала собою заради сина учительки музики і стала гейшею, щоб сплатити його лікування, чому вона до нестями закохана у нього. Холодний практицизм Сімамури мимохіть підказує йому тільки одне: відчайдушні зусилля Комако марні. Внутрішні світи Сімамури і Комако позбавлені зв'язку, рано чи пізно мав наступити розрив. «Любов Комако до нього, – відмічає письменник, – видалась йому марним зусиллям. Виною тому, певно, була його власна душевна порожнеча, схильність до химерних фантазій. Однак вона давала йому можливість відчувати пульс того життя, яким намагалася жити Комако. Жалюючи Комако, Сімамура жалів і себе» [3:101].

Отже, Сімамура, на думку І. Дзюба, – самотня особистість, яка живе не реальним життям, а у світі своїх мрій та фантазій. Рішення героя наступного разу вже не приїжджати у цей край виявляється цілком закономірним.

Провідником іншої точки зору щодо характеру Сімамури є літературознавець Т. Григорьєва, яка вважає, що поведінка токійця Сімамури цілком традиційна: «нічим себе не сковувати, не обтяжувати, бути вільним у своїх проявах» [1:274]. Герой намагається пристосуватися до природного ритму світу, а не змінювати його. Автор з симпатією ставиться до героя, хоча він далекий від ідеалу. Сімамура «вів бездіяльний спосіб життя і поступово втрачав інтерес і до природи, і до самого себе. Але все ж його гнітила власна несерйозність, і, намагаючись знайти втрачену свіжість почуттів, він частенько відправлявся в гори» [3:16].

Як бачимо, Сімамура, як слушно зауважує науковець, наділений рисами національного менталітету і його поведінка цілком закономірна. Герой прагне подолати своє маленьке «я», щоб досягти єдності зі світом, врятувати інших, рятуючи себе. Він постійно перебуває у стані пошуку – пошуку краси природи, краси людських взаємин.

Неможливо не погодитися з виваженими міркуваннями літературознавців. Але варто до цього додати ще одне спостереження. Справа в тім, що вагоме місце у творі займає друга сюжетна лінія – перетин стосунків головного героя і дівчини Йоко, подруги Комако. Цей образ проходить крізь увесь твір, обрамлює його і подається у дзеркальному відображенні, традиційному для японської естетики (як у «Гендзі моногатарі»), класичному творі XI ст., найулюбленішої книги письменника впродовж всього життя). Світ, що відбивається у дзеркалі, як вважають японці, більш реальний, чистий і світлий, ніж світ справжньої дійсності. На початку повісті Сімамуру вражає своєю неповторною індивідуальністю образ дівчини Йоко, дзеркальне відображення якої він бачить у вікні вагону на фоні вечірнього пейзажу,

коли їде до провінції, країни снігу, на лікувальні джерела, для активного відпочинку – спуску на лижах сніговими схилами, а Йоко супроводжує у вагоні хворого, 26-річного сина вчительки музики. «У вагоні не було настільки ясно, щоб шибка могла обернутися на звичайне дзеркало, – пише Я. Кавабата. А тому, втупившись у вікно, Сімамура поволі забув, що бачить відбите зображення, йому видалось, наче на тлі нестримного потоку вечірньої темряви з'явився образ дівчини. В цю мить на її обличчі спалахнув далекий вогник. Ні відображення у вікні, ні вогник не могли затемнити одне одного. Холодне світло далекого вогника попливло по обличчю, не додаючи йому ніякого блиску. В ту мить, як вогник натрапив на зіницю, око дівчини сяйнуло між хвиль вечірньої п'тьми чарівно-прекрасним світлячком» [3:11]. Саме образ Йоко певною мірою впливає на поведінку Сімамури, якому здавалося, що «поглядом своїх невинних очей, схожим на промінь світла, вона зможе проникнути в його душу й зрозуміти його розгубленість. Тому його й вабило до неї» [3:101].

Йоко ніжністю і турботою оточує свого молодшого брата і кохану людину, постійно переймається долею Комако, перебуває у гармонії з собою, природою і оточуючими її, є носієм не тільки моральних, але й духовних цінностей, шанувальником національної культури. Характер героїні закрито у традиціях національної етики і естетики – жити заради інших, даруючи їм любов свого серця і душі. Нікогда не може залишити байдужим дитяча фольклорна пісенька у її виконанні: «На задвір'ї три соснини, / А за ними – три кедрини, / Знизу ворон гніздо звив, / Угорі горобчик сів... / А в коника-стрибунця / Пісня довга, без кінця... / Де кедри віти розпустили, / У землі лежить мій милий» [3:110–111] як символ вірності у коханні.

Але трагічний випадок у кінці повісті – пожежа на складі під час перегляду кінострічки – забирає її молоде, повне квітучої енергії життя. І знову у свідомості Сімамури з'являється той погляд Йоко, осяяний спалахом далекого польового вогника, який він уперше побачив у дзеркальному відбитті у вагоні потягу декілька років тому.

Отже, у повісті, згідно національним принципам відтворення світу, подано два плани зображення дійсності: план реальний, втілений у чуттєвій, доступній красі Комако, та план психологічний, що вимагав заглиблення у підсвідоме, у світ почуттів і вражень. Світ ірреальний, уявний, що постає у дзеркальному відображенні, постійно приваблює Сімамуру і певною мірою визначає його долю. Символом ірреального світу є вишукана краса дівчини Йоко. Герой сильніше відчуває красу людини або пейзажу, коли бачить їх у віддзеркаленому зображенні. Письменник, розкриваючи внутрішню картину світу, досліджує психологію героїв у єдності з природою. Через показ змін у природі він

відтворює порухи людської душі, тому твір багатоплановий, має прихований підтекст.

Значне місце у повісті відводиться опису традицій і звичаїв японського народу: виготовлення білого конопляного крену для національного одягу кімоно, зустріч дитячого свята «Полохання птахів» тощо.

Батьківщина конопляного крену – західна частина Японії, де знаходяться й мінеральні джерела. Історія виникнення цього народного мистецтва сягає давніх-давен. Місцеві жителі від покоління до покоління передавали таємницю його ткацтва. Секрет цього ремесла полягав у тому, що крен ткалі «в снігу прядуть, у снігу тчуть, у сніговій воді промивають, на снігу вибілюють» [3:119]. Весь процес – від першої нитки до зітканної тканини – відбувався у снігу. Навіть існує у Японії вислів: «Є сніг – буде крен. Сніг – батько крену» [3:119]. Увесь цей процес тривав щорічно досить довго – з жовтня до лютого наступного року. Тільки за таких умов крен мав свою особливість: містити прохолоду. Японці з повагою ставляться до сільських дівчат і жінок, котрі довгими зимовими вечорами ткали цю тканину, щоб у літню спеку кімоно дарувало людині затишок і комфорт – красу душі й майстерність рук ткалі та красу й чарівність природи.

У свідомості головного героя твору (на асоціативному рівні) неодноразово виникає згадка про цей дивний давній обряд його співвітчизників, знайомство з яким давало йому можливість не тільки проникати у глибини народного світовідчуття, відкриваючи його загадки, але й поповнювати скарбницю свого духу, передавати це відчуття іншим, не даючи можливості щезнути високому й прекрасному.

Захоплення цим мистецтвом послугувало йому поштовхом до відвідування старовинного селища, щоб поближче познайомитися з побутом майстринь білого конопляного крену. Письменник у всіх подробицях змальовує селище і підкреслює, що винахідливості його мешканців не було меж. Вони віднайшли й новий спосіб перетину вулиць з одного боку на інший узимку, у часи великого снігу. Сутність його полягала у тому, що сніг з дахів будинків вони уклали серед дороги високою греблею, де робили отвори, схожі на тунель, що давало їм змогу переходити вулиці. «По-тутешньому це називалось: «Проникати в лоно великого Будди» [3:124]. Поза уваги митця не проходить і той безрадінний настрій, який охопив Сімамуру, коли він уявив важкі умови життя і праці ткацького селища.

Дитяче свято «Полохання птахів» у країні снігу завжди відзначалося чотирнадцятого лютого. «За десять днів перед цим, – читаємо у творі, – збираються діти, взуті в солом'яні чобітки, й утоптують сніг на полі. Потім вирізають з нього великі цеглини, завдовжки і завширшки в два с'яку. З них будують сніговий храм. Ширина й довжина його – приблизно три кени, висота – більше одного

дзю. Чотирнадцятого лютого перед храмом запалюють багаття з традиційних новорічних солом'яних гірлянд. У цьому селищі Новий рік святкують першого лютого, а тому гірлянди висять до чотирнадцятого на дверях кожної хати. Потім, штовхаючись і борюкаючись, діти вилазять на дах цього храму, співають пісень. Після цього заходять у храм і, запаливши лампадки, залишаються там до світанку. А рано-вранці п'ятнадцятого знову співають на даху пісень» [3:74–75].

Традиційний тип мислення японців передбачає цілісне сприйняття світу, тобто погляд на речі «зовні» і «зсередини» одночасно. Згідно з ученням школи «дзен», до якої належав і Я. Кавабата, кінцева мета «споглядання» – відчуття єдності зі світом, подолання свого маленького «я», що повинно «розчинитися в атмосфері дійсності». Велике значення тут мають інтуїція, внутрішнє пробудження, відмова від традиційної логіки. Тому в поезії японського мистецтва центральне місце посідає прийом натяку (йодзю), який допомагає відчутти те, що не можливо побачити зором і осягнути розумом, а лише «зрозуміти серцем».

Описуючи свято «Полохання птахів», письменник майстерно враховує специфіку традиційного японського мислення: те саме йодзю, – відчуття реальності виникає завдяки неясній, мінливій, несталій манері письма: сам образ «полохання птахів» створює відчуття руху на очах, немає прив'язаності до моменту, відчувається вільний політ поміж реальним і уявним. Таке зображення змушує працювати думку й почуття. Поетика традиційного мистецтва підпорядкована завданню дати можливість відчутти незриме. Тому прийому йодзю-натяку відводиться головне місце як формоутворюючому началу. Свідомість зорієнтована на те, що приховане за видимими речами. Думка прагне проникнути в абсолютну реальність Небуття, в те, що знаходиться за словами. Переклад повісті Івана Дзюби українською мовою блискуче враховує цей аспект.

Японський колорит – характерна прикмета поезії твору. Читача вражають влучні портрети героїв, детальні описи побуту мешканців країни снігу, предмети їхнього вбрання й харчування, чайні ритуали. Я. Кавабата ставить в один рядок і дерева, вдягнені у багрянень золоті осені, і кущі, вкриті білою зимовою ковдрою, неначе перлами, і японську музику, танці, пісні, і шедеври японської літератури, тому що все рівнозначно між собою, все містить у собі приховану красу.

Письменник володіє даром зачаровувати деталями, які несуть самостійне композиційне і смислове значення. Вони багатопланові. У портреті Комако, наприклад, кидається у вічі опис її повних вуст, які, як здавалося Сімамурі, «ворушаться, навіть коли жінка мовчить» [3:28]. На підсвідомому рівні вуста героїні викликають у Сімамури асоціацію з «згорнутою в кільце п'явкою» [3:28]. Ця деталь, яка неодноразово з'являється у тексті, – пряма проекція на її характер сформований

професією. Закохавшись у Сімамуру, вона постійно вела з ним «світські» бесіди, демонструючи свою обізнаність у різних сферах життя – у кіномистецтві, музиці, співі тощо, тобто намагалася вразити його не стільки зовнішньою красою, скільки багатством внутрішнього світу. Закарбовується у пам'яті і яскрава риса менталітету гейші, як і менталітету японок взагалі, – її прагнення до абсолютної чистоти у прямому (ні пилінки) і перенесеному (думок) значенні цього слова. Вже під час першої зустрічі з дівчиною героя вражає її незвичайна охайність. Описуючи це враження, письменник підкреслює, що «певно, і між пальцями ніг у неї нема жодної порошинки» [3:17]. Комако завжди й щиросердна, відверта з співрозмовником і намагається йому розповідати про усі подробиці свого життя, не приховуючи навіть дрібниць. Уміння дівчини постійно відчувати співзвуччя природних ритмів і зливатися з ними в унісон у гармонійному пориві своїх думок, вчинків і дій щоразу захоплювало головного героя, викликало невідомий інтерес до неї.

Значне місце у створенні емоційної атмосфери у повісті належить міфологічним, історичним, літературним алюзіям і ремінісценціям, які визначають тональність твору та відтворюють естетичні уподобання автора. Міф як вагомий засіб організації художньої оповіді сприяє розумінню національних традицій японців, їх вірувань. Спираючись на буддистську міфологію, Я. Кавабата вводить у текст повісті образ Будди як антропоморфний символ, що втілює у собі ідеал вершини духовного розвитку. Помітне місце займає й образ божества Дзідзо, котрий, як вважає наукова спільнота, спочатку потрапив до японських фольклорних пам'яток близько 6 ст. [5:686] під ім'ям Емма і якого почали ототожнювати з бодхисатвою Дзідзо вже у 8 ст. Емма (санскр. Яма) – одне з головних божеств буддистських міфів, легенд та переказів, цар країни мертвих, що визначає міру гріхів і благодіяння людини та відповідну їй подяку. Фігурку божества Дзідзо читач бачить на цвинтарі серед замшлених пагорбів, де було поховано молодика Юкіо і куди майже щодня приходила дівчина Йоко. «Трилице, довгобразе божество. Одна пара благально складених рук спереду, дві – з боків» [3:95].

Дзідзо, на переконання японців, – покровитель дітей та подорожніх, творець добрих справ. Його милість вважається безмежною.

Японські міфи – джерело казкових образів, сюжетів, мотивів, що знайшли своє подальше життя у художній літературі. У аналізованому творі унікальної трансформації набуває мотив перевітлення. Описуючи помешкання Комако («Старі меблі й домашнє начиння в кутку, розсунуті фусума між кімнатками, вузенька постіль під закіптявілою стіною і вечірнє кімоно на гачку» [3:114], автор закономірно порівнює його з лігвом лисиці-чародійки. Відомо, що в японському фольклорі лисиця може перетворюватися у людей.

Завуальовано використавши мотив перевітлення, митець показує головну героїню під новим кутом зору.

Літературні ремінісценції – вагома прикмета ліричної повісті. Найчастіше письменник розвиває мотиви творчості Мацуо Басьо, котрий сповідував філософію дзен-буддизму, що надавала перевагу духовному началу в осмисленні буття, і стверджувала, що пошук «просвітлення» може відкрити смисл усього сущого. Я. Кавабата, як і Мацуо Басьо, дотримується принципу: словесне мистецтво через опис природних явищ і деталей зовнішнього світу здатне досягнути таїни буття. Підтекст – яскрава прикмета їх художнього стилю. Жанр хайку, який майстерно розвивав у ліриці Мацуо Басьо, знаходить своє відлуння у творі його послідовника: «Багряне листя не опало, / Та сніг іде, / Бо ця хатина в горах» [3:115]. Хайку, в основі побудови якого прийом юген, містить натяки, недомовленості, залишає великий простір для роздумів читача. Використовуючи традиційні для японської поезії «сезонні образи» природи («багряне листя», «сніг», «гори»), автор не тільки малює картину рідного краю, але і збуджує читача замислитися над вічним, перебуваючи у пошуку істини. Пейзажна замальовка спонукає читача до пошуку гармонії з природою, самим собою та іншими людьми.

Описуючи небокрай, письменник прямо говорить, що це «небо колись бачив Басьо» [3:131].

Культурологічний національний аспект твору багатогранний та різноманітний. У повісті згадується пісенне мистецтво «Утаї», мистецтво укладання букетів ікебана, драматичне мистецтво – театр «Кабукі», епоха Едо, яка досягла свого розквіту за часи правління клану Токугава, автор п'єс для музичного інструмента сямісене Ясіті Кіней, балада «Кандзінтю», де йдеться про героя феодального епосу 12 ст. Йосіцуне Мінамото та ін., що вказує на здатність письменника сприймати і оцінювати життєві явища крізь призму традицій і цінностей свого народу та залишає простір для інтерпретації і уяви.

Отже, лірична повість Я. Кавабата «Країна снігу» має глибоке національне коріння і традиції. Вона як продукт японської мови несе у собі генетичний код, символи і знаки національної прапам'яті. Головний мотив твору – це любов до природи, відчуття єдності з нею і кохання, що подається на фоні змін різних пір року. Зображення природи тісно пов'язано з внутрішнім світом людини. Жіночі і чоловічі характери наділені національним світовідчуттям й менталітетом, постійно перебувають у стані пошуку краси – краси природи та людських відносин. Категорія «краса» у повісті багатопланова: минуша краса (Комако), неминуша краса (Йоко), приглушена краса (вабі), яку японці добували завдяки прийому йодзо, що створює певний настрій, викликає «надчуттєве». Поетика твору підпорядкована завданню: дати можливість відчувати незриме. Водночас виявляється

загострений інтерес автора до національних культурних парадигм.

### Література

1. Григорьева Т. П. Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности / Т. П. Григорьева. – М. : Художественная литература, 1983. – 302 с.
2. Дзюб І. Ясунарі Кавабата // Кавабата Ясунарі. Країна снігу; Тисяча журавлів : повісті / [пер. з яп. та післямова І. Дзюба]. – 3-е вид. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 257–261.
3. Кавабата Ясунарі. Країна снігу / Я. Кавабата // Кавабата Ясунарі. Країна снігу; Тисяча журавлів : повісті / [пер. з яп. та післямова І. Дзюба]. – 3-е вид. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 5–138.
4. Література Сходу. Японія, Китай // Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гринчак Н. І. Історія зарубіжної літератури XX століття : навчальний посібник. – 3-е вид. – К. : Центр учбової літератури, 2011. – С. 220–234.
5. Мещеряков А. Н. Японская мифология // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2-х томах / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Советская Энциклопедия, 1982. – Т. 2. К – Я. – С. 685–686.
6. Ясунарі Кавабата // Зарубіжна література / [за ред. О. М. Ніколенко, Н. В. Хоменко, Т. М. Конєвої]. – К. : Видавничий центр «Академія», 1998. – С. 238–242.

УДК: 821.133.1-93.09:316.77

*Р. А. Кохан*

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

#### **«Автор – герой – читач»: емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії»**

**Кохан Р. А. «Автор – герой – читач»: емоційні максими двох світів у повісті Анни Гавальди «35 кіло надії».** Запропонована стаття присвячена проблемі комунікування у межах літературного твору. Для аналізу обрана повість сучасної французької письменниці Анни Гавальди «35 кіло надії». Проблема дитини в дорослому суспільстві крізь призму емоцій пропонує розлогий матеріал для літературознавчого дослідження. З урахуванням принципів рецептивної поетики з'ясовані поетологічні особливості твору, з огляду на теорію читача і читання визначені його смислові центри та проведений детальний аналіз процесу рецепції як «розкодування» значень з перспективи емоційного становлення головного героя (дитини-підлітка).

**Ключові слова:** рецепція, комунікування, герой, контекст, позатекстуальна дійсність, читацький горизонт.

**Кохан Р. А. «Автор – герой – читатель: эмоциональные максимы двух миров в повести Анны Гавальды «35 кило надежды».** Предложенная статья посвящена проблеме коммуникации в пределах литературного произведения. Для анализа выбрана повесть современной французской писательницы Анны Гавальды «35 кило надежды». Проблема ребенка во взрослом обществе сквозь призму эмоций предлагает обширный материал для литературоведческого исследования. На основании принципов рецептивной поэтики определены поэтологические особенности произведения, с позиций теории читателя и чтения указаны его смысловые центры и проведен детальный анализ процесса рецепции как «раскодирования» значений с перспективы эмоционального становления главного героя (ребенка-подростка).

**Ключевые слова:** рецепция, коммуникация, герой, контекст, внетекстуальная действительность, читательский горизонт.

**Kohan R. “Author – Hero – Reader”: Emotional Maxims of the Two Worlds in Anna Gavalda’s 35 Kilos of Hope.** The proposed article deals with the problem of communication within the literary work. The short novel 35 Kilos of Hope by the contemporary French writer Anna Gavalda has been chosen for the analysis. The problem of a child in the adult society through the prism of emotions suggests the extensive material for literary research. Taking into account the principles of receptive poetics, the poetological features of the work have been clarified; its semantic centres have been detected in view of the theory of reader and reading; the detailed analysis of the reception process as the “decoding” of meanings has been conducted from the perspective of emotional formation of the main character (a teenage child).

**Keywords:** reception, communication, character, context, extra-textual reality, reader’s horizon.

Однією із ключових категорій літературознавчого дискурсу є спілкування з усіма можливими варіантами його втілення: автор – читач, автор – герой – читач, автор – герой – автор тощо. Таким чином, рецепція як спосіб комунікування / спілкування читача із

літературним твором постає множинною грою: грою тексту й контексту, твору та об’єктивної реальності, автора та читача за посередництва героя, художньої та позатекстуальної дійсності. Різноманітні варіанти кореляцій механізмів закодування та розкодування смислів маркують екзистенцію літературного твору. Дослідження, присвячені проблемі буття літературного твору, започатковані працями Р. Ингардена, В. Ізера, Г.-

Р. Яусса, Г.- І. Гадамера, П. Рікера, набувають актуальності завдяки розвідкам українських та зарубіжних літературознавців (Г. Грабович, Р. Гром'як, Є. Добренко, Г. Сивокінь, А. Рейблат, О. Червінська, М. Ігнатенко, М. Зубрицької, Г. Клочка, З. Лановик та ін.).

**Мета і задачі дослідження.** Співвідношення й узгодження / пристосування авторського та читацького горизонтів, особливості нового, «злитого» горизонту визначають рівень рецепції та читацького входження у твір. Стосовно зв'язку автора та реальності, що постає основою для творення художньої дійсності (модифікації визначаються при цьому авторською інтенцією) погоджуємося із М. Лановик: «В кожному оригінальному творі внутрішнім горизонтом постає суб'єктивний чуттєвий досвід його автора, а зовнішнім – світ. У злитті цих горизонтів у творі фіксується ставлення митця до зовнішньої реальності крізь призму внутрішнього, його стосунки зі світом» [7:43]. Медіатором цих стосунків постає герой, який втілює риси, задані автором, та «припасовує» світ твору до світу читача. Надалі у творчу співпрацю вступає читач, котрий частково погоджується із запропонованими йому правилами, але здатен змінювати їх залежно від своєї перспективи та досвіду.

**Наукова новизна дослідження.** У цьому рецепційному полі в особливий спосіб відбувається «розкодування» сенсу повісті «35 кіло надії»: протагоніст, 13-річний хлопчик-підліток, стає особливим посередником між світами дорослих – світом автора та його читача (тут акцентуємо на тематичній приналежності твору, котру визначаємо як – література про дітей, а тому отожднюємо читача і дорослого). В «поліадресованості» твору полягає його особливість: призначена, насамперед, для юнацтва, повість є розлогою репрезентацією для роздумів та тлумачень дорослим читачем. Цінність твору, що ментально доступний як для дорослого, так і для дитини, зауважила О. Папуша, яка вбачає перспективність такого твору в тому, що він надалі може «розгортатися в безмежжя інтертекстуальних прочитань, визначати сприйняття літератури в цілому, адже всі наші смаки, весь наш слух і неповторний голос походять з дитинства ...» [9:95]. Видається, що здатність до читання та перечитування «багатопризначеного» твору селекціонує та плекає правильного читача, оскільки «вчитування в текст поступово асимілює уяву читача у зображений чи виражений простір авторського життєвого (чи емоційного) досвіду, перипетійна складова твору сприймається частиною умовно-реального світу, фікційність якого осмислена, однак дійсність – бажана, а тому відчута» [8:300]. Власне емоційна зв'язність світу дорослого та дитини в межах авторської фікційності постає цікавою для літературознавчого аналізу повісті «35 кіло надії».

13-річна самотня дитина ненавидить школу та шукає любов – на перший погляд видається, що

сюжет типовий та особливої емоційної напруги чекати не варто. Проте, поступове вчитування у твір та вбачання фотографічної відповідності описаного авторкою героя та пересічної сучасної дитини провокує читацький інтерес побутового рівня: чи/як може дитина у перехідному віці переступити власну ненависть до школи або побороти її? Така проста інтрига започатковує тривалий рецепційний шлях, особливий формат якого визначається невеликим обсягом твору.

Складні стосунки школяра Грегуара Дюбоска зі світом почалися із складних стосунків вдома. Взаємне нерозуміння батьками один одного та сина увиразнилося в перший день дошкільного життя Грегуара: «Вона стала мене умовляти. Я заплакав. Вона підняла мене на руки, я завищав. І тоді вона заліпила мені ляпаса. Першого в моєму житті. От так. От тобі й школа. Так почався жах» [1:1]. Сльози радше через образу, ніж через біль, залишили пекуче тавро у пам'яті, що потребувала тепла та радості. Цей випадок, вочевидь, став визначальним у ставленні хлопчика до рідних, дорослих довкола (навіть незнайомих), світу назагал. Школа, на думку 13-річного підлітка, вже вдруге відрахованого зі школи, зіпсувала йому життя: «Мама плаче, а батько верещить на мене, чи, навпаки, мама кричить, а батько мовчить. А мені погано, коли вони такі, та чим я можу зарадити? Що їм сказати? Нічого. Я нічого не можу їм сказати, тому що, якщо відкрию рот, буде ще гірше» [1:1]. Заклопотані буденними справами батьки втратили шанс стати справжніми батьками – не лише тими людьми, що годують, вдягають та возять на відпочинок, а тими, хто зробить світ кращим задля своєї дитини. Відстороненість Грегуара від світу віддзеркалює його становище у сім'ї – хлопчик із «золотими руками» [див.:1:2] не знає похвали та гордості, бо, виявляється, тільки оцінки в школі є мірилом людяності та правильного життя. Тільки прощаючись із сином на час його навчання у коледжі далеко від дому, тато зумів промовити ніколи раніше не сказані, але дуже потрібні слова: «Знаєш, я ніколи тобі не казав, але думаю, ти хороший хлопець... Дуже хороший» [1:15]. Все ж читач не вірить батькові до кінця, знаючи, що саме сім'я, найближчі люди зробили дитину нещасною. Глибока приреченість дитячого існування, в чому переконується читач, все-таки є помилковою: не все втрачено, поки хлопчик не звик до такого життєвого розкладу, де всі сваряться, плачуть та звинувачують один одного. В дитячій свідомості постійно жевріє вогник надії, що все налагодиться, тільки треба перебути проклятий шкільний час з найменшими втратами (очевидно, тому в щоденник завжди записана тільки половина завдань). Так, у рецептивне поле вписується «коло» радісного очікування, адже свідомість продовжує простувати до горизонту, на якому / за яким дитинство стане дитячим (= радісним, щасливим, зрозумілим, простим тощо).

Ключовим рецептивним маркером є момент «потопання» у творі, котрий не усвідомлюється читачем, проте окремі моменти сюжету, що все ж вихоплюють його з «тимчасово нової реальності», дозволяють читачеві відчувати «присутність рефлексії тексту над самим собою» [2:15], що, своєю чергою, сприяє формуванню нової ментальної площини – читацької свідомості як складної екзистенційної категорії.

Єдиною світлою плямою та добрим спогадом у поганій частині житті Грегуара (після трьох з половиною років, коли мама вперше завела до школи) є його дошкільна вихователька Марі. Талановитому хлопчикові, який постійно знаходив заняття для рук, вчителька сподобалася своєю працьовитістю та ставленням до життя: *«Вона казала: не даремно прожитий той день, коли ти щось зробив своїми руками»* [1:2]. Саме Марі окреслила необхідні Грегуарові життєві координати: *«понад усе на світі мені цікаві мої руки і те, що вони здатні змайструвати»* [1:2]. Незважаючи на те, що саме це ускладнювало йому життя, хлопчик зумів знайти себе винятково завдяки мудрій та передбачливій Марі. Сучасне суспільство, точно представлене Анною Гавальдою, не потребує щасливих умілих людей, а потребує виконання певного плану: в даному випадку йдеться про добре написані контрольні роботи та здані нормативи. Дитина, котра протестує проти світу, що нав'язує їй свої принципи, стає недбалим двієчником та посміховиськом. Проте, особистісною трагедією дитини є не таке ставлення до неї оточуючих, а категорична неготовність рідних захистити її.

Втіленням світового зла у свідомості безуспішного учня є, звісно, вчителі: *«Мадам Даре я ненавидів. Ненавидів її голос, її кривляння, те, що вона вічно обзаводилась улюбленицями»* [1:2]. Виглядає, що, маючи невимовне бажання заподіяти зло вчителям, Грегуар принципово відмовляється вчитися: дитина в жодному разі не робитиме того, чого не розуміє. Авторка чітко промовляє до свого, особливо дорослого, читача: власне такий антагонізм дорослого та дитячого світів мав би розвивати людство. Дитина потребує розуміти, вона здатна і хоче співпрацювати з дорослими, але вносить свої правила та корективи: робити слід усвідомлені речі. До прикладу, Грегуар не розуміє суті відпочинку з батьками, які не хочуть проводити час разом: *«Ідіотизм. Потратити купу грошищ, їхати в таку далечинь, щоби всю дорогу рватися додому... Скажете, не ідіотизм?»* [1:9]. Дитячий «пластиліноподібний» розум потребує пояснень, але їх відсутність усамітнює дитину та розширює прірву, яку з часом не вдасться подолати, навіть за великих бажань та зусиль.

«Розкодування» індивідуально-рецептивної моделі, що ґрунтується на емоційних максимумах, потребує диференціації смислових пластів. Передусім важливого значення набуває пізнана самотність підлітка, що в звичних для цього віку

«емоційних координатах» втілюється надзвичайно експресивно: *«Закінчувався червень, і в жоден колеж з вересня мене приймати не хотіли. Батьки рвали волосся на собі та один на одному. Сили не було це виносити. А я тільки стискався з кожним днем, щоб мене якнайменше помічали. Я казав собі, що якщо так зменшуватися, зменшуватися, то можна кінець кінцем зовсім зникнути, і тоді всі проблеми відпадуть самі собою»* [1:6]. Протагоніст недвозначно для реципієнта встановлює межі відповідальності за репрезентований та пізнаний світи: артикулюючи власну відцентровість (все відбувається / стається / обертається завдяки / через / довкола нього), Грегуар вимагає від того, хто намагається пізнати його особистісну драму, також стати частиною його емоції. Звичайно, домінантою сприймання є метафоризація наративу – підліток насправді не прагне зникнути, радше навпаки – він шукає способи донесення своїх переживань з наміром виправити ситуацію конфліктного співіснування в опозиції «дорослість» – «дитинство».

Світ дорослих також полярно позиціонує хлопчика: він водночас – найголовніше у родині та найскладніше у налагодженні узвичаєного трибу життя. Спостерігаючи за перебігом конфлікту батьків і розуміючи, що Грегуар у властивій для нього манері мовчки експлікує драматичну напругу, дідусь Леон порушив «центробіжність» плину думок свого внука, адже спробував його переконати (наполегливо та категорично): *«І от це, останнє, більше я з тобою про це розмовляти не буду. Це дуже важливо, що я хочу тобі сказати... Я хочу тобі сказати, що цапаються твої батьки не через тебе, ні. Справа в них самих і лише в них. Ти не винен, ти тут ні до чого, чуєш? Цілком ні до чого. Скажу тобі більше: навіть якби ти був круглим відмінником і першим учнем у класі, вони б усе одно цапались. Їм лише довелося би знайти інший привід, от і все»* [1:10]. Таким чином, була знята частина відповідальності за існування світу, в котрому «все не так» / «все неправильно». Однак у ситуації, коли дідусь серйозно занедужав, саме Грегуар стає ключовим «гравцем» у руках долі, позаяк лише він може утримати/зберегти зв'язок діда Леона із життям, лише йому належить домінуюча роль у триванні життя. Бабуся, котру було не впізнати (*«Зате я навідав бабуся і був шокований, коли її побачив, такою вона виглядала маленькою та худорлявою. Як мишеня, її не видно було в широкому синьому халаті»* [1:14]), знову повернула хлопчика у його світ (саме його, з точки зору окреслення рецептивного кола – того світу, який творить Грегуар): *«Йди попрацюй трохи, Грегуаре. Запусти механізми. Візьми в руки інструменти. Поглядь дошки. Поговори з ними з усіма, скажи їм, що він скоро повернеться. Бабуся беззвучно плакала»* [1:14]. Таким чином, внутрішня потреба бути важливим, самоцінним та цінним для близьких людей вселяє у Грегуара впевненість,



визначає напрям його думок, формує позитивний світопростір.

**Перспективи подальших досліджень.** Беручи до уваги твердження В. Ізера про те, що «література привносить у світ дещо таке, чого в ньому ще не було і що повинно проявити себе, щоб стати доступним для розуміння» [6:11], повість А. Гавальди виглядає частково спрощеною та позбавленою простою для сприймання. Все ж позбавлений численних перипетій чи тасмниць та максимально «емоційований» твір вибудовує власну рецепційну схему, де «центром моделі світу є людина з притаманним їй глибоко суб'єктивним сприйняттям дійсності, її відносини з суспільством» [4:145], тому авторка веде читача лабіринтом реальності, представленим як часовий відтинок дорослішання 13-літнього героя Грегаура Дюбоска. Попри простий (з огляду на композицію) сюжет, досить звужену персонажну систему та деякі інші зовнішні елементи, детальний аналіз дає простір для трактування твору як деталізованої авторської інтенції, як розмови, «у яку кожний учасник приходиться зі своєю «свідомістю», зі своїми кодами і субкодами, у якій завжди відбувається переклад з «мови» на мову» і трапляються непорозуміння, але саме тому ця розмова є діалогом, який не має завершення, є пізнанням Іншого, що його ніколи не зможемо пізнати до кінця» [3:31]. Очевидно, класично правильне літературне комунікування становить значно більше, аніж розуміння читачем сюжету та проєктування сюжету на власний досвід – рецепція як гра кодів (авторського, читачького та фікційного) декларує тривалий процес творчої співпраці: «Намагання реципієнта “смакувати” твір у його свіжості зобов'язують адресата не лише сприймати текст у світлі власних кодів, а й брати до уваги умови, в яких він появився. Непереборне бажання кожного читача віднайти істинне значення тексту, або принаймні наблизитися до осягнення закладеного в ньому сенсу, неодмінно передбачає

спроби розшифрувати первісно закладені в творі авторські інтенції» [2:11]. При цьому робота над пізнанням твору синтезує читацькі передочікування та ментальні установки, що стануть вирішальними у творенні нового рецептивного горизонту.

Аналізуючи літературні теорії ХХ ст., М. Зубрицька вдається до суголосних особливо із представниками рецептивної поетики тлумачень читача як «одного з гравців на великому полі літературної гри, як актора текстуального дійства, як співтворця Тексту» [5:45]. Така позиція читача у літературних теоріях ХХ ст. надавала твору універсальності та «полізначності», а також упривілейовувала читача самостійністю та авторською «ненав'язливістю» подальшої художньої інтерпретації: «Художній текст – автономна замкнена і композиційно завершена структура із складною павутиною значень. <...> Текст, завершуючись композиційно, має феноменальну властивість і далі функціонувати в просторі й часі через неперервність діалогу з різними читацькими аудиторіями, завдяки якому відбувається актуалізація та конкретизація його значень. Буття кожного художнього тексту має сенс лише в одвічному русі, у прориві до розімкненості, у складній мережі соціокультурних взаємозв'язків, у його залученні в історію та в сучасність суспільства, окремої особи і, відповідно, у залученні історії та життєвого світу суспільства і кожного реципієнта у його історію» [5:179-180]. Трансформація авторського тексту, насамперед, в авторський твір (оскільки першим читачем, який робить текст твором, вважаємо автора) надає йому статус постійного буття, котре оновлюється із кожним новим прочитанням твору.

Таким чином, входження того самого твору в різні світи, а точніше, створення постійно нових світів з одного і того самого твору, маркує безперервний процес створення, де кожна нова інтерпретація є новою його смисловою реалізацією.

### Література

1. Гавальда А. 35 кіло надії [Електронний ресурс] / А. Гавальда // Режим доступу до тексту : [http://royallib.com/book/gavalda\\_anna/35\\_kilo\\_nadegdi.html](http://royallib.com/book/gavalda_anna/35_kilo_nadegdi.html)
2. Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів : Літопис, 2004. – С. 5–20.
3. Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації / М. Гірняк // Тека Ком. Pol.-Ukr. Związ. Kult. – OL PAN, 2011. – С. 22–31.
4. Залевська О. Екзистенційна проблема вибору у малій прозі Ростислава Єндика / О. Залевська // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – 2013–2014. – Вип. 40–41. – С. 145–149.
5. Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : «Літопис», 2004. – 352 с.
6. Ізер В. Проблема переводимості: герменевтика и современное гуманитарное знание / В. Изер // Режим доступу до тексту : <http://parusha.at.ua/index/0-6>
7. Лановик М. Феноменологія і проблеми інтерпретації художнього тексту // Studia Methodologica [Текст]: альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша та ін. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 42–48.

8. Мацевко-Бекерська Л. В. Концепт читання як умова організації наративу в дитячій літературі // Актуальні проблеми слов'янської філології : Міжвуз. зб. наук. ст. / Відп. ред. В. А. Зарва. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. – Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 298–307.

9. Папуша О. Наративна комунікація в дитячій літературі // *Studia Methodologica* [Текст] : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша та ін. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 86–96.

УДК 821.111

*А. А. Матійчак*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

**Рецептивні зсуви та ненадійний оповідач  
в романі Сарі Уотерс «Маленький незнайомиць»**

**Матійчак А. А. Рецептивні зсуви та ненадійний оповідач в романі Сарі Уотерс „Маленький незнайомиць”.** Статтю присвячено дослідженню фігури ненадійного наратора в романі Сарі Уотерс „Маленький незнайомиць”. Концепція ненадійності нарації розглядається в ракурсі рецептивної теорії з урахуванням жанрологічних аспектів. Простежується зв'язок ненадійної нарації з елементами і традиціями різних жанрів. Амбівалентність читачької реакції засвідчує рецептивний зсув на користь наративної ненадійності як метафікціонального прийому, що дозволяє поєднувати застосування риторичного та когнітивно-конструктивістського методів в дослідженні аналізованого твору.

**Ключові слова:** Сара Уотерс, наративна стратегія, ненадійний наратор, рецептивний зсув.

**Матійчак А. А. Рецептивные сдвиги и ненадежный рассказчик в романе Сары Уотерс „Маленький незнайомиць”.** Статья посвящена исследованию фигуры ненадежного рассказчика в романе Сары Уотерс "Маленький незнайомиць". Концепция ненадежности наррации рассматривается в ракурсе рецептивной теории с учетом жанрологических аспектов. Прослеживается связь ненадежной наррации с элементами и традициями разных жанров. Амбивалентность читательской реакции свидетельствует о рецептивном сдвиге в пользу нарративной ненадежности как метафизического приема, что позволяет сочетать применение риторического и когнитивно-конструктивистского методов в исследовании рассматриваемого произведения.

**Ключевые слова:** Сара Уотерс, нарративная стратегия, ненадежный рассказчик, рецептивный сдвиг.

**Matiychak A. A. Receptive shifts and unreliable narrator in the novel "The Little Stranger" by Sarah Waters.** The article investigates the figure of unreliable narrator in the novel "The Little Stranger" by Sarah Waters. The concept of unreliable narration is regarded from the viewpoint of receptive theory taking into account some aspects of genre study. The connection of unreliable narrative with elements and traditions of different genres is revealed. The ambivalent readers' reaction indicates receptive shift in favor of narrative unreliability as a metafictional mode, which allows combining the use of rhetorical and cognitive-constructivist methods in the research of the analyzed novel.

**Key words:** Sarah Waters, narrative strategy, unreliable narrator, receptive shift.

Розлогий тематичний діапазон, розмаїття жанрових та стильових тенденцій характеризують британську художню прозу початку ХХІ століття, в якій чи не найважливішою об'єднуючою складовою залишається звернення до історії, національної культури у поєднанні з увагою до фантастичних, містичних та надприродних явищ. Поява нових жанрових матриць зумовлена розширенням проблематики, зокрема через поєднання в художньому дискурсі серйозного історичного компоненту з розважальною складовою, через що історична тематика дозволяє не лише переосмислити минуле з позиції сучасного читача, а й задовольнити смаки найрізноманітнішої читачької аудиторії.

Трансформація жанрових форм у сучасній літературі стимулювала появу літературознавчих студій, предметом яких є генеза метаморфізованих жанрів і застосування в них відповідних нарративних стратегій. Цій проблематиці присвячені

роботи зарубіжних та вітчизняних науковців Ж.-М. Шеффера, В. Бута, Дж. Філана, М. Флудернік, Д. Шеня, О. Червінської, І. Бехти та ін. Проте застосування нараторологічних підходів до жанрологічного аналізу таких творів – на сьогодні недостатньо розроблена галузь літературознавчого аналізу. Зокрема це стосується концепції ненадійності наратора, завдяки якій автор нашаровує у художньому тексті наративні модальності й провокує читачькі сумніви щодо інтерпретації подій внаслідок рецепції оповідача твору як ненадійного, що безпосередньо відбивається й на ідентифікації жанру.

Актуальність дослідження зумовлена потребою розширення аналізу нараторологічних аспектів у творчості Сарі Уотерс. Метою статті є дослідження в аспекті рецептивної теорії образу ненадійного наратора в романі С. Уотерс "The Little Stranger".

Романи практично невідомої українським читачам валлійської авторки Сарі Уотерс (Sarah Waters, 1966) „Торкаючись оксамиту” (“Tipping the Velvet”, 1998), „Рідна душа” (“Affinity”, 1999),

„Тонка робота” (“Fingersmith”, 2002) з характерним історичним ревізіонізмом змальовують розквіт аристократії у вікторіанській Англії. Сама письменниця визначає свої твори як лесбійські історичні оповіді (“lesbo historical romps”). Вибір такої проблематики зумовлений темою наукового дослідження письменниці, а саме вивченням історичної прози сексуальних меншин Англії вікторіанської епохи.

На відміну від цих творів у двох наступних романах „Нічна варта” (“The Night Watch”, 2006) та „Маленький незнайомець” (“The Little Stranger”, 2009) Уотерс відходить від окресленої теми та епохи, що позначається також на зміні жанрової форми. Так у „Маленькому незнайомці” сполучаються елементи таємниці (mystery), детективна інтрига, містика, зокрема історії про привидів і полтергейст та повоєнна Англія кінця 1940-х років. Серед жанрових характеристик, застосованих до цього роману Уотерс, зустрічаємо: “gothic story genre” [3], “thriller”, “haunted house novel” [5], “spooky historical novel” [8], “macabre story” [9], “supernatural country house whodunit” [12] тощо.

Як зазначає критика, в цьому творі відчутний вплив готичного мороку Генрі Джеймса, “підкрадання до жакливого” Уїлки Коллінза та детективних таємниць Агати Крісті, помножених на “істерію вищих класів” (“hysteria of upper classes”), що втратили свою соціально-економічну основу та пропущених через “гіпер-раціональні теорії психопатології” (“hyper-rational theories of psychopathology”) [3]. Однак жоден жанровий формат твору не дотриманий повною мірою, зокрема, як помітила Афіра Акбар, в розв’язці отримуємо оповідь про будинок з примарами без жодного привида, вбивство у замському будинку без справжньої жертви та <...> відкритий фінал, що вимагає пояснень (“a haunted house tale without a ghost, a country-home murder with no actual victim, <...> an open-ending in a genre that demands explanations” [3]). „Маленький незнайомець” Уотерс, що наслідує традиції готичного роману Анни Радкліф та Дафни Дюморьє, був номінований на премію Ширлі Джексон, яка присуджується за твори, написані в жанрі горору (horror), темного фентезі та психологічного саспенсу (suspense), та викликав високу зацікавленість і жваву полеміку широкої читацької аудиторії. Сама авторка в інтерв’ю The Guardian [12] визнала, що жоден інший її роман не інспірував такий великий діапазон читацьких відгуків, як цей.

Читачі роману у численних листах та коментарях пропонували своє розуміння таємничої трагедії родини Айресів: апологети раціонального вирішення вважали, що у всьому винна нова епоха, класовий конфлікт і неспроможність протагоністів жити по-новому, наслідком чого є втеча від реальності через самогубство та божевілля; інші ж схилилися до втручання паранормального, властивого англійській ментальності та культурі

[9]. Намагаючись охопити різнопланові версії читачів-членів літературного клубу, Джон Маллан припускає, що невизначеність останніх сторінок робить книгу схожою на дзеркало. Читачі, які вірять в надприродне будуть стверджувати, що за наведених доказів жодне раціональне пояснення не можливе, в той час як скептики схилитимуться до міркувань про ненадійних оповідачів, множинні розлади особистості тощо [9]. Розмаїта та подекуди діаметрально протилежна рецептивна реакція читачів роману Уотерс, та інтерактивна взаємодія *автор-вір-читач*, що привернула увагу літературознавців та критиків, заслуговує детальнішого аналізу.

Незважаючи на експліцитну готичну модальність, саме історичний контекст уможливує реалізацію авторського задуму. Дія роману відбувається в 1947 році в самому серці Англії, в Уорвікширі. Ретельний, деталізований опис епохи дозволяє Уотерс створити гнітючу повоєнну атмосферу занепаду, сповнену тривог і занепокоєння, марних надій та невпевненості у завтрашньому дні. Складні соціально-політичні і економічні процеси у зруйнованій війною країні безповоротно змінюють життя не лише аристократів, але й загалом всіх верств суспільства.

Створюючи особливий взаємозв’язок часових і просторових відносин у творі, використовуючи потужності різних жанрів (від містики до реального історичного зрізу, соціально-побутових нюансів та психологічних механізмів), завдяки лінійній будові з відсутнім фіналом, Уотерс вибудовує оригінальний метаморфізований жанр, зосереджений на насиченості впливів психологічного плану.

Місцем дії є Хандредс хол, колись розкішний фамільний маєток XVIII ст., який руйнується на очах через брак коштів, прислуги та недолуге управління. Його мешканці – збідніла родина аристократів, представлена старіючою місіс Айрес, яка пережила не одну втрату, але все ще „чіпляється за стиль життя, що вислизає”, її „майже безнадійно незаміжною донькою” Кароліною та скаліченим на війні сином Родеріком. Род, хоча йому лише трохи за двадцять, через жакливі спогади та свої фізичні вади (його обличчя та руки обгоріли при падінні літака, розтрощене коліно завдає нестерпного болю) втратив інтерес до життя і неспроможний займатися маєтком. Неприваблива і незграбна Кароліна змушена доглядати за братом і матір’ю та працювати нарівні з прислугою. Їх овдовіла мати воліє жити спогадами про минуле розкішне життя, коли ще була жива її перша дитина, найулюбленіша донечка Сьюзан, яка померла від дифтерії. Місіс Айрес важко усвідомити наскільки вони далекі від повоєнної аристократії „нуворишів”. Родина вже розпродала усі цінні речі і живе на убогий дохід від невеличкої молочної ферми та продажу землі. На довершення в будинку починають відбуватися містичні жакливі

речі, ніби якість невідоме зло зводять рахунки з Айресами.

Незрозумілі звуки, погляди з темряви, загадкові загоряння, на стінах і меблях з'являються дивні плями та надписи, рухаються предмети, домашній улюбленець (розумний і сумирний пес) несподівано покусав дитину. Жодних вагомих доказів, що то за привид, полтергейст, чи хтось з героїв свідомо, або ненавмисно, чинить зло. Читача огортає готичний морок старого маєтку, однак сам текст неможливо чинить опір: кожній надприродній події протиставляється раціональне пояснення, породжуючи вагання читачів, за рахунок чого стимулюється читацька активність у розпізнанні проблеми і створенні власної інтерпретації.

Зауважимо, що в цьому романі Сара Уотерс вдається до невласливої для її попередніх творів наративної стратегії. Оповідь ведеться ауторіальним наратором – сорокарічним лікарем Фарадеєм, який належить до нижчого суспільного прошарку. Батьки Фарадея поклали життя, щоби дати синові освіту, проте той не почувався щасливим: він не одружений, немає власного помешкання, посередній у професії: його пацієнти переважно прості робітники, що живуть у брудних завулках.

Уотерс обирає суб'єктивний тип оповіді, коли аутор виконує подвійну функцію: оповідача-спостерігача і дійової особи художнього твору. Попри численні натяки авторки на те, що „під м'якою наративною личиною доктора Фарадея <...> існує цілий пласт турбулентної активності” (“Dr Faraday's bland narrative surface <...> there was a whole layer of sometimes turbulent activity going on just beneath it” [12]) переважна більшість читачів сприйняла гомодієгетичного оповідача, як „нецікавого, нудного персонажа, що дратує та розчаровує” [8]. Проте обізнана аудиторія розпізнала в ньому ненадійного наратора, дивергентно імплікованого автором.

Зі слів Фарадея читачі дізнаються, що до маєтку він потрапляє за викликом до єдиної служниці – підлітка Бетті, і з'ясовує, що хвороба дівчини удавана: вона налякана й не хоче працювати в цьому дивному домі. Лікар завойовує симпатію, обіцяючи не виказувати її господарям і намагаючись розвіяти забобонні страхи в раціональний спосіб. Згодом, обізнаність наратора-скептика піддається сумніву, хоча Фарадей докладає чималих зусиль, щоби стати не лише лікарем Айресів, але й близьким другом родини, ба більше, навіть одним з них, одружившись з Кароліною.

Сара Уотерс визнає, що „оповідач роману, доктор Фарадей, спочатку планувався, як досить прозора фігура в класичній історії про привида в стилі М.Р. Джеймса або Олівера Оніонса <...> та незабаром я схилилася до його цілковитої непрозорості: я побачила в цьому прекрасні можливості ненадійності” [12]. Як дізнаємося з роману, ще у перший візит Фарадея, незважаючи на

соціальну нерівність, Айреси запрошують лікаря залишитись на чаювання. У своїй розповіді він згадує, як дитиною вже бував тут. Його мати працювала в маєтку нянькою й узяла його з собою на святкування Дня Імперії у 1919 році. Фарадей навіть зізнається Кароліні, як тоді, вражений величчю та вишуканим оздобленням будинку, щоби заволодіти його часточкою, вчинив „акт вандалізму”: відламав від штукатурки й забрав із собою гіпсовий жолудь, ніби започаткувавши руйнування. Він порівнює цей акт із заволодінням пасмом волосся коханої дівчини: “I was like a man, I suppose, wanting a lock of hair from the head of a girl he had suddenly and blindingly become enamoured of” [11:3].

Варто звернути увагу і на семантичну наповненість назви роману “The Little Stranger”, адже “stranger” перекладається не лише як „незнайомець”, але й як „стороння людина”, „не член родини”, „відвідувач”, „гість”, а конотація “little” – увиразнює його посередність. До речі, до кінця твору Фарадей так і залишається безіменним персонажем.

Як відомо, термін *unreliable narrator*, як і відповідна концепція, були введені Вейном Бутом в його класичній праці „Риторика художньої літератури” (1961). За Бутом, ненадійний наратор змушує читача робити висновок про персонажів або наратив із того, що не сказано. Таку наративну стратегію автор використовує для „прихованої комунікації” з читачем [4:304]. В роботі Бута ненадійність, або ж недостовірність – це одночасно і властивість тексту, як результат того, що автор зашифрував смисли, і здатність читача робити висновки в процесі декодування. Як узагальнює Д. Шень, „точки зору критиків, що розглядають недостовірність в художній літературі, поділяються на дві групи. Перша група, яка значно перевершує другу за кількістю, дотримується риторичної аргументації Бута і розглядає недостовірність як властивість тексту, закладену в ньому імпліцитним автором і призначену для розшифровки імпліцитним читачем. Друга група, навпаки, зосереджується на процесі інтерпретації та вважає, що самим своїм існуванням недостовірність зобов'язана наявності різноманітних читацьких прочитань (когнітивно-конструктивістський підхід)” [2]. Такий підхід, розроблений Т. Якобі, передбачає п'ять інтегруючих принципів або механізмів: генетичний, жанрово-родовий, екзистенціальний, функціональний та перспективний, за допомогою яких читачі з різним уявленням про світ, різною соціальною ідентичністю, в різних культурних та історичних контекстах вправляються з текстуальними невідповідностями [13]. Вибірково ці принципи застосовувалися і читачами Уотерс.

Джеймс Філан (James Phelan), який у риторичному річищі розвинув бутівську концепцію ненадійного наратора, запропонував свою класифікацію типів ненадійності, що складається з

шести видів, які зводяться до двох ширших категорій: 1) повідомлення недостовірних даних (“misreporting”), неправильна інтерпретація (“misinterpreting”) і помилкова оцінка (“misevaluating”); 2) надання неповної інформації (“underreporting”), неповна інтерпретація (“underinterpreting”) і недооцінка (“underevaluating”) [10:323]. Головним чином різниця між категоріями становить різницю між хибним і недостатнім. Проте, один тип ненадійності часто взаємодіє з іншими: недостатнє висвітлення інформації може бути результатом неналежної обізнаності наратора або його недосконалих цінностей, відповідно, може поєднуватися з невірною інтерпретацією або оцінкою. Власне Філан веде до того, що „мистецтво ненадійної нарації є мистецтвом опосередкованої нарації” [10:323], що цілком підтверджується у випадку із наративами Фарадея в романі Уотерс.

Як зауважив Дж. Маллан, зосередивши увагу на епізоді, коли Кароліна та її мати знаходять на стіні літери, нашкрябані дитячою рукою, одна читачка вдало підмітила цікаву річ: „Коли ви вперше читаете цей уривок оповіді ви захоплені моторошним моментом „знахідки” персонажів. Перечитуючи його, епізод занепокоює тим, в який спосіб його розповідає Фарадей. Він базує свою оповідь на тому, що розповіла йому Кароліна, і тут же додає деталі – як рухає руками місіс Айрес, у що вдягнена Кароліна – чого, я переконана, Кароліна йому не розповідала. Він просто забуває нам голову. Він „проектуює себе” в той будинок, описуючи в деталях речі, яких він не бачив. Це справді моторошно” [9].

Отже, в наративах Фарадея простежується взаємодоповнення неправдивої інформації невірною інтерпретацією (лікування Родеріка та місіс Айрес, переповідання зі слів інших осіб), надання неповної інформації (розмова з Бетті) та помилкова оцінка („акт вандалізму” та випадок з собакою).

Відповідно до концепції Дж. Філана, за опосередкованої нарації „автор повинен зробити текст таким, що підходить для двох аудиторій і двох цілей” [10:323]. У випадку Уотерс перша аудиторія – обізнані читачі, що дотримуються авторських концептуальних фреймів, друга – прихильники власних інтерпретацій. Така амбівалентність рецептивної реакції цілком відповідає фікційним інтенціям автора: „Роман мав розгортатися в 1940-х роках, щоб мати в якості передумов зміни в британській класовій системі. Він був інспірований глибокою тривоною, яку я побачила в романах консервативних авторів 40-х, таких як Анжела Тіркелл та Джозефіна Тей – тривоною про зміну соціальної системи і появу самовпевненого робітничого класу, що доходила, часом, до чогось на кшталт істерії. У пошуках шляху для вирішення цієї проблеми <...> я збагнула, що могла б взяти класовий конфлікт, що лежить в основі повоєнної параної, і переписати як паранормальне явище” [12]. На думку Уотерс, в

історичній канві полтергейст прислужиться краще, ніж просто привид: „Я завжди була повернена на пост-фрейдистській інтерпретації полтергейсту як прояву психічного розладу – „сукупності перенесених стримувань” <...> Іншими словами, оскільки моє вигадане місце дії роману Хандредс Холл, безумовно, мав бути будинком з привидами, він повинен переслідуватися не духами мертвих, але несвідомими агресіями і фрустраціями живих. Я хотіла, щоб „Маленький незнайомиць” був свого роду детективним романом про замський будинок з надприродним (“supernatural country house whodunit”) [12]. Відповідно, деякі читачі сприймають надприродне в романі буквально, інші ж надають йому символічного значення, здійснюючи рецептивний зсув на користь ненадійної нарації як літературного прийому, задуманого автором; тобто йдеться про так зв. „тонку метафікціональну літературну гру” [2].

Для Фарадея будинок Айресів – утілення його підсвідомих нереалізованих бажань зі змішаним присмаком приниження і надії. Усі його спроби зблизитися з Айресами зазнають невдачі. Незважаючи на непринадне становище, все одно для них він – син прислуги. Родерік в запалі роздратування кричить йому: „Якого біса ви тут робите? Як вам вдалося вдертися в цей будинок? Ви не належите до цієї сім'ї! Ви ніхто!” (“Why the hell are you here? How did you manage to get such a footing in this house? You're not a part of this family! You're no one!” [11:197]). А місіс Айрес відверто говорить, що за інших обставин не вважала б його гідною партією для своєї доньки. До речі саме Фарадей наполіг, щоби Родеріка, переконаного в тому, що повинен стерегти зло, яке оселилося в будинку, аби воно не зашкодило матері і Кароліні, після пожежі прибрали до божевільні, вважаючи винним у підпалі та небезпечним для оточуючих. Згодом „привид” узявся за місіс Айрес, яка прийняла його за примару своєї небіжчиці-дочки „і тепер та увесь час поряд, хоч і не завжди ласкава” [11:219–220]. А, зрештою, дістався Кароліні. Коли дівчина розірвала заручини із Фарадеєм і хотіла поїхати геть, продавши маєток, вона розбивається на смерть, впавши вночі зі сходів. За словами Бетті, вона вигукнула „ти!”, упізнавши когось перед смертю [11: 483].

Що ж до Фарадея, за його словами в цей час він спав в машині неподалік маєтку Айресів і снилося йому, ніби він йде до будинку і зникає у темряві (“I saw myself doing it, with all the hectic, unnatural clarity with which I'd been recalling the dash to the hospital a little while before. I saw myself cross the silvered landscape and pass like smoke through the Hundreds gate <...> for the drive was changed, was queer and wrong, was impossibly lengthy and tangled with, at the end of it, nothing but darkness” [11: 473].

Барбара Брайд, акцентуючи змінений стан свідомості наратора, припускає, „що то його інше я, його Хайд, пішов до Хандредс Холлу, щоб покарати наречену за відмову” [5]. Вагомий доказ

знаходимо в кінці роману. Зрештою Хандредс Холл так і не продано і Фарадей, який й далі зберігає свій старий ключ, продовжує час від часу його відвідувати. Він сподівається побачити там „маленького незнайомця”, і розгадати таємницю смерті Кароліни. Іноді він думає, що зможе щось побачити хоч краєм ока. Відчуваючи чиюсь присутність і долаючи страх, Фарадей розуміє, що те, що він бачить – це лише чиєсь спотворене подивом і тугою обличчя у тріснутому віконному склі, і розчаровано усвідомлює, що вдивляється у власне віддзеркалення [11:499].

Ненадійність нарації слугує своєрідною маскою ментальних аберацій персонажа-наратора, завдяки чому особливості викладу породжують сумніви щодо його адекватності, фактично звільняючи читача від впливу наратора та унеможливаючи вироблення однозначного трактування оповіданої історії.

На думку С. Джордісона, „доктор Фарадей не в змозі зрозуміти, що це обличчя, його власне обличчя, – насправді і є той істинний маленький незнайомиць, якого він шукає <...> він схильний до провалів пам'яті, відчайдушно намагається накласти руки на будинок, у нього є мотив, що коріниться в класовій заздрості, він немає алібі у потрібний час, і в заключних сторінках існує цілий ряд посилань на його потенційну участь” (“Dr Faraday fails to realise is that this face, his own face, is actually the true little stranger he is looking for <...> he seems prone to blackouts, is desperate to get his hands on the house, has a motive rooted in class envy, is alibi-free at important times, and there are a number of references to his potential involvement in the closing pages” [8]).

Як бачимо, наративна стратегія Уотерс цілком відповідає запропонованим А. Ждановою необхідним умовам, за яких реалізується ненадійна нарація: „1) персоніфікована ситуація оповіді й наявність антропоморфного оповідача; 2) деформованість інформації, що надходить від наратора; 3) ненавмисне самовикриття оповідача; 4) зв'язок оповіді з традиціями детективного жанру” [1:17]. Також цілком прийнятною тут видається і типологія Моніки Флудернік, яка серед інших типів ненадійного наратора називає „одержимого певними ідеями” (“obsessive by certain ideas”) [7:27]. Так неусвідомлена пожадливість Фарадея що до будинку дозволила Р. Чарльзу провести аналогію з героєм П. Хайсміт. Обоюдною будинок і прагнучи здобути прихильність його зубожілих власників, Фарадей сублімує свою заздрість в глибоку турботу про їх благополуччя, той психологічний стан, який викликає в пам'яті розумного психопата Тома Ріплі. Водночас Рон Чарльз визнає, що „одна психологія не в змозі пояснити усе, що відбувається в цьому приреченому будинку <...> Уотерс дражнить нас

ключами, кожен раз відсилаючи в іншому напрямку: психологічному, паранормальному чи соціально-економічному” [6].

З іншого боку американський критик також визнає, що різні культурні контексти з різними соціальними нормами суттєво впливатимуть на інтерпретацію недостовірності в романі. Зокрема рецептивна реакція на роман Уотерс британських читачів значно відрізняється від сприйняття американською аудиторією, для якої класова проблематика не несе такого істотного навантаження, як для британців. Недаремно однією з рецептивних версій С. Джордісона є розуміння „маленького незнайомця”, як „розгорнутої метафори післявоєнного знищення дрібнопомісного дворянства під тиском робітничого класу, утіленого Фарадеєм і йому подібними” [8].

Сама ж письменниця до кінця зберігає інтригу: „я навмисно залишила фінал відкритим; я хотіла віддати належне невідомості, як невід'ємній частині надприродного; я дуже рада за читачів, які створюють власну думку. Все це вірно – в своєму роді <...> Коли ці підказки зачіпають свого читача, я відчуваю запал письменницького задоволення і відчуваю, що зробила все правильно. Коли вони цього не роблять – тоді, „Маленький незнайомиць” про конфлікт і занепад; Я ніколи не хотіла, щоби враження від нього було упорядкованим” (“I deliberately left the resolution open; that I wanted to do justice to the essential strangeness of the supernatural; that I am very happy for readers to make up their own minds. All this is true – sort of <...> when these clues do snag their reader, I experience a glow of writerly satisfaction and feel I pitched things just right. When they don't – well, *The Little Stranger* is about conflict and waste; I never wanted its effect to be tidy” [12]).

Отже, ненадійність нарації в романі Сарі Уотерс, зокрема неправдива та неповна інформація, спотворена інтерпретація і неправильна оцінка наратора, безпосередньо впливають на діапазон рецептивного зсуву – відповідний простір між впізнаванням оригінального смислу, закладеного імпліцитним автором, та врахуванням правомірних різнопланових прочитань тексту реальними читачами. Звідси, співвідношення між ненадійною нарацією, питаннями соціальної ідентичності та культурно-історичним контекстом твору, ставленням читачів до надприродних явищ, які несуть різну смислову наповненість для різних читачьких аудиторій, свідчать на користь рецептивних зсувів від імпліцитного читача на текст (комунікацію), та від інтерпретаційних фреймів до імпліцитного автора, що дозволяє поєднувати застосування риторичного та когнітивно-конструктивістського методів в дослідженні аналізованого твору.

## Література

1. Жданова А.В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова «Лолита»): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / А. В. Жданова. – Самара, 2007. – 20 с.
2. Шэнь Д. Нарративная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования [Электронный ресурс] / Дань Шэнь // Narratorium. – 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628919>
3. Akbar A. Sarah Waters: 'Is there a poltergeist within me?' [Electronic resource] / Arifa Akbar. – Access mode: // <http://www.independent.co.uk/sarah-waters-is-there-a-poltergeist-within-me-1692335.html>
4. Booth W. The Rhetoric of Fiction / Wayne Clayton Booth. – Chicago: Un-ty of Chicago Press, 1983. – 572 p.
5. Braid B. What Haunts Hundreds Hall? Transgression in Sarah Waters' The Little Stranger [Electronic resource] / Barbara Braid. – Access mode: // <http://www.academia.edu/263994>.
6. Charles, R. This old house. [Electronic resource] / Ron Charles // Washington Post. 2009. – Access mode: / <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/19/AR2009051903162.html>
7. Fludernik M. An introduction to narratology / M. Fludernik. – London and New York: Routledge, 2009. – 190 p.
8. Jordison S. [Electronic resource] / Sam Jordison. – Access mode: // <https://www.theguardian.com/2010/aug/11/book-club-sarah-waters-little-stranger>.
9. Mullan J. [Electronic resource] / John Mullan. – Access mode: // <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/14/little-stranger-book-club-responses>.
10. Phelan J. Narrative Theory, 1966–2006: A Narrative / J. Phelan // The Nature of Narrative: Revised and Expanded / Robert Scholes, James Phelan, Robert Kellogg. – New York: Oxford Un-ty Press, 2006. – P. 283–336.
11. Waters S. The Little Stranger. London: Virago, 2009. – 512 p.
12. Waters S. 'I deliberately left the resolution open' [Electronic resource] / Sarah Waters. – Access mode: // <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/07/book-club-sarah-waters-little-stranger>.
13. Yacobi T. Fictional Reliability as a Communicative Problem / T. Yacobi // Poetics Today. 1981. Vol. 2. P. 113–126.

УДК 82-3

**Я. С. Муравецька***Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України***Елементи «театральності» у повісті І. Нечуй-Левицького «Навіжена»**

**Муравецька Я. С. «Елементи «театральності» у повісті І. Нечуй-Левицького «Навіжена».** У статті розглянуто явище театралізації XIX століття на прикладі повісті «Навіжена» Нечуя-Левицького. Акцентовано на розмежуванні понять «театральності» та «драматичності», окреслено межі цих термінів. Проаналізовано наявні театральні елементи у творі, наголошено на концептах «маскування» та «двійництва» головної героїні. Досліджено «театральність» як один із сюжетотворчих елементів.

**Ключові слова:** «тетаральність», «драматичність», Нечуй-Левицький, «театралізація», «маска», «двійництво».

**Муравецкая Я. С. «Элементы «театральности» в повести И. Нечуй-Левицкого «Безумная».**

В статье рассмотрено явление театрализации XIX века на примере повести «Безумная» Нечуя-Левицкого. Акцентируется на разграничении понятий «театральности» и «драматичности», определены границы этих терминов. Проанализированы имеющиеся театральные элементы в произведении, отмечено концепты «маскировки» и «двойственности» главной героини. Исследовано «театральность» как один из сюжетотворческих элементов.

**Ключевые слова:** «театральность», «драматичность», Нечуй-Левицкий, «театрализация», «маска», «двойственность».

**Muravetska Ya. «The elements of «theatricality» in the novel «Crazy» by Nechuy-Levitsky.** The article deals with the phenomenon of impact of theatre on 19th century culture by the example of the novel «Crazy» by Nechuy-Levitsky. The attention is concentrated on the distinction between the concepts of «theatricality» and «dramatic» and determination of the boundaries of these terms. It was analyzed the existing theatrical elements in the text, and noted the concepts of «disguise» and «duality» of the protagonist. The «theatricality» was studied as one of the elements of plot.

**Keywords:** «theatricality», «drama», Nechuy-Levitsky, «impact of theatre», «disguise», «duality».

XIX століття на Україні позначилось бурхливим розвитком театру: створюються стаціонарні театри, закладаються основи класичної

української драматургії, діє театр корифеїв, виступає одна з найвідоміших актрис – Марія Заньковецька. Театр слугував зразком для наслідування не тільки в повсякденному житті. Митці насичували літературу елементами

видовищності, театралізуючи оповідь прийомами, притаманним сценічним творам. Таким чином, читач міг виразно уявити написане, слідкувати за подіями, що розгорталися на сторінках твору так само, якби він спостерігав за ними в театрі. Одним із таких творів є повість Нечуя-Левицького «Навіжена». Вітчизняними дослідниками проаналізовано драматургію письменника (Мамонтов Я., Капура О., Єфремов С. та ін), але не приділено уваги впливу театралізації на прозові твори. Метою дослідження є аналіз впливу театрального на прозу І. Нечуя-Левицького з метою побудови теоретичної моделі інтермедіальної поетики в українській реалістичній прозі.

Доречно окреслити межі терміну «театральність». Одним із перших його ввів А. Шлегель, розмежувавши поняття «драматичність» (засоби театральності, властиві лише театру) та «театральність» (засоби, які не співпадають з драматичними і можуть функціонувати у інших родах і видах літератури).

У «Словнику театру» Патріса Паві подано таке визначення театральності [8: 478]: Театральність – поняття, утворене на основі такої самої опозиції, як і «література/літературність». Тому театральність (щодо постави драматичного тексту) – це все те, що є специфічно театральним (чи інакше сценічним).

Дослідники театральності виокремлюють і антропологічне значення цього феномену. Халізов В. окреслює театральність й як тип поведінки: «жестикуляція і ведення мови, здійснювані у розрахунок на публічний, масовий ефект, свого роду гіперболу «звичайної» людської поведінки»; а театральність розуміють як демонстративність і відводять їй «почесну функцію соціально-інтегруючого начала в загальному складі культури» [11: 70].

Мексиканська дослідниця А. Гутман розглядає театральність як результат перцептивної динаміки, що поєднує суб'єкта (того, що споглядає) з об'єктом споглядання й таким чином формує єдність: суб'єкт-об'єкт. Це означає, що об'єкт (те, що побачили) сприймається суб'єктом споглядання (глядачем) як акт театральної репрезентації, реконструкції фікції. У цьому випадку театральність виникає як злиття фікції з репрезентацією у просторі відмінності, що ставить віч-на-віч спостерігача з об'єктом спостереження. Ключем для розуміння театральності, на думку дослідниці, стає не просто наявність суб'єкта-глядача, але його чітке й обов'язкове усвідомлення того, що об'єкт споглядання є фікцією, грою, виконанням ролі, тобто театальною репрезентацією. [8: 480]

Поняття «театральність» стало широковживаним і дискусійним наприкінці XIX ст. Традиція розглядати театральність виключно як категорію естетичну, сутність якої полягає в синтезі усіх мистецтв, була порушена М. Євреїновим, який створив концепцію так

званого «театру для себе», перевівши естетичну категорію у антропологічну сферу.

У сучасному літературознавстві театральність втрачає властивості окремої художньої категорії, набуваючи ознак елементу структури тексту.

Зв'язок Нечуя-Левицького з театром не підлягає сумніву, проте ці взаємини досить неоднозначні. З одного боку, саме драматургія Нечуя-Левицького не мала гучного успіху; найбільшої слави зазнала п'єса «На Кожум'яках», проте у більш комічній переробці Старицького, під назвою «За двома зайцями». По суті, критики дорікали Івану Семеновичу за надмір описового елементу. З іншого, до сьогодні користується популярністю повість «Кайдашева сім'я», перетворена на п'єсу, що доводить взаємовпливи прози на драматургію і навпаки.

Однак театральність стає складовою частиною і його прозових творів. Розглянемо для прикладу повість Нечуя-Левицького «Навіжена» [7]. Якщо коротко передати зміст повісті «Навіжена», то він зводиться до того, що на заваді одруженню Дем'яна і Марусі стає її матір Марта, яка сама мріє про заміжжя. На допомогу приходить Христина, вмівши маніпулюючи Платоном, одружує його на Каралаєвій, з насолодою спостерігаючи два романи. Повість за своєю структурою нагадує п'єсу, так звану «гру у виставу». Бородавкіна взяла на себе роль режисера, Ломицький та Бичківський – маріонеток, Каралаєва – актора із власною «театральною поведінкою», протилежній задуму Христини. Структурно повість можна розглядати через призму театралізованого дійства: перші оглядини Ломицького умовно можна співвіднести з першою дією, початком п'єси, а весілля молодих – із фіналом. Висловимо припущення, що така побудова навіяна популярними на той час постановками «сценок» – невеликих закінчених драматичних творів [10]. Розквітає так звана «культура поміщицьких маєтків»: у заможних власників існували свої театральні трупи (наприклад, у садибах Трошицького, Тарнавського, Ширяя). З початку XIX століття у моду входять «живі» картини, у яких брали участь хазяї й гості, а не актори. Це було костюмоване інсценування сцен із популярних літературних творів або живопису, зазвичай без звукового супроводу. Часто вистава була імпровізацією, під час показу глядачі намагалися вгадати назву твору чи картину, сюжет якої намагалися відтворити від двох до семи виконавців, і ім'я автора. Привабливість загадок – не в труднощах відгадки слова, а в кумедності і химерності постановочних сцен. Найцікавішою виявлялась та, в якій все виконувалося швидко, без особливих приготувань і костюмів [9].

Театральність стає безпосередньо темою для відтворення у повісті. Одна з героїнь – Христина – бере на себе функції режисера. Самотня панна «творить мистецтво» заради власної розваги, з нудьги. Спершу вона «створює Галатею», тобто радить Ломицькому, як одягтися і що говорити.



Перед першими оглядинами (які, до речі, вважаються частиною української драми – весілля) вона наче готує актора до вистави.

Героїня, як справжній автор, знає про своїх акторів все:

«– Вмийтесь і втретє, бо я знаю, куди ви збираєтесь йти, – задзвенів голос за дверима.

– Ба не знаєте!

– Ба знаю: тричі вмиваються паничі тоді, як до паннів ідуть в гості, та ще й таких паннів, котрих вони люблять». [7: 7]

Христина відкриває очі Дем'яну на Каралаєву, з самого початку стверджуючи, що «баба брехлива». Маємо «прийом очевидного», коли стає зрозумілим, що п'єса не обмежиться однією дією, а перший візит закінчиться поразкою. Нечуй-Левицький натякає на очікуваний результат оглядин: характеристика Христиною Каралаєвої, ігнорування останньою доччиних питань. Увага читача неначе переноситься із подій і персонажів повісті до постановок і роздумів Христі, якій Нечуй-Левицький немов довіряє владу над героями, як режисер спектаклю довіряє актору, що озвучує ляльку.

Слід зазначити, що і Ломицький, і Бичківський нагадують маріонеток. Ф. Кан у книзі «Людина» порівнює обличчя з ландшафтом, який «завдяки постійній зміні кольорів, тону, світла і тіней, глибини і поверхонь викликає у нас все нові й нові враження [2: 75]» Очі Дем'яна видаються сонними. Письменник через візуальний образ розкриває стан головного героя, характеризує його як чоловіка з «сонною думкою». [7: 9] У повісті Нечуй розкриває причину зламу Ломицького, змальовуючи його прогресуюче змертвіння: «Важкі й мертві науки в гімназії вбили в його енергію, стерли волю, зробили його в'ялим, апатичним, якимсь сонним чоловіком, з соннотою думкою, з сонними вчинками. Тоді як він був на другому курсі в університеті, трапився поліцейський трус... Цей трус нагнав такий переляк на молодого Ломицького, що його нерви, його розум од того часу неначе задубили й закоцілили...» [7: 9]. Ломицькому бракує життєвої енергії навіть для власних цілей, тому він намагається діяти згідно з планами Христини. Бичківський повністю слухає Бородавкіну із причин фінансової вигоди.

Марта співвідноситься не з маріонеткою, а з актором «іншого театру», що не вписується у структуру Христининою сценарію, з одного боку, руйнуючи його, а з іншого – виступаючи головним рушієм. Адже, якщо б Каралаєва погодилася зразу, ніякої п'єси не було б.

Маруся не взаємодіє з Христиною, не має сценарію, діє на власний розсуд, тому не співвідноситься ні з актором, ні з лялькою.

Зазнавши невдачі удруге, Дем'ян радиться з «режисером», яка, дізнавшись, що Марта не бажає брати участь у грі (втікає за межі сцени, відмовляється від будь-якої ролі), радить Ломицькому, як непоміченим проникнути на

сценічний простір супротивника (у хату). Христина радить «пограти» з «двійництвом» Каралаєвої. «Ви в куцоному піджаці зробили візит Каралаєвій новомодній, а тепер робіть візит Каралаєвій старомодній в фраку, в білім галстуці і доконче вранці», [7: 23] – говорить вона.

Знаючи наміри Марти, Христина вирішує додати до п'єси ще одну сюжетну лінію (роман «Каралаєва – Бичківський»), яка, за усіма законами жанру, має перетнутися з іншою лінією і стати поштовхом до її розвитку. Що характерно: Христина спершу не вдається до цього, здавалося б, логічного ходу (поєднати її з Бичківським), а радить, заради більшої видовищності й драматичності, втекти з Марусею. Коли актори «бунтують», тобто відмовляються від ролей, доводиться переписувати сценарій. В останній момент дівчині стає шкода матері, акт залишається незіграним, Бородавкіна розіграє виставу «Бичковський любить Каралаєву». Христина нагадує Платону про гроші Марти і власні борги, пишучи за нього листи до «коханої», і навіть не докладає зусиль, щоб переконати Каралаєву, що нареченому потрібна саме вона, а не її статки. «Пишна, як у саду вишня» Марта силоміць тягне Бичківського під вінець, прямим текстом зазначаючи, що Ломицький не візьме грошей за Марусею.

Прикметно, що Христина намагається бути і глядачем («Цікаво було б слідкувати за розвитком обох романів». [7: 50] – розмірковує вона), хоча не завжди має змогу втрутитися у дії героїв чи бодай «подивитися» їх гру. Створюється образ могутньої «руки з-за куліс», яка керує акторами задля власного задоволення, закінчуючи виставу лише вдосталь нею натішившись.

Ще одним необхідним елементом вистави є «театральна поведінка» Марти. Її можна трактувати як створення «театру для себе». За визначенням Евреїнова, «мистецтво «театру для себе» є, по суті, впорядкування, і саме в сенсі мистецтва, того загальнопоширеного (в силу інстинкту театральності, властивого кожному) явища, яке відоме частково під назвою «безкоштовної вистави» або під такими виразами, як «ламати комедію, «зробити сцену» та ін., частково ж під виглядом тих часто створених штучно «життєвих» обставин, за яких будь-хто ставить себе в умови глядача, а інших в умови лицедіїв, або навпаки, або в умови того і іншого». [1: 310]. Ми бачимо в такому «театрі» щось, відсутнє звичайно на сцені громадського театру – імпровізацію, починаючи з години вистави і закінчуючи будь-яким моментом». [1: 312]

Каралаєва взаємодіє з театральністю на трьох рівнях: уникання гри, вдягання маски, яку іноді змінює грання ролі, розігрування «комедії праці».

У перших двох діях (спробах оглядин) Марта не з'являється, хоча сценічний простір і шум «за сценою» виразно натякає на її присутність: «Крісло було пом'яте на сидінні. Видно було, що тут хтось

недавнечко сидів, встав і вийшов...» [7: 12]. Цей мотив нагадує казку, де головному герою (у повісті – Ломицькому) задля здобуття винагороди (одруження, спасіння людства) доводиться двічі програвати, на третій раз звертаючись до помічника (у випадку повісті – режисера).

Марта уникає серйозної розмови з донькою, спершу немов «не чуючи», а надалі використовує подвійне «жонгливання фактами», розповідаючи Марусі про легковажність молодих панничів, а Дем'яну – про несерйозність панночок. Дії Марти позначені надмірною драматизацією: під час розмови вона втікає, погрожує самогубством, а отримавши своє, «роблено й штучно» [7: 87] дає дозвіл на весілля, непомітно для себе використовуючи ті ж аргументи, якими забороняла одружуватись і які тепер «перекручує» у позитивному емоційному ключі.

Упродовж твору неодноразово усіма головними героями висловлюються міркування про «подвійність» Каралаєвої, навіть Маруся не до кінця розуміє мотиви вчинків матері, яка вдягає маски то «ліберальної баби», то «працьовитої господині»

За Ю. Лотманом, «маска – це «знак», який особистість пропонує замість себе суспільству, момент неповного «я», коли частина видається за ціле. [5: 242]. Зі свого боку, К.-Г. Юнг наголошував: «Персона-маска – це те, чим людина не є насправді, але тим, ким вона сама вважає себе і ким її вважають інші» [12: 261].

У повісті виявлено найбільше ознак саме «маскування», а не «двійництва». Каралаєва лише удає з себе ліберальну, не цікавлячись питанням, а повторюючи Марусині слова:

«– Часом до нас посходяться Марусині товаришки, то в їх усе змагання та розмови та знов змагання про нові...

– Про нові ідеї, – додала Маруся, неначе підказала». [7: 28]

Часом Каралаєва і сама починає вірити у власну маску: «Я ще не стара на літа, а на виду зовсім молода; і мислями і ліберальними поглядами я зовсім така, як моя Маруся». [7: 34]

У цій цитаті і приховно ключ до «театральності» Марти, для якої Маруся у першу чергу асоціюється з молодістю, красою, коханням, усім тим, що бажає сама Каралаєва. Тому вона несвідомо намагається «взяти роль» Марусі, граючи у новомодні погляди та лібералізм. Тож «маска Марусі» (тобто, маска молодої дівчини) для Марти іноді перетворюється в роль, яку жінка сприймає за власну. Яскраво проявляється це у одязі Марти: «Маруся в чорному убранні наче постарілась на два-три роки. Одягнуся я в сіреньке та в біле і... певно, помолодшаю на років п'ять або й шість» [7: 43], – розмірковує вона.

Д. Лідер був переконаний, що «костюм набуває усіх нюансів звичок господаря. Він так само зам'ятий чи то не дуже чистий, він заношений, деформований так само, як і його двійник –

господар» [4: 153]. У повісті одяг є одним з ключей до розкриття характеру персонажів. Стрій Каралаєвої завжди ефектні й червоні, контрасні до скромного вбрання Марусі. Марта вибирає вбрання за принципом зображення на полотні: яскраві барви помітніші для глядача, ніж чорно-білі.

Маска «працьовитої господині» не набуває ознак ролі, залишаючись лише «грою на публіку»: «Плела вона в свята та в неділі, ще й до служби, при гостях, щоб показати, що вона дуже ліберальна людина і не вважає на празники та на людські забобони». [7: 51] Наодинці із дочкою Марта каже, що матері працювати вже неможливо, отже «маска» залишається «маскою».

Для театральної вистави кожна річ має бути значимою. Як казав А. Чехов: «Якщо на початку п'єси на стіні висить рушниця, то воно має вистрілити». Умовно речі у повісті можна розділити на дві групи: речі, які сприяють візуалізації інтер'єру, та символічні речі. Зупинимося на другій групі.

Речі, які пов'язані з Ломицьким і подобаються йому, марковані категоріями часу і смерті. Один із таких предметів – картина, яка символізує мрію персонажа: «Ця картина – ідеальна емблема мого життя: вода падає без шуму, колеса крутяться без стукоту, млин меле без гуркоту... І діло буцім йде, і тихо, мертво... спокійно». [7: 12] Поряд з картиною – уособленням «мертвого життя» – висить на стіні годинник, символ застиглому часу. Чуючи відмову Каралаєвої, Ломицький на мить перестає бути «сонним» і рішуче знищує годинник: «Отже тепер в мене розбите серце! Ви потрошили моє серце і не моє тільки, а ще й друге серце» [7: 65]. Герой намагається розірвати циклічне коло, яке невпинно, кожною хвилиною веде до смерті, проте зазнає поразки, отримавши бажане (шлюб із Марусею) і припинивши боротьбу.

Остаточо змертвівши, Ломицький сприймає жваву фугу як галас, що дратує нерви. Символічні речі підтвержують роздуми Дем'яна про власний стан: «Отут, в цій хатині моїй, в цьому засохлому, поживклому садочку панує моральна й соціальна моя смерть... Я заперся тут, неначе в домовині». [7: 91]

Старий, виляний килим з трубадуром і лицаршею у Христиніній хаті натякає на «затертість» давніх стосунків Бичковського і Каралаєвої. Дивлячись на килим, Платон бачить копицю сіна з вороною, а Марта – романтичний малюнок. Візуальна деталь увиразнює різне ставлення колишніх закоханих до стосунків, посилюючи враження від діалогів і авторських ремарок.

Повість І. Нечуя-Левицького «Навіжена» зазнала впливу театральності. Героїня-режисер Христина задля власної втіхи умовляє Бичковського вийти за Марту, тим самим створюючи умови для розвитку двох романів. Поведінка Каралаєвої наскрізно театралізована, направлена на глядацьке сприйняття (комедія

праці, «маски») та уникання «гри» (втечі із простору сцени, мовчання, переведення розмови у інше русло). Марта уявляє себе молодою, тому іноді «маска» стає «роллю». «Театральність» у «Навіженій» є сюжетотворчим елементом. Символічні речі сприяють не лише видовищності п'єси, а й підкреслюють характери персонажів. Повесть побудовано на «прихованій драмі», яку можна умовно поділити на декілька дій: оглядини, вдалий візит, спроба втечі, лист Бичковського, весілля. На мою думку, театральність і реалізм XIX століття мають спільну творчу площину – мімесис. Нечуй-Левицький неодноразово наголошував на

ролі наслідування в творчості: «Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива життя, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий світ...» [6: 91]. Театральний педагог Лисюк В. схоже висловлюється про театр: «...створюються живі картини, що мають справляти враження життєвих реалій, створювати ілюзії, які мають переконувати нас у достовірності того, що відбувається на кону» [3: 210]. Тож, можливо, і повість Нечуя-Левицького є спробою поєднати спостереження над театралізованою і театральною людською поведінкою із творенням власного спектаклю.

### Література

1. Евреинов Н. Демон театральности / Н. Евреинов. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
2. Кан Ф. Человек. / Ф. Кан. – Л. : Сеятель, 1929.
3. Лисюк В. Поезія ремесла : монологі театрального педагога / В. Лисюк. — Вінниця: Нова Книга, 2012. — 368 с.
4. Лідер Д. Мистецтво перетворення повсякденності / Д. Лідер // Мистецькі обрії. – 2002. – № 2. – С. 153.
5. Лотман Ю. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры [в 3-х т.] / Ю. Лотман. – Таллинн, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – 479 с.
6. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: У 10 т. / І. Нечуй-Левицький. – Київ, 1965. Т. 10: Зібрання творів – 1965. – 587 с.
7. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: У 10 т. / І. Нечуй-Левицький. – Київ, 1966. Т. 6: Зібрання творів. – 1966. – 466 с.
8. Паві П. Словник театру. / П. Паві. – Львів, 2006. – 640 с.
9. Родина Е. Развлечения и игры дворянской эпохи. Театральные увлечения. «Живые» картины. Шарады. Буриме [Электронный ресурс]. / Е. Родина // Научный блог музея-заповедника «Тарханы» – Режим доступа: <http://museum-tarhany.livejournal.com/14096.html>.
10. Словник української мови. Академічний тлумачний словник. 1970-1980 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/scenka>.
11. Хализев В. Драма как род литературы. Поэтика, генезис функционирования. / В. Хализев. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1986. – 260 с.
12. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. / К.-Г. Юнг. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

УДК 821.161.1-3

**Я. В. Костенюк, Т. А. Шеховцова**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

### Специфика бестиарного нарратива в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»

**Костенюк Я. В., Шеховцова Т. А. Специфика бестиарного нарративу в повісті М. О. Булгакова «Собачье сердце».** Статтю присвячено виявленню особливостей бестиарного нарратива в повісті М. О. Булгакова «Собачье сердце» та з'ясуванню авторських настанов, що зумовлюють своєрідність нарративної організації повісті. Показано, що специфіка бестиарного нарративу в «Собачому серці» визначається зближенням та сполученням точок зору первинного та вторинного нараторів, розширенням кругозору героя-тварини. У повісті спостерігається «олюднення» бестиарного персонажа, рухливості суб'єкта оповіді, його коливання між всезнаючим і ненадійним наратором.

**Ключові слова:** бестиарний нарратив, розповідні інстанції, ненадійний оповідач, наратор, нарративна стратегія.

**Костенюк Я. В., Шеховцова Т. А. Специфика бестиарного нарратива в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце».** Статья посвящена анализу особенностей бестиарного нарратива в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и уяснению авторских установок, обуславливающих специфику нарративной организации повести. Показано, что своеобразие бестиарного нарратива в «Собачьем сердце» определяется сближением и сочетанием точек зрения первичного и вторичного нарраторов, расширением кругозора героя-животного. В повести наблюдается «очеловечивание» бестиарного персонажа, подвижность субъекта повествования, его колебания между всеведущим и ненадежным нарратором.

**Ключевые слова:** бестиарный нарратив, повествовательные инстанции, ненадежный повествователь, нарратор, нарративная стратегия.

**Kostenuk Y. V., Shekhovtsova T. A. The specificity of bestiarian narrative in M. A. Bulgakov's story "Heart of a Dog".** This article deals with the investigation of bestiarian (animalistic) narrative in M. A. Bulgakov's story "Heart of a Dog" and the explanation of the writer's purpose defining an originality of the narrative organization of the story. It is shown, that specificity of bestiarian narrative in "Heart of a Dog" is defined by convergence and combination of the points of view primary and secondary narrators, broadening of the outlook of the hero-animal (right down to sphere of the all-knowing storyteller). In the story "hominization" of the bestiarian character, mobility of the narrating subject, its fluctuation between omniscient and unreliable narrators are observed.

The analysis of the narrative organization allows the author to conclude that in "Heart of a Dog" the nonclassical type of narrative is presented. Though the sequence of events in "Heart of a Dog" basically coincides with sequence of relation (linear construction) and basic subject of speaking is the omniscient storyteller, the narration is by no means objective, and the writer's position is far from being unequivocal. Bulgakov's narrative is characterized by plurality of narrative instances, game with different narrative plans, destruction of their hierarchy, indistinction of the subjects of narration, using of the unreliable storyteller, various variants of the correlation of time of event and telling time, increase of reader's activity.

The narrative strategy of the writer is aimed at creating of a volume, multidimensional, "elusive" image of the reality. The author's consciousness is expressed in subject and not subject forms. So-called "blinking" of narrator, impossibility of its clear definition, narrative polyphony are connected with one of the major problems of this story – the problem of personal identity – and at the same time reflect plurality of approaches to truth, illegitimacy of single-value estimations and interpretations of vital phenomena.

**Key words:** bestiarian narrative, narrative instances, unreliable storyteller, narrator, narrative strategy.

С момента своего опубликования повесть «Собачье сердце» вызывает устойчивый исследовательский интерес. Предметом внимания ученых становились проблематика произведения, его «сатирический модус» и иносказательные смыслы, прототипы персонажей, претексты и интертекстуальные связи, архетипические структуры, мифопоэтические тенденции, организация повествования и т. д. [1; 3; 5; 9; 12; 13; 14 и др.]. Однако специфика бестиарного нарратива, т. е. «повествования с позиции животного» (В. Тюпа [8]), в данном произведении детально исследована не была. Между тем без анализа повести в предложенном аспекте невозможно адекватное понимание не только авторской повествовательной техники, но и креативных интенций художника.

Задача данной статьи – выявление особенностей бестиарного (анималистического) нарратива в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и уяснение авторских установок, обусловивших специфику нарративной организации повести.

В основу нарративной структуры «Собачьего сердца» положена достаточно сложная повествовательная модель, в которой сменяют друг друга различные повествовательные инстанции. При этом в первых главах повести высказывания различных субъектов не выделяются графически и не предваряются описанием или комментарием, они следуют одно за другим, чередуясь, так что сложно понять, кому из нарраторов те или иные фрагменты повествования принадлежат.

Э. Госцилло, анализируя соотношение точек зрения в «Собачьем сердце», выделяет четыре «нарративных голоса»: собаки Шарика, доктора Борменталья, профессора Преображенского и «бесстрастного комментатора» [14]. Нам представляется, что в повести Булгакова следует выделить трёх главных нарраторов. Первичный нарратор (по терминологии В. Шмида [11]) – повествователь, первый вторичный нарратор – Шарик, второй вторичный нарратор – доктор

Борменталь. В текст включаются голоса других персонажей (профессора Преображенского, Зины, Дарьи Петровны, пациентов, «машинисточки», швейцара, Швондера и других представителей домоуправления и т. д.), но выделять их как собственно нарраторов, по нашему мнению, не следует, так как эти персонажи не обладают обязательными для нарратора признаками, прежде всего, не являются «излагателями истории» [10:12].

Повествование начинается рассказом первого вторичного нарратора (собаки Шарика), который, описывая судьбоносную встречу и выступая в роли «актуализатора события» [10], как будто берет на себя функции первичного нарратора. Далее происходит чередование первичного (повествователь) и первого вторичного нарраторов с постепенным вытеснением последнего. В пятой главе вводится повествование второго вторичного нарратора (записи в тетради, сделанные доктором Борменталем после проведенной операции), которое сопровождается комментариями первичного нарратора. Продолжает повествование первичный нарратор, описывающий историю взаимоотношений преображенного Шарика-Шарикова-Чугункина с окружающими. В финале первичный нарратор передает мысли первого вторичного нарратора (с четким выделением границ чужого сознания).

Таким образом, в начале повести происходит разрушение привычной иерархии повествовательных инстанций (первичного и вторичного нарраторов), поскольку повествование первичного нарратора должно быть обрамляющим, чего в структуре текста не наблюдается. По мере развития повествования (особенно наглядно в финале) эта иерархия восстанавливается.

Первичный и первый вторичный нарратор в первых главах равноправны и сменяют друг друга без всякого указания на повествующего субъекта. О смене нарраторов наррататор догадывается по содержанию их речи и самопрезентации в тексте, включаясь в своеобразную «игру на многоголосии» [7:206–207]. Одним из «шариковских» маркеров

является форма настоящего времени (повествователь использует время прошедшее). Интересно, что в одном из английских переводов повести была сделана попытка графически разграничить повествовательные инстанции: повествование от лица Шарика печаталось курсивом [13:390].

Первичным нарратором в тексте выступает повествователь, который является недиегетическим, так как он повествует не о самом себе как о фигуре диэгесиса (повествуемой истории), а о других фигурах. Существование первичного нарратора ограничивается планом повествования. В основном повествование ведется от третьего лица, лишь однажды встречается форма глагола первого лица множественного числа: «Повторяем, все это ни к чему, потому что и так мясо слышно» [2:126].

Неразличие повествовательных инстанций обусловлено, прежде всего, тем, что первичный нарратор стремится «подражать» повествовательной манере первого вторичного нарратора. Это проявляется, в частности, в использовании просторечной лексики: «сожрал ее в два счета», «сволочной кот-бродяга» и т.д. (тем самым выражается точка зрения уличного пса). Бестиарный нарратор нередко презентует себя как существо, напоминающее человека («ухватят меня за ноги», «я слова не вымолвлю», «даль моей карьеры»), того же принципа придерживается и первичный нарратор («жалобными глазами молвил пес», «пёс поднялся на нетвердые ноги», «обливаясь слезами» [2:127, 130]). В результате бестиарный персонаж приобретает антропоморфные черты.

Первичный нарратор является вездесущим и всезнающим. Он дает не только внешнюю характеристику персонажей, но и описывает их внутренние ощущения, переживания: «на душе у него было до того горько и больно, до того одиноко и страшно, что мелкие собачьи слезы, как пупырыши, вылезли из глаз и тут же засохли» («бок болел нестерпимо», «оказались в темной комнате, которая мгновенно не понравилась псу своим зловещим запахом», «во время верчения кругом него порхали стены» и др. [2:121, 123, 128]). Нарратор воспринимает персонажа изнутри, передает его видение и впечатления: «Учиться читать совершенно ни к чему, когда мясо и так пахнет за версту», «юбка женщины запахла, как ландыш» [2:125, 127]. Тем не менее во второй главе, где повествование окончательно передано первичному нарратору, возможности последнего как будто сужаются. Нулевая фокализация сменяется внутренней – кругозор первичного нарратора ограничен кругозором Шарика: «Неизвестный господин <...> позвонил», «ворвалась еще одна личность мужского пола в халате», «пес удивился, совсем открыл оба глаза и в двух шагах увидел мужскую ногу на белом табурете» [2:126, 128, 129].

Нарратор использует обе возможности повествования: со своей собственной точки зрения – нарраториальной, и с точки зрения одного или нескольких персонажей – персональной, причем возможно соположение этих точек зрения, их комбинирование: «Пес приоткрыл правый томный глаз (нарраториальная точка зрения. – Я. К., Т. Ш.) и краем его увидел, что он туго забинтован поперек боков и живота» (персональная точка зрения) [2:129]. Персональная точка зрения может принадлежать не только Шарика, но любому персонажу, например: «Время от времени, закрывая утомленные глаза, Филипп Филиппович в полной тьме то на потолке, то на стене видел пылающий факел с голубым венцом», «Тут пациент разглядел, что профессор сгорбился и даже как будто более поседел за последнее время» [2:168,203]. Тем не менее «всеведение» первичного нарратора неабсолютно: «Очень возможно, что высокоученый человек ее и разглядел», «Неизвестно, на что решился Филипп Филиппыч» [2:187]. Совершенно пронцаемым остается только сознание Шарика, по отношению к которому последовательно используется нулевая фокализация.

Подчеркнем, что первичный нарратор, беспрепятственно проникая в сознание персонажа, все же дистанцируется от него. Например, реплика «И псу этот кусок! О, бескорыстная личность» [2:123] распадается на две части: первая («И псу этот кусок!») принадлежит первичному нарратору, вторая («О, бескорыстная личность») отражает точку зрения Шарика, но, с учетом последующих событий, выявляющих личную заинтересованность профессора, окрашивается иронией первичного нарратора.

Обратимся теперь к вторичному нарратору, каковым является пес Шарик. В данном случае повествующая инстанция – личностная, но она не является человеком. У него свое ощущение времени и пространства: «а сейчас стемнело, часа четыре приблизительно пополудни, судя по тому, как луком пахнет из пожарной Пречистенской команды» [2:119]. Одним из главных ориентиров и источником впечатлений для него являются запахи: «райский запах рубленой кобылы с чесноком и перцем», «Чувствую, знаю, в правом кармане шубы у него колбаса» [2:122, 123]. У Шарика сложившаяся система взглядов на жизнь, определяемая его «социальным» статусом: «Дворники из всех пролетариев самая гнусная мразь», «Повар попадаете разный. Например, Влас с Пречистенки. Скольким он жизнь спас! <...> был настоящая личность, <...> а не из Совета нормального питания», «Не напасешься Морсельпрома на всякую рвань, шляющуюся по Пречистенке!» и др. [2:119, 120, 124].

В системе ценностей Шарика на первом месте – еда, поэтому кухня становится для него «главным отделением рая». Пес оперирует сниженной лексикой, характерной для улицы: «жрут», «обожру», «подохну», «рожу», «гадина», «сукины

дети» и др. В то же время этот герой испытывает «человеческие» чувства, например, чувство жалости к «машинисточке», ненависти – к поварам, швейцарам, котам, и даже способен иронизировать – переинтерпретирует известную строчку «колбасной» рекламы В. Маяковского «Нигде кроме как в Моссельпроме».

Шарик является активным нарратором, он неоднократно обращается к нарратору прямо или косвенно: «...я, граждане, подохну с голоду», «Ах, люди, люди!», «О, гляньте на меня, я погибаю!» [2:119, 120]. Как диегетический нарратор, он повествует о самом себе, фигурируя как субъект в повествовании и как объект в повествуемой истории. «Я» вторичного нарратора относится и к акту повествования, и к повествуемому миру. Уже в самом начале повести диегетический нарратор распадается на две функционально различаемые инстанции – повествующее «я» («О, гляньте на меня, я погибаю! Вьюга в подворотне ревет мне отходную... В полдень угостил меня колпак кипятком») и повествуемое «я» («У-у-у-у-у-гу-гу-гу-уу!... И я вою с ней» [2:119]). Это способствует максимальному самораскрытию героя, создает эффект объективизации, иллюзию наглядности происходящего и размывает границы между повествовательными инстанциями разных уровней.

Пес Шарик является эксплицитным нарратором. Эксплицитное изображение строится на самопрезентации первого вторичного нарратора, не просто описывающего, но и активно комментирующего происходящее. Точка зрения собаки доминирует и в повествовании первичного нарратора. Например, характеристика, которую формально представляет первичный нарратор, аргументируя, почему имя «Шарик» не подходит псу, отражает взгляд Шарика на самого себя: «До чего бессмысленны, тупы, жестоки повара! – "Шарик" она назвала его... Какой он, к черту, "Шарик"? Шарик – это значит круглый, упитанный, глупый, овсянку жрет, сын знатных родителей, а он лохматый, долговязый и рваный, шляйка поджарая, бездомный пес. Впрочем, спасибо ей на добром слове» [2:121–122]. Точки зрения первичного и первого вторичного нарратора в данном случае совпадают. Фрагмент начинался словами «А пес остался в подворотне», что указывало на первичного нарратора. Эмоциональная оценка поваров точно воспроизводит отношение Шарика, поэтому местоименная форма «его» может рассматриваться и как естественное словоупотребление в повествовании от третьего лица, и как самоименование пса, взглянувшего на себя со стороны, повествующего о себе в третьем лице. Это дает возможность предположить, что повествование ведется первым вторичным нарратором, хотя формы первого лица не употребляются (по наблюдениям В. Шмида, для диегетического нарратора это допустимо). К тому же слова «жрет», «шляйка поджарая» относятся к

лексикону Шарика. Благодарность «машинисточке» в большей степени выражает оценку пса, а не первичного нарратора. По формальным признакам повествование в этом отрывке текста принадлежит первичному нарратору, который, в свою очередь, выражает точку зрения Шарика. Наблюдается явление текстовой интерференции, при которой в одном и том же фрагменте текста одни признаки отсылают к повествованию первичного нарратора, а другие – к повествованию первого вторичного нарратора. Как отмечает В. Шмид, распространение текстовой интерференции связано с усиливающейся персонализацией повествования, то есть с «возрастающим перемещением точки зрения с нарраториального полюса на персональный» [1:116].

Шарик рассказывает историю собственной жизни, демонстрируя образ своего мышления, выражает свою систему взглядов, дает оценку повествуемым событиям и пытается идентифицировать самого себя: «Я – красавец. Быть может, неизвестный собачий принц – инкогнито... Очень возможно, что бабушка моя согрешила с водолазом. То-то я смотрю – у меня на морде белое пятно. Откуда оно, спрашивается? Филипп Филиппович – человек с большим вкусом, не возьмет он первого попавшегося пса – дворника» [2:147]. Первый вторичный нарратор употребляет местоимения и формы глаголов первого лица на протяжении всего своего повествования.

Главной особенностью булгаковского бестиарного нарратива можно считать наделение Шарика чертами «всеведущего» нарратора, максимально приближенного к имплицитному автору. Как уже не раз отмечалось исследователями, его кругозор гораздо шире собственно собачьего. Например, он знает, что встреченный им господин – «величина мирового значения, благодаря мужским половым железам» [2:123]. Ему известно даже имя незнакомца: «Этот тухлый солонины лопать не станет, а если гдн-нудь ему ее и подадут, поднимет та-акой скандал, в газеты напишет: – Меня, Филиппа Филипповича, обкормили!» [2:122]. Шарик высказывает сентенции, далекие от собачьих интересов: «кинематограф у женщин единственное утешение в жизни», «помирать-то еще рано, а отчаяние, и подлинно, грех» [2:123]. Псу известно все о жизни впервые встреченной «машинисточки»: «У нее и верхушка правого легкого не в порядке, и женская болезнь, на службе с нее вычли <...>. Бежит в подворотню в любовниковых чулках...» [2:121] и т. д. Сравнивая «машинисточку» с собой, сочувствуя ей и себе, Шарик проявляет даже способность к рефлексии: «Жаль мне ее, жаль. Но самого себя мне еще больше жаль» [2:121], «Не из эгоизма говорю, о нет, а потому, что действительно мы в неравных условиях. Ей-то хоть дома тепло, ну, а мне, а мне!» [2:121]. С. Фуссо называет

имитацию собачьей точки зрения «свого рода чревовещанием» (“a kind of ventriloquism”), поскольку это «не повествование собаки, а его подобие» (“This is not a dog’s narration but a dog-like narration”) [13:390]. Роль чревовещателя, как легко понять, отводится всеведущему повествователю, однако мотивировки подобного приема не проясняются.

Нам представляется, что пес Шарик может быть охарактеризован как ненадежный нарратор. Термин «ненадежный нарратор» был предложен американским ученым У. Бутом для обозначения такого типа повествователя, который появляется в литературе XX века в результате «отказа от всезнающего автора» [11:41]. Согласно определению У. Бута, следует говорить о ненадежном нарраторе в том случае, когда нормы «имплицитного» автора и нормы нарратора не совпадают. В. Шмид утверждает, что «мерилом ненадежности должен служить не «имплицитный» автор, а конкретный читатель» [11:42]. Затрагивая проблему бестиарного повествования, В. Шмид отмечает, что все «зверинные» нарраторы являются ненадежными, то есть неадекватно воспринимающими человеческую действительность, только на первый взгляд: «На самом деле повествующие животные – зоркие наблюдатели человеческих нравов, служащие авторам орудием острашения» [11:41]. В повести Булгакова функции бестиарной наррации гораздо шире.

В силу того, что события, происходящие в рассказываемой истории, воспринимаются сознанием собаки, они не могут быть всесторонне поняты, а соответственно, и адекватно преподнесены. Пес не может осмыслить события так, как это сделал бы всеведущий нарратор. Шарик вполне искренен, но в силу собачьей природы его владение информацией и способность осмыслить происходящее ограничены: «богатый чудак, подбирающий раненых псов в подворотне, чего доброго и этого вора прихватит с собой, и придется делиться моссельпромовским изделием» [2:124]. У Шарика своё, собачье, представление о мире и людях: «Тут швейцар. А уж хуже этого ничего нет на свете. Во много раз опаснее дворника. Совершенно ненавистная порода» [2:124]; «И если бы не гримза какая-то, что поет на кругу при луне – “милая Аида”, – так что сердце падает, было бы отлично» [2:120]. Шарик считает Филиппа Филипповича своим спасителем, хотя в будущем профессор станет для пса «палачом»: «Он – добрый волшебник, маг и кудесник из собачьей сказки...» [2:147]. В то же время квартиру профессора он именует «похабной квартирой», по-своему интерпретируя происходящее в ней.

Превращение Шарика в Шарикова – главное событие повести – воссоздается с точки зрения доктора Борменталья, который тоже оказывается ненадежным нарратором, не вполне адекватно интерпретирующим происходящее. Пока в роли

повествователя выступает Шарик, время события совпадает со временем рассказывания. Смена повествовательной инстанции сопровождается смещением этого временного равновесия и нарушением линейности повествования: во второй главе первичный нарратор, «перенимая» повествовательную инициативу, углубляется в прошлое Шарика, в пятой главе Борменталь *post factum* описывает проведенную операцию, ранее уже воссозданную первичным нарратором. Последующие записи доктора также предполагают хотя бы минимальную временную дистанцию между событием и описанием его.

Шарик-повествователь исчезает навсегда, его мысли и внутренние монологи передаются первичным нарратором. Внутренний мир Шарикова закрыт, что обусловлено не только духовным убожеством героя, но и особой функцией, которая роднит Шарикова и Шарика. Роль бестиарного персонажа (в животной и очеловеченной его ипостасях) подчеркивается удвоенным именем Полиграф Полиграфович, которое было выбрано Шариковым. Здесь, как и в случае с Преображенским, просматривается скрытый подтекст. Полиграф – это детектор лжи (начало исследований по использованию инструментальных методов психофизиологии при раскрытии преступлений в Советской России датируется как раз 1920-ми годами). Другое его название – лай-детектор (от английского lie – «ложь») – в русском прочтении заставляет вспомнить о собаке. Шарик-Шариков и является своеобразным «лай-детектором», на котором проверяются все герои повести (вспомним, как характеризуются глаза Борменталья перед операцией: «Обычно смелые и прямые, ныне они бегали во все стороны от песьих глаз. Они были насторожены, фальшивы и в глубине их таилось нехорошее, пакостное дело, если не целое преступление» [2:153]). Именно поэтому нарративная компетентность бестиарного повествователя существенно расширена. Шариков же, утративший позитивные черты своего бестиарного двойника и его внутреннее содержание, сохраняет лишь «детекторную» функцию. Авторское внимание смещается в сторону «испытываемых» Шариковым персонажей, в том числе к их внутренним реакциям («Филипп Филиппович <...> подумал: “Еще немного, он меня учить станет, и будет совершенно прав”» [2:172]). К самому же «постсобачьему» герою применяется лишь внешняя фокализация.

Одной из главных проблем повести является проблема идентичности личности, связанная, прежде всего, с бестиарным персонажем и его превращениями. Эта проблема возникает в сознании разных субъектов: Шарика, Борменталья, первичного нарратора (напомним его ремарки: «Человек возмущенно лаял», «Пролаял Шариков» [2:169, 173]). Отмеченное «мерцание» нарратора, невозможность его четкого определения,

повествовательное многоголосие, введение «ненадежного» нарратора, на наш взгляд, ставят ту же проблему и вместе с тем отражают множественность подходов к истине, неправомерность однозначных трактовок.

Таким образом, специфика бестиарного нарратива в «Собачем сердце» определяется сближением и совмещением точек зрения первичного и вторичного нарраторов, расширением кругозора героя-животного (вплоть до сферы всезнающего повествователя). В повести наблюдается «очеловечивание» бестиарного персонажа, подвижность повествующего субъекта, его колебания между всеведущим и ненадежным нарратором. Рассказывая свою историю, Шарик приобретает статус автора-повествователя, который может на себя (героя) взглянуть со стороны.

Проведенный анализ позволяет заключить, что в «Собачем сердце» представлен неклассический тип нарратива. Как отмечал Ю. Левин, «неклассическое повествование – это повествование, которое лишено однозначного и самодовлеющего характера обычного, “прямого” повествования, повествование, внутренний статус которого расшатан и неоднозначен» [6:367]. Хотя последовательность событий в «Собачем сердце»

в принципе совпадает с последовательностью изложения и основным субъектом речи является всеведущий повествователь, повествование нельзя назвать объективным, а авторскую позицию – определенной. Для булгаковского нарратива характерны множественность повествовательных инстанций, игра разными повествовательными планами, разрушение их иерархии, неразличение субъектов повествования, использование ненадежных повествователей, различные варианты соотношения времени события и времени рассказывания, установка на повышение читательской активности.

Креативная интенция автора-творца направлена на формирование объемного, многоаспектного, «ускользающего» образа действительности. Авторское сознание выражается в субъектных и несубъектных формах. Так называемое «мерцание» нарратора, невозможность его четкого определения, повествовательное многоголосие связаны с одной из важнейших проблем повести – проблемой идентичности личности – и вместе с тем отражают множественность подходов к истине, неправомерность однозначных оценок и трактовок жизненных явлений.

#### Литература

1. Бениг М. Предки Полиграфа Полиграфовича Шарикова: к вопросу о литературных связях М. А. Булгакова (Гоголь, Гофман, Сервантес) / М. Бениг // Феномен русской классики : сб. ст. – Томск, 2004. – С. 313–329.
2. Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. – Т. 2 : Дьяволиада. Роковые яйца. Собачье сердце. Рассказы. Фельетоны / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1992. – 751 с.
3. Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола : учебн. пособие для вузов / М. М. Голубков. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 267 с.
4. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. – Т. 2 / Ж. Женетт // Женетт Ж. Фигуры. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
5. Иоффе С. Тайнопись в «Собачем сердце» Булгакова [Электронный ресурс] / С. Иоффе // Слово. – 1991. – № 1. – Режим доступа: <http://bylgakov.ucoz.ru/index/>
6. Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Юрий Левин. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 823 с.
7. Падучева Е. В. Семантические исследования : Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е. В. Падучева. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
8. Программа конференции «Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве». Москва, 23–24 сентября 2011 г., РГГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://intrada-alice.livejournal.com/10493.html>.
9. Степанов Н. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX – I-й половины XX веков: монография / Н. Степанов. – Винница : «УНІВЕРСУМ – Вінниця», 1999. – 281 с.
10. Тюпа В. Очерк современной нарратологии [Электронный ресурс] / В. Тюпа // Критика и семиотика. – Вып. 5. – Новосибирск : НГУ, 2002. – С. 5–31. – Режим доступа: [http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS\\_05/cs05tura.pdf](http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_05/cs05tura.pdf).
11. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 180 с.
12. Яблоков Е. «Вся Россия знает Шарика» (К вопросу о символистских аллюзиях в прозе М. Булгакова) / Е. Яблоков // Текстологический временник: русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения / отв. ред. Н. В. Корниенко. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 457–465.
13. Fusso S. Failures of Transformation in Sobač'e Serdce [Электронный ресурс] / Suzanne Fusso // Slavic and East European Journal. – 1989. – V. 33, № 3. – P. 386–399. – Режим доступа: <http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=div1facpubs>.
14. Goscilo H. Point of View in Bulgakov's Heart of a Dog / Helen Goscilo // Russian Literature Triquarterly. – 1978. – № 5. – P. 281–291.



УДК 821.111.(73)-93

**Л. М. Овдійчук***ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка С. Дем'ячука***Види, форми та функції інтертекстуальності  
у сучасній фантастичній та казковій прозі для дітей**

**Овдійчук Л. М. Види, форми та функції інтертекстуальності у сучасній фантастичній та казковій прозі для дітей.** У статті проаналізовано різні типи інтертекстуальних зв'язків у сучасній казковій та фантастичній прозі для підлітків. З'ясовано, що у творах О. Гавроша, С. Гридіна, О. Дерманського, Галини Малик, М. Павленко, Г. Пагутяк архітекстуальність є найбільш поширеним типом взаємодії текстів, оскільки переважна їх більшість підпорядковується основним жанровим вимогам. Хронотоп, мотиви, різновиди сучасної прози залишаються в межах жанрового канону. Хронотоп у творах – це зображення «свого» і «чужого» простору і часу, а також традиційного мотиву дороги та ініціації головних героїв. Досліджено, що автори широко використовують архетипні, казкові, міфологічні сюжети, образи, мотиви, уводячи їх у власний текст як алюзії, ремінісценції, парафрази, стилізації, підпорядковуючи власним ідеям, задумам та світобаченню.

На основі проведеного дослідження автор статті робить висновок, що основними функціями інтертекстуальності у творах сучасних казкарів та фантастів є жанротворча, сюжетотворча й образотворча.

**Ключові слова.** Архітекстуальність, свій простір, «чужий» простір, мотив дороги, ініціація, власне інтертекстуальність, сюжетотворча функція, образотворча функція, функція жанротворення.

**Овдийчук Л. Н. Виды, формы и функции интертекстуальности в современной фантастической и сказочной прозе для детей.** В статье проанализированы различные типы интертекстуальных связей в современной сказочной и фантастической прозе для подростков. Установлено, что в произведениях А. Гавроша, С. Гридина, А. Дерманского, Галины Малик, М. Павленко, Г. Пагутяк архитекстуальность является наиболее распространенным типом взаимодействия текстов, поскольку подавляющее их большинство подчиняется основным жанровым требованиям. Хронотоп, мотивы, разновидности современной прозы остаются в пределах жанрового канона. Хронотоп в произведениях - это изображение «своего» и «чужого» пространства и времени, а также традиционного мотива дороги и инициации главных героев. Доказано, что авторы широко используют архетипные, сказочные, мифологические сюжеты, образы, мотивы, вводя их в свой текст как аллюзии, реминисценции, парафразы, стилизации, подчиняя собственным идеям, замыслам и мировоззрению. Вследствие научного изыскания автор статьи делает вывод, что основными функциями интертекстуальности в произведениях современных сказочников и фантастов есть жанротворческая, сюжетотворческая и образотворческая.

**Ключевые слова.** Архитекстуальность, свое пространство, «чужое» пространство, мотив дороги, инициация, собственно интертекстуальность, сюжетотворческая функция, функция образотворения, функция жанротворения.

**Ovdiyчук L. M. Kinds, Forms and Functions of Intertextuality in Modern Fairy and Fantastic Prose for Children.** The different types of inter textual links in modern fairy and fantastic prose for teens are analysed in the article. It was found out that in the works of O. Havrosh, S. Hridin, O. Dermanskyi, Galina Malyk, M. Pavlenko, H. Pahutiak arhitekstuality is the most common type of interaction of texts because vast majority of them subordinates to the main genre requirements. Chronotope, motives, variety of contemporary prose remain within the genre canons. Chronotope in the works is the image of "its" and "strange" space and time, as well as the traditional motive of the way and initiation of the main heroes. It is investigated that the authors are widely used archetypical, fairy, mythological plots by means of introduction of them in to own text as allusions, reminiscences, paraphrases, stylizations, subordinating his own ideas, plans and outlook.

The author concludes that the basic functions of intertextuality in the works of modern tale tellers and fantasts is genre-creative, plot-creative and image-creative on the base of conducted investigation.

**Keywords.** Arhi tekstuality, own space, "strange" space, motive of the way, initiation, proper intertextuality, plot-creative function, image-creative function, genre-creative function.

Сучасна проза для дітей середнього шкільного віку (5-8 клас) репрезентована такими основними жанрово-тематичними різновидами: казковими, фантастичними, історичними, біографічними, реалістичними творами. Казки, фантастика та фентезі – надзвичайно популярне читання в середовищі підлітків, окрім того, багато творів уведено до шкільної програми для текстуального вивчення або до списків для додаткового (позакласного) читання. Серед дитячих письменників виокремлюються такі відомі майстри означених жанрів: В. Арєнєв, Л. Воронина, О. Гаврош, С. Гридін, О. Дерманський, М. та С. Дяченки, Галина Малик, Д. Матіяш, З. Мензатюк, Сергій Оксенік, М. Павленко,

Г. Пагутяк, В. Рутківський. Ю. Винничук, – які, беручи за основу реальне життя, широко використовують у своїх текстах архетипні, фантастичні, міфологічні сюжети, образи та мотиви, описують нереальні події для увиразнення певної авторської ідеї, пояснення явищ, що відбуваються у світі і неясними з точки зору логіки або для протиставлення вигаданих образів реальним з метою впливу (естетичного, виховного тощо) на читача. У казковій та фантастичній прозі наявні різні види і форми інтертекстуальності, які потребують дослідження, а також з'ясування виконуваних ними функцій. Це і є метою цієї статті. Для реалізації поставленої мети необхідно опрацювати літературознавчі розвідки з означеної

проблеми і проаналізувати окремі фантастичні та казкові твори, спосіб їхньої композиційної будови, міжтекстові співвідношення, види, форми і функції інтертекстуальності.

У науковий обіг термін «інтертекстуальність» був уведений Ю. Крістевою 1967 року (на основі переосмислення окремих положень М. Бахтіна) й швидко набув поширення у літературознавстві та літературній критиці. Інтертекстуальність трактується як подвійна гра, що надає нового статусу засвоєним фрагментам (інтертекстам), вибудовує нові тексти на руїнах старих [12:342]». Звідси «інтертекст – це фрагмент чужого попереднього тексту, введений в новий, свіжо створений літературний твір [12:343]». Спроби класифікації різновидів інтертекстуальності належать П. Х. Торопу та Ж. Женетту. П. Х. Тороп уводить поняття прототексту (первинного тексту), метатексту (створеного тексту) та інтексту (семантично насиченої частини тексту, у якій зміст і функція визначається подвійним описом).

Ж. Женетт класифікує різні типи співвідношення тексту з претекстом: власне інтертекстуальність (співіснування в одному тексті цитат, близьких до алюзії, ремінісценції, дослівних уривків з іншого твору тощо), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післяслова), метатекстуальність (коментуюче чи критичне посилання на претекст), гіпертекстуальність (пародіювання та осміювання одного тексту іншим), архітекстуальність (жанровий зв'язок текстів).

Російська дослідниця Н. Фатєєва [16:121–159] розширила й удосконалила ці класифікації за рахунок уведення інших моделей інтертекстуальності, поетичної парадигми та опису особливих випадків міжтекстових взаємодій та утворень конструкцій «текст у тексті» (цитати й алюзії з атрибуцією і без неї, центонні тексти та ін.) У статті в процесі аналізу текстів з ознаками інтертекстуальності спиратимемося на зазначені вище класифікації.

Казкові та фантастичні твори сучасних письменників, адресовані дітям, стали предметом наукових розвідок Г. Бокшань, Н. Дев'ятко, Я. Дубинянської, Т. Качак, М. Крук, Л. Лебедівни, Н. Марченко, В. Пузія. Дослідники звертають увагу на жанрово-стильові особливості творів, їх поетику, однак узагальнювальних праць з проблем з'ясування інтертекстуальних зв'язків немає.

У теорії літератури (І. Безпечний, О. Галич, Ю. Ковалів, І. Райкова, А. Ткаченко) літературна (авторська) казка розглядається як жанровий різновид епосу. Це «художній твір письменника, який модифікуючи жанрово-стильові особливості фольклорної казки, формує новий за якістю художній текст із різними інтертекстуальними елементами (цитатами, ремінісценціями, алюзіями тощо)». [8:568] Цим терміном «називають і оригінальні авторські твори, у яких елементи реалій поєднані з вигадкою, яскравим фантазуванням».

[8:568]. Літературну казку вважають метажанром, адже серед творів є повісті, поеми, романи, утопії. Тому цей жанр найчастіше піддається модифікації. Отже, сучасна авторська казка, незважаючи на певні зміни, все ж має безпосередній зв'язок із фольклорними творами цього жанру. Тобто спостерігається міжтекстова взаємодія на рівні жанрів – архітекстуальність. Насамперед це виявляється в підзаголовках: казкова повість (Г. Пагуляк «Втеча звірів, або Новий бестіарій»), повість-казка (Ю. Винничук «Місце для дракона»), казкова хроніка (О. Гаврош «Розбійник Пинтя у Заклятому місті»), чарівна, пригодницько-фантастична казка (Галина Малик «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії»), казка-драма (З. Мензатюк «Дочка Троянди»), збірки казок, поєднаних одним наратором або спільним місцетворенням чи (Д. Матіяш «Казки від П'ятинки», З. Мензатюк «Київські казки», М. Павленко «Казки із Ялосоветиної скрині»).

Окрім визначення жанру (точніше, його модифікації), хронотоп, мотиви, різновиди казок залишаються в межах жанрового канону. За видовими ознаками переважна більшість літературних казок належить до чарівних або героїчних, хоча у чистому вигляді їх майже немає, адже вони поєднують риси авантюрних, побутових казкових творів, казок про тварин. Хронотоп є однією з найважливіших ознак жанру казки. Авторський хронотоп у текстах – це найчастіше реальність (соціально-історичний час) та певна місцевість (конкретно або приблизно означена, або не означена ніяк). Проте окрім цього звичного, свого часу і простору обов'язково існує ще й інший, «чужий».

У фольклорній казці «свій» і «чужий» простір протиставляється [7:91]. У сучасній авторській казці спостерігається така ж тенденція. Наприклад, Пинтя у казковій хроніці Гавроша «Розбійник Пинтя у Заклятому місті» потрапляє у Закрайсвіття – «чужий» для героя простір, де з ним відбуваються незвичайні пригоди. Не по своїй волі потрапляє у «чужий» простір – у країну Недоладію – Аля (з казки Галини Малик). Це вигаданий автором світ, який лякає Алю, але й допомагає позбутися багатьох своїх вад. Дівчинка Соня з твору О. Дерманського «Чудове Чудовисько в країні Жаховиськ» [5], розшукуючи зниклих маму й тата, відкриває ворота неба й опиняється у «чужому світі»: міфологічному світі потерчат, Мари, Пропасниці. Однак життя тут схоже на людське навіть у побутових дрібницях і справах виховання. Згодом уже в Долині Вічного Плавання, де застряв літак, на борту якого були Сонині мама і тато, головна героїня рятує батьків та інших пасажирів від Вічного Спокою – смерті. Інакшість світу виявляється у формах та вимірах існування. Втручання «земних» персонажів вносить певний дисонанс у встановлений порядок і одночасно гармонізує і створює рівновагу у світі людей.

Комп'ютерний вірус Федько запрошує хлопчиків, героїв твору С. Гридіна «Федько, прибулець з Інтернету» [4], в «середину» комп'ютера на гру у віртуальний («чужий») світ, де вони змушені захищатися, виявляти чудеса хоробрості, уникати небезпеки, оскільки умовності не діють, а комп'ютерна «реальність» дуже жорстока. Таким чином, звичний і цілком безпечний віртуальний з цього боку комп'ютера світ перетворюється на «чужий» і небезпечний простір, коли персонажі опиняються там насправді. Випробування (а у віртуальному світі – це рівні комп'ютерної гри), які проходять Сашко і Петрик, це процес самовиховання, й одночасно, елемент сюжетотворення. Отже, «чужий» простір є засобом сюжетотворення й авторським хронотопом.

Зображення «чужого» простору теж має ознаки інтертекстуальності, оскільки його « мешканці » – уже відомі персонажі з інших казок: король, королева, придворні («Аля в країні Недоладії»), дракони, повітрулі, Зелений заєць та ін. («Розбійник Пинтя у Заклятому місті»); міфології, демонології: Потерчата, Мара, Пропасниця («Чудове Чудовисько в країні Жаховиськ»), персонажі віртуальних комп'ютерних ігор, які, своєю чергою, теж є запозиченими, наприклад з вестернів: Великий Джек, пірати («Федько, прибулець з Інтернету»). В останньому випадку спостерігається подвійна інтертекстуальність (та інтермедіальність).

У казковій повісті Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій» [15], окрім архітекстуальності як взаємозв'язку між текстом і прототекстом, наявні й інші види та форми інтертекстуальності. Варто з цієї точки зору проаналізувати заголовок. Очевидний алюзивний зв'язок з бестіарієм, жанром алегорично-дидактичної прози Середньовіччя. Слово «новий» вказує на оригінальний сучасний авторський твір. Відношення тексту до заголовка – це один із різновидів взаємодії текстів, що отримав назву паратекстуальність. Окрім власне авторської оповіді наявні два наративи: глави із Книги Єдинорога та уривки з книги «Aphologia animalia», що в перекладі з латини означає «На захист тварин». Про це йдеться у другій передмові. Ці інтертексти, окрім того що відображають авторську позицію, ідею, світобачення, впливають на композиційну будову твору: маємо «текст у тексті» та обрамлення основної оповіді. Книга, названа Пагутяк «Aphologia animalia», має прототексти, тобто книги-попередники (бестіарії). «Бестіарій (англ. bestiary, франц. bestiaire, нім. Tier die hturg, польс. bestiarium, із середньолат. bestiarium, від лат. bestia: звір) – жанр алегорично-дидактичної прози, своєрідний каталог реальних та вигаданих тварин, поширюваний у літературі середньовічної Європи у IX—XIV ст., поєднуючи символіку, фантастичні елементи, популярні засади християнської етики, подібний до байки, в якій звірі-персонажі втілюють людські риси (вовк — жорстокість, осел — глупоту

тощо). [6:124] «Aphologia animalia» написана латинською мовою, яку ніхто з персонажів твору не знає і через те не може прочитати книгу. Тому вона зникає, як така, що не потрібна сучасним людям, дарма що Доня з цікавістю розглядала дивовижні малюнки і дуже хотіла знати зміст. Її цікавість задовольняє Каспар, який знає книгу напам'ять і час від часу цитує вислови, думки, звернуті до людей «на захист тварин».

Книга Єдинорога – це звернення Єдинорога до звірів, яким важко живеться на Землі. Адже люди їх не бережуть, знищують. Таким чином він збирає їх на корабель (алюзія з старозавітним Ковчегом), щоб відпливти «туди, звідки нема вороття» (парафраза, за допомогою якої описано потойбіччя). Власне інтертекстуальність спостерігаємо в образах Єдинорога та Каспара Гаузера. Єдинорог – міфологічна істота у вигляді коня (рідше бика, козла) з одним довгим рогом на голові, що уособлює чистоту і цноту. У книзі Пагутяк цей персонаж так розповідає про себе: «Обплутаний вигадками, я сам у них повірив. А був із плоті й крові, й мої портрети залишилися на старих картинах, а розповіді про мене — у книжках, які тепер ніхто не читає. Тільки норів я мав не такий уже й лагідний, як гадають: у неволі я вмирав, бо не міг жити без волі, як без повітря. Ніхто не міг мене осідлати. Що тут можна ще сказати? В моє існування ніхто не вірить, папір і полотно згоряють, старих людей ніхто не слухає... На колишніх моїх пасовиськах постали міста, а деякі з них встигли перетворитися на руїни. Тож пора лаштуватися в дорогу. Першому — завжди важко». [15:49] Каспар Гаузер – історична особа, «дикун, якого цивілізували», розповідає Доні свою драматичну історію життя: «Г. Пагутяк наводить міфологізований варіант біографії історичної постаті, позбавлений локально-темпоральної конкретики, що засвідчує універсальність відтвореного автором архетипу». [2:63–64] Слушна думка, що «асоціативний зв'язок архетипного образу Каспара Гаузера з мотивом пошуку світового ладу оприявнюється і через образ Книги – «Бестіарія», в якій «був такий малюнок: хлопець у довгій сорочці грає на сопілці. Кругом стоять звірі: олені, овечки, леви» [15:20]. Тут простежується алюзивний зв'язок з книгою Ісаї (главою 11), в якій мирне співіснування овечок і левів під наглядом дитини виступає атрибутивною рисою раю». [2:65]

Пошуки Єдинорога, затіяні Каспаром і Донею, – це традиційний для казки мотив дороги, одночасно це й пошук себе, ініціація головних персонажів.

Наявний у казці і «чужий» простір. Доня потрапляє туди на запрошення Каспара, але цей «чужий» світ не ворожий, хоч і незвичний. Тим паче це було бажання дівчинки – побачити звірів, і поспілкуватися з ними. У цьому випадку «чужий простір» є «сюжетним і жанровим ядром». [7:91]

Отже, у цьому випадку інтертекстуальність є сюжетотворчим чинником.

Соціально-історичний час у сучасній авторській казці, як і у фольклорній, вгадується за певними ознаками, як от: за описом побуту, одягу, інтер'єру, подій, персонажів, їхньої мови тощо. Казкова хроніка О. Гавроша, наприклад, з одного боку має виразно фольклорний хронотоп, оскільки наявні інтертекстуальні зв'язки із народними легендами, казками Карпатського регіону, що й зазначено в підзаголовку. Проте очевидні аллюзивні зв'язки з авторськими казками, наприклад, «Аліса в Дивокраї» Л. Керррола. Для казкової хроніки Гавроша характерними є пародіювання, бурлеск, мовна гра з претекстами. Автор «осучаснює» свого героя за допомогою опису поведінки, мовлення (поєднання високого і низького стилів, словесних штампів радянської доби, сленгових зворотів, прислів'їв та приказок тощо). Наприклад, «Кудлоше, як ти пропустив таке історичне падіння», «Чи не підкажете дорогу, люб'язні», «Я маю для летючих гадів серйозний аргумент», «Аж щелепа відвисла», «Грубі гроші», «Бригадирка польової ланки», «На вашій рівнині чорт ногу зломить» тощо. [3]

У більшості казкових творів сучасності «персональний хронотоп підпорядковується моральним принципам (насамперед перемозі добра над злом), але, водночас, саме хронотоп визначає побудову сюжету і всю образну систему». [7:88]. Це спостерігається майже в усіх сучасних казкових текстах. Тобто, архітекстуальність не тільки вказує на жанрові зв'язки, а й відображає функцію сюжето- й образотворення. Таким чином авторський хронотоп розкривається через інтертекстуальні зв'язки, ретроспекцію, обрамлення, вставні оповіді.

Щодо фантастичних творів, то вчені розглядають фантастику як різновид прози, «у якій авторський вимисел від зображення дивно-незвичних образів, неправдоподібних явищ простягається до створення особливого – вигаданого, нереального, «чудесного» світу» [13:1119]. Науковці поділяють фантастичну прозу на наукову фантастику, «чисту» фантастику; бойову і пригодницьку фантастику; альтернативну історію і географію та фентезі.

Наукова фантастика поєднує наукове та художнє осмислення дійсності. Різницю між науковою та «чистою» фантастикою літературознавці вбачають у тому, що у першому випадку фантастичним є час, у другому – простір. «Інші види фантастичної прози (бойова, пригодницька) мають ознаки метажанрів, поєднуючи незвичайні події, динаміку їх розгортання з мотивами переслідування, таємничості, загадковості тощо». [8:597]

Твори сучасної фантастичної прози мають класичні жанрові ознаки. Наприклад, твори Галини Малик «Злочинці з паралельного світу» та «Злочинці з паралельного світу-2» означено як фантастичні повісті, адже автором створені паралельні світи: один з них – це світ, у якому все

навпаки: люди помінялися місцями з тваринами. Своєрідне композиційне обрамлення першої повісті, – це поява у реальному світі прибульців з паралельного світу та їхнє втручання у життя людей і тварин: У другій повісті-продовженні «Злочинці з паралельного світу-2» автор занурює читача у ще один паралельний світ – світ предків, що знаходиться у часовому розломі. І хоча світи існують паралельно, проте вони взаємопов'язані, адже час від часу мешканці цих світів з'являються у реальному світі, як от Пол, Тер і Гейст, (так аллюзія на полтергейст – паранормальне явище, персоніфікується, набирає чітких обрисів. Це три собаки, наділені людськими рисами та умінням говорити).

У сучасних творах, що належать до жанру фантастики та фентезі, важливим жанротворчим чинником є хронотоп дороги. Зокрема, подорож у Руїну, до великого міста («Лісом, небом, водою» Сергія Оксеніка), у Королівство через інші чужі світи: Граничний, Імперію («Королівство» Галини Пагут'як), до місця заснування нового Королівства («Ключ від Королівства»), за Відьмину Печатку («Королівська обіцянка» М. і С. Дяченків М. і С. Дяченків) з метою заснувати новий «тонкий» світ, знайти собі місце в іншому світі, допомогти комусь із персонажів чи знайти порятунок для людства загалом.

Окрім того, мандрівка для героїв цих творів стає ініціацією, дорогою до себе, тільки змінених, таких, що перебороли власні страхи, вади.

Сучасні автори активно використовують біблійні, міфологічні, казкові, архетипні образи, сюжети з українського та світового фольклору і літератури й уводять у власний текст за допомогою цитат, аллюзій, ремінісценцій, парафраз, пародіювання тощо. Завдяки майстерному освоєнню прототекстів метатексти та інтексти новітньої художньої література для дітей набувають нових рис, збагачуються й урізноманітнюється образно, стилістично, сюжетно.

Для прикладу, у творі Галини Малик «Злочинці з паралельного світу-2» [11] є персонажі Цур і Пек (архетипні образи), хранителі вогнища роду, яким дана велика сила знань та віри у незнищенність і вічність роду людського. Правда, Цур згадує про своє справжнє призначення рідко, бо його улюбленим заняттям є споглядання реклами у телевізорі. Пек же любить сидіти перед дверцятами пічки і невідривно дивитися на мерехтливі племінці на вуглинках. Ці дивовижні дідки, у яких повиростали на головах вербові гілки, здатні на різні чудесні перетворення. Саме вони дають прихисток двом прибульцям: Хроні і Рекусу, переховують їх від двох конкуруючих фірм, що полюють на дітей. Цур і Пек показують хлопчику та його супутникам місце, назване часовим розломом, й потрапляють всі разом у світ предків, і таким чином рятуються від небезпеки. Поширені у народних легендах образи вовкулак у Галини

Малик набувають дуже імпозантного вигляду: вони одягнуті у цілком пристойні чорні костюми, білі сорочки, краватки, у них гладенько зачесане волосся, зібране у вузол. І якби не чорні окуляри, зброя, мета появи, поведінка, їх можна було б сприйняти за держслужбовців найвищого рангу, які щойно вийшли із засідання кабінету міністрів чи з офіційного рауту. Це алюзивні зв'язки з претекстами: фольклорними творами та сучасними бойовиками і трилерами тощо.

Найбільш поширеним видом інтертекстуальності є цитата. У діалогії Галини Малик [11] використано паремії: українські народні прислів'я, приказки, біблійні афоризми у вигляді цитат без атрибуції. Вони є важливим елементом образотворення, оскільки тварини наділені людським умінням говорити, а мова якнайповніше розкриває характер кожного персонажа, його спосіб життя, принципи. Хом'ячок Хомка смислом свого життя вважає ситість шлунка і харчові запаси. Йому незрозуміле дивне і шкідливе слово свобода та пов'язані з ним незручності бездомного існування. Мова його пересипана промовистими приказками і прислів'ями: «Моя хата скраю», «Своя сорочка ближче до тіла», «Риба шукає, де глибше, а я – де ліпше». Папуга Фері дуже нагадує (ремінісценція) загальновідомого персонажа мультфільму про блудного папугу, легковажного і безпринципного, який тільки й здатен повторювати чужі думки, вислови й за першої нагоди емігрує. Крук Гай (теж міфічно-казковий образ) – житель чорнобильської зони, йому 305 років, він виголошує біблійні істини, які стали афоризмами: «Блаженна та людина, що завжди обачна», «Є час мовчати і час говорити», «Хто в невинності ходить, той ходить безпечно, а хто кривить дороги свої, буде виявлений». Крук бачить значно більше і глибше, ніж інші, аналізує, чітко розмежовувати біле і чорне і є носієм авторської ідеї про мудрість, споконвічні людські цінності.

Саме мова як дар Божий («спочатку було Слово і слово було у Бога») стає одним із головних персонажів повісті Г. Малик «Абра&кадабра». За жанром – це повість-сюр, оскільки події відбуваються не в реальності, а «над» реальністю, за визначенням автора, «що було б, якби». «У конкретному випадку йдеться про твір, який за жанровими ознаками має елементи надреального. Події відбуваються в реальному місті, з реальними людьми, у наш час. Навіть поняття епідемія звичне і реальне. Фантастичною є тільки хвороба. Якраз вона і є сюр-витвором автора. Це була досить дивна хвороба. Від неї не помирили, але катастрофічність її наслідків була очевидною. Людина, яка заражалася вірусом невідомого походження, переставала розуміти людську мову. Їй чулася лише одна фраза: «абракадабра».

Інтертекстуальний зв'язок (паратекстуальність) зашифровано у назві й одночасно подається розгадка, розкодування певних прихованих смислів. У більшості тлумачних словників

«абракадабра» трактується як нісенітниця, безглуздя, казна-що. Отже, перший висновок такий: людей покарано за те, що мова у соціумі втратила свій первинний смисл, коли речі називалися своїми іменами, і перетворилася на нісенітницю, безглуздя. Адже дуже часто люди говорять не те, що думають, думають не те, що говорять, завуальовують за словесним плетивом суть справи, вчинку. Проте можливий інший варіант розшифрування назви, якщо взяти до уваги значення, яке пропонує «Великий тлумачний словник української мови»: магічна формула, таємне слово, що їм приписувалася чудодійна сила. [1:8] Це магічне слово вживалося в давнину як заклинання проти різних хвороб. Ймовірно, що це формула порятунку і зцілення людини. Гіпотетична можливість такої епідемії спонукатиме людство до розуміння, що значить мова для суспільства, точніше, що означає її втрата.

Порятунок приходить несподівано завдяки жабам. Жабенята у творі виконують роль гусей, які врятували Рим (ремінісцентний зв'язок та пародіювання), але якщо у класичному випадку гелготання почули римляни і прокинулися, що їх і врятувало, то жаб'яче волення люди не чули, зате почули Пам'ятники. Кобзар, Будитель, Поет, Воїн-Визволитель, два Художники – це Пам'ятники, які виконують у творі роль охоронців, стражів міста У, людей та духовних цінностей. Початок повісті: «Стояла тепла травнева ніч. ... Містечко спало. ... Не спали лише пам'ятники» [10:3] є своєрідним обрамленням. Адже в кінці твору саме Кобзар, Будитель, Поет, Воїн-Визволитель та два Митці, послухавши розповідь жабенят, пішли розшукувати дивний предмет (ноутбук), у якому був схований пристрій, який скеровував дії почвари і спричинив епідемію у місті У. Це алюзії, авторські натяки на пам'ятники Т. Шевченку, А. Волошину (чи О. Духновичу), Ш. Петефі, художникам Й. Бокшаю та А. Ерделі, які знаходяться в Ужгороді. Хоча у кожному місті є пам'ятники відомим людям краю, найвидатнішим представникам народу, геніям, що своїм життям, діяльністю, творами сприяли великому історичному поступу нації. Такі постаті і їхня творчість репрезентують культурну пам'ять людства. Її незнищенність і тяглість є запорукою розвитку людства, запереченням деградації і самознищення. Таким чином тексти Галини Малик є акумулятором культурної пам'яті, оскільки автор уводить її репрезентантів, майстерно обігрує словесні формули, образи, сюжети (біблійні, міфічні, легендарні) і творить на цій основі оригінальний гостропроблемний твір.

Інший підхід до творення художнього інтексту застосовує Марина Павленко у пенталогії про Русалоньку із 7-В. У заголовках усіх п'яти книг «Русалонька із 7-В» виступає як заміник імені головної героїні Софійки, сучасної 7-класниці. Це очевидна алюзія, автор відсилає читача до казки Андерсена, про що йдеться уже в першій книзі. Софійка, прочитавши казку, перейнялася долею

головної героїні і виявила багато спільного з нею, що спонукало її назватися Русалонькою. [14] Цей романний серіал має ознаки фентезі: у ньому наявні елементи магії, чарівництва, фантастики. Пригоди Софійки – це ще й випробування, ініціація дівчини-підлітка у доросле життя – та проходження-очищення через різні стихії: вогонь, повітря, воду, землю та камінь. Тобто наявні архітекстуальні зв'язки з творами цього жанру. Авторка активно використовує історичні краєзнавчі матеріали, фольклорні джерела, які виконують одночасно кілька функцій: жанротворчу (краєзнавчий детектив), сюжетотворчу (розкриття причини прокляття роду Кулаківських, викрадення картин з краєзнавчого музею), образотворчу (хто є хто, з якого роду, ким усвідомлюють себе нині). Таким чином інтертексти: архівні документи, старі газетні вирізки, фотографії, – у творі Павленко стають і сюжетно, і змістовно важливими носіями історичної пам'яті, а розповіді бабусі, дідуся, інших персонажів – людей старшого покоління – репрезентантами комунікативної пам'яті. Автор наполегливо пропагує думку про формування національної ідентичності через усвідомлення власних коренів, роду, своєї причетності до рідної землі та предків і непроминальних духовних цінностей.

Таким чином, у казкових й фантастичних творах, адресованих підліткам, наявні такі типи міжтекстової взаємодії як архітекстуальність, паратекстуальність, рідше, гіпертекстуальність. Серед найбільш поширених видів та форм інтертекстуальності – архетипні, міфологічні, казкові сюжети та образи, які наявні в авторських текстах як цитати, алюзії, ремінісценції, пародіювання, рідше – парафрази. У творах сучасних казкарів та фантастів прототексти виконують жанротворчу, сюжетотворчу та образотворчу функції. Новостворені тексти апріорі є носіями культурної пам'яті, оскільки актуалізують забуті тексти, розкривають юному читачеві значний пласт історичної та комунікативної пам'яті, збереженої у фольклорних джерелах, спогадах сучасників, історичних матеріалах.

Здійснене дослідження є лише спробою окреслити інтертекстуальні зв'язки в сучасній казковій та фантастичній прозі для дітей і не претендує на вичерпаність цієї теми, оскільки обсяг статті не дозволяє охопити багато текстів для аналізу. Залишаються не вивченими інші типи міжтекстової взаємодії та такі жанрово-тематичні різновиди прози як реалістична, історична та біографічна. Це може бути предметом наступних розвідок.

## Література

1. Великий тлумачний словник української мови / упорядник В. П. Ковальова. – Харків: Фоліо, 2005. – 767с.
2. Бокшань Г. Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк / Галина Бокшань // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред.. О. В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. 90. – С. 62–71.
3. Гаврош О. Розбійник Пинтя у Заклятому місті. / Олександр Гаврош – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2013. – 301 с.
4. Гридін С. Федько, прибулець з Інтернету. – Л.: Видавництво Старого Лева, 2011. – 152 с.
5. Дерманський О. Чудове Чудовисько в країні Жаховиськ. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 288 с.
6. Ковалів Ю. І. Бестіарій / Юрій Іванович Ковалів // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. [авт.-укл. Ковалів Ю. І.] – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.1: А – Л. – 2007. – С. 124–125.
7. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: Паіс, 2005. – 368 с.
8. Літературознавча енциклопедія. У 2 томах. Автор-укладач Ковалів Ю. І. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007. – Т.1. – 568 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – 2-ге вид., випр., доп. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752с.
10. Малик Г. Абра&кадобра: Повість-сюр. / Галина Малик – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2011. – 96 с.
11. Малик Г. Злочинці з паралельного світу-2. / Галина Малик. – Львів: Світ, 2003. – 96 с.
12. Мітосек З. Інтертекстуальність // Мітосек З. Теорія літературних досліджень. – Сімферополь, 2005. – С. 341–356.
13. Муравйов В. С. Фантастика // Літературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – Москва: НПК «Интелвак», 2001. – 1119–1125 стб.
14. Павленко М. Русалонька із 7-В, або Прокляття роду Кулаківських / Марина Павленко. – Вінниця: Теза. – 2012. – 220 с.
15. Пагутяк Г. Втеча звірів, або Новий бестіарій / Галина Пагутяк. – К.: АБА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 240 с.
16. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е. / Наталия Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 208 с.

УДК 821.161.2.09-3

**С. М. Олійник***Київський університет імені Бориса Грінченка***Інтермедіальні зв'язки українського фентезі**

**Олійник С. М.** Інтермедіальні зв'язки українського фентезі. У статті зосереджено увагу на зв'язках літературно-художніх текстів (роман Д. Корній «Гонихмарник, повість М. Соколян «Балада для Кривої Варги» та романи «Лялька», «Лялька» та «Лялькових справ майстер» циклу «Ойкумена» Генрі Лайона Олді) з образними структурами інших мистецтв. Простежено, у який спосіб відбувається цитування літературним текстом текстів музики, театру, кінематографа чи живопису, шляхи зближення мовних засобів вираження з художніми засобами невербальних мистецтв. Інтермедіальний аналіз зазначених творів дає змогу глибше дослідити культурний полілог, у який вступають тексти творів, засоби й прийоми генерування художніх образів, а також уточнити жанрову їх приналежність.

**Ключові слова:** інтермедіальність, мистецтво, фентезі, масова література, фантастичне припущення.

**Олейник С. Н.** *Интермедиаальные связи украинского фэнтези.* В статье сосредоточено внимание на связях литературно-художественных текстов (роман Д. Корний «Гонихмарник, повесть М. Соколян «Баллада для Кривой Варги» и романы «Кукольник», «Куколка» и «Кукольный дел мастер» цикла «Ойкумена» Генри Лайона Олди) с образными структурами других искусств. Исследуется, каким образом происходит цитирование литературным текстом текстов музыки, театра, кинематографа или живописи, а также пути сближения языковых средств выражения с художественными средствами невербальных искусств. Интермедиаальный анализ данных произведений позволяет глубже исследовать культурный полилог, в который вступают тексты произведений, средства и приемы генерирования художественных образов, а также уточнить жанровую их принадлежность.

**Ключевые слова:** интермедиаальность, искусство, фэнтези, массовая литература, фантастическое предположение.

**Oliinyk Svitlana.** *The Intermediality of Ukrainian Fantasy.* The article focuses on the relations of literary texts (novel of D. Korniy "Honyhmarnyk", the short story of M. Sokolyan "Ballad for Crooked Varga" and the novels "The puppeteer", "The puppet" and "The Puppet-maker" of the series "The Ecumene" by Henri Layon Oldi) with the imaginative structures of other arts. The article studies how the literary text is quoting music, theater, cinema or painting texts. Also this article deals with the ways of contact between linguistic means of expression and artistic means of non-verbal arts. The Intermedial analysis of these texts allows to explore the deeper cultural polylogue of these texts, means and techniques for images generating, and specify the genre of these texts.

**Keywords:** Intermediality, art, fantasy, popular literature, a fantastic assumption.

Особливістю сучасної фентезі-літератури є уведення художніх кодів інших мистецтв у простір літературних текстів, що сприяє розширенню їх змісту та появі нових прийомів і засобів зображальності. Українське фентезі, що наразі стрімко нарощує масив текстів, потребує застосування інтермедіального аналізу, адже фентезійні світи художньої літератури, ігор, кінематографа тощо вступають у культурний полілог, який сприяє обміну між художніми формами різних мистецтв та взаємного означення. Як зазначила Віра Просалова: «Уведення елементів інших видів мистецтва призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів. Додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо» [4: 49].

Увага до вкраплень інших мистецтв у літературному творі здавна була притаманна літературознавству, а з розвитком теорії медіа й інтертекстуальності постав кут інтермедіального прочитання художнього тексту, розімкненого в простір культури. Вивченню інтермедіальних зв'язків приділяли увагу такі дослідники, як

І. Борисова, В. Вольф, В. Просалова, Н. Тішуніна, О. Ханзен-Льове та ін. Застосування окремих положень зазначених дослідників на текстовому матеріалі українського фентезі дасть змогу простежити, у який спосіб тексти фентезі розчиняють у своєму просторі прикмети інших мистецтв, та дослідити ефект, що його досягнуто внаслідок такої міжмедійної взаємодії. Вказана мета визначає об'єкт дослідження – роман «Гонихмарник» Дари Корній, повість «Балада для Кривої Варги» Марини Соколян, трилогія «Ойкумена» Генрі Лайона Олді. Обрані для аналізу твори, звісно, не вичерпують масив фентезі, що містить виразні інтермедіальні зв'язки з іншими мистецтвами, проте репрезентують зріз українського фентезі в географічному, гендерному та мовному вимірах.

У романі «Гонихмарник» Дари Корній спостерігаємо взаємодію літератури й живопису. Насамперед, цей роман оповідає про художницю, яка закохується у повелителя грози й дощу – Гонихмарника. У творі наявні також описи картин юної Аліни, згадки про її навчання в Художній академії та батька-художника. Відсилання до історії мистецтв, зокрема переліки живописних стилів, імена художників, а також лексика, пов'язана з живописом, – усе це маркери експліцитної інтермедіальної референції. Те, що головна героїня – художниця, вирізняє її з-поміж решти

дівчат, адже художників «вважає цей світ» диваками, ба більше Аліна вирізнялася й з кола художників, «вона залишалася дивовижною, білою вороною» [1: 11]. Протиставлення ідеальної героїні й звичайних людей, мистецтва як найвищої царини діяльності та повсякденного життя, нецікавого юній художниці, вказують на романтичну поетику твору. Аліна зневажає сірість та посередність, її око художника вправно відшукує незвичайне, таємниче, вона, хоч і має аналітичний розум, однак живе, покладаючись на інтуїцію. Дівчина вірить у реальність дива, розмовляє з Місяцем і зорями, сприймає природу як живу істоту, дощ у неї асоційований з музикою, а людські емоції розфарбовані в різні кольори: «Все має свою барву, все – сльози, сміх, біль, журба, навіть гріх» [1: 14]. Увесь світ для юної художниці – то витвір мистецтва, а «Творець – художник, геніальний митець» [1: 14].

Виняткова роль митця для світу посилюється й епіграфом до другого розділу. Рядки «Чудний народ – художники, поети / Усе їм сниться те, чого нема», взяті з поезії Ліни Костенко, наведені у романі для передбачення подальших подій. Ця поезія підштовхує читача до думки, що світ улаштовано значно складніше, ніж може видатися на перший погляд, що мапу світоладу мають тільки митці, які прозирають минуле й відчують майбутнє. Кому ж як не художниці, що вдивляється у кожен клітинку буття, здатен відкрити свої таємниці світу. Тож читач завмирає в очікуванні дива, а під пензлем Аліни народжується правда про життя й смерть, протистояння людини й стихії: «Аліна, мов навіжена, кинулася до полотна – і вже нічого та нікого не помічала, йдучи дорогою, якою вело її провидіння. Дівчина прислухалась до своїх пальців, які грали на струнах полотна. Музика та, натхненна й чарівна, викликала якийсь страх, однак без неї було б нестерпно [...] Її душа зараз так далеко! Там тепер вирує гроза і променисті леза блискавок розрізають небо, нещадно його шматуючи» [1: 27-28]. Творче натхнення дало можливість художниці побачити минуле, підглядіти історію життя власної матері та доторкнутись до таємниці, що висить над жінками її роду. А ще через свої картини Аліна здатна проникати в інші світи, наприклад, на Вершину світу, на гору Кайлас. Картини, написані Аліною, стають поворотними пунктами роману. Після картини «Пошматоване небо» читач знайомиться з історією Аліниної мами й бабусі, які зазнали тяжких випробувань через Гонихмарника, або Градобура, – людину, що поєднує дві душі в одному тілі, людську й надприродної істоти, здатної повелівати стихією: «Усередині тіла одної людини живе дві душі, одна з яких зайда, і не мислю, що створена Богом. [...] Боронь, Боже, побачити того другого. Можна до смерті спудитися. [...] Та друга душа провадит стихіями – вітром, дощем, ляскавицями, мигунками» [1: 74]. Саме написання картини підштовхує рух подій у творі й

змушує Аліну замислитися над витокami власного таланту й інтуїції. Згодом виявляється, що дівчина характерниці й має серйозне покликання – стояти на сторожі світоладу. Інша картина «Двері», написана за підсвідомим покликом, прислужилася для порятунку коханого художниці, Сашка, від Гонихмарника («Він у пастці. Це її картина і її двері. Це – таємниця!» [1: 280]).

Наявна у творі й ще одна картина, однак написана не Аліною, а цілком знайома читачу – народна картина, що зображає козака Мамаю. Юна художниця, намагаючись порятувати заблукалу душу коханого, потрапляє у Вирій, де й знайомиться з власним предком – старим характерником, що став бранцем вічного дуба через гріх прокляття: «Старий сидить у позі Будди і дивиться на Аліну, ховаючи у вусах посмішку. [...] Голова поголена, оселедець за вухом, довгі вуса. Зодягнений у багрянню лискучу куртку із золотим позументом і китицями, і в «широких, як море, шароварах». За плечима стоїть припнута до дуба рушниця. Дід схожий, мов дві каплі води, на міфічного козака Мамаю з картин. Біля козака на траві пляшка і склянка. У руках кобза, у кутику вуст люлька. За деревом пасеться чорний кінь, прив'язаний до запханого в землю списа...» [1: 301]. Завдяки апеляції до образу козака Мамаю у творі постає відчуття неперервності української історії, древності її вірувань. І водночас українська міфологія сплітається зі світовою, адже від дуба з Мамаєм шлях дівчини лежить у Долину смерті біля підніжжя Кайласу.

Поряд із інкорпоруванням живописних тем та образів, у творі наявні відсилання й до музичного мистецтва. Крім згадок про творчість Вівальді та Альбіноні, численних пісень, наприклад, гуртів «Океан Ельзи» чи «Плач Єремії», гри флюяри тощо, у творі зустрічаємо використання музичних понять для моделювання окремих образів. Так, у згадуваній цитаті про створення картини «Пошматоване небо» пальці Аліни «грали на струнах полотна», а загалом процес написання полотна ототожнений із музикою, натхненною й такою, що «викликала якийсь страх». Дощ – теж музика, яка залежно від настрою Гонихмарника може бути різною. Навіть охоронець і душа Львова Юрко теж породжує музику – Аліна при зустрічі з ним чує переспів дзвіночків.

Приділено увагу в творі й кінематографу, зокрема наведено міркування щодо універсальності літератури й обмеженості масового кіно, а також переживання Аліни при перегляді фільму «Скафандр і метелик». Однак зв'язок із кінематографом простежується й на імпліцитному рівні, а саме роману властивий кінематографічний характер часу. Так, оповідь то прискорюється, то уповільнюється (розлоге знайомство з Аліною та її життям і динамічні події протистояння з Гонихмарником), Аліна спостерігає за собою одночасно в двох світах (Вирій та Ява), а також в трьох часових вимірах (минулому, коли



знайомиться з історією власного роду, теперішньому, де зустрічає кохання, та майбутньому, яке їй віщують сни). У творі наявні неочікувані повороти, випадок – вагомий елемент оповідної стратегії роману (випадково Ірина бачить картину доньки, випадково Аліна бачить дворушництво Кажана тощо). «Фрагмент реальності вклинюється у текст у вигляді низки візуальних картинок, які серійно породжують одна одну» [8: 386-387]. Снам Аліні притаманна серійність: кожен наступний повторюється із додаванням якогось нового фрагмента. Також текст твору позначений кінематографічністю простору – відбувається візуальне впізнавання якогось місця (Львів, Вершина світу, Вирій у вигляді картини з козаком Мамаєм, навіть Долина смерті, змодельована з уламків фільмів жахів).

Як бачимо, інтермедіальні зв'язки у романі «Гонимарник» розмикають його у простір культури, у такий спосіб поглиблюючи зміст твору масової літератури, а також допомагають злити національні образи й символи зі світовими, сприяючи їхньому органічному існуванню в вимірах національного варіанту фентезі.

У фентезі повісті «Балада для Кривої Варги» Марини Соколян так само, як і в «Гонимарнику», головна героїня – митець. Лада – акторка, що потерпає через творчу нереалізованість, викликану конкуренцією з матір'ю, надзвичайно талановитою акторкою й співачкою. Вражене самолюбство митця стає воротами, кризь які у звичайну реальність гірського села Ясенів проходить фантастичне. Лада, наділена акторським талантом, а значить здатністю помічати в людях найсокровенніше і подіях найпотаємніші важелі, стає чудовим медіумом між двома світами – світом людей та світом пана Смерча, тобто смерті. Недаремно Лада здатна побачити замок Смерча, на відміну від звичайних людей, яким він відкривається лише зрідка: «Стара Вежа... Тут так річ... Її майже ніколи не видно, хіба кілька раз на рік – в час Високого Сонця, та й то вночі. А ще цю вежу бачать деякі... гм... [...] Такі люди, які не належать світові. Ну, такі що скоро відійдуть, а ще чаклуни та відьми. Як-от Крива Варга...» [6]. Лада залюбки бесідує із давно померлим доглядачем церкви паном Ваславом («У світлі місяця його лице здавалося неприродно блідим, а очі, глибоко запалі, були окреслені присмерковими тінями. Тепер вже складно було точно вказати його вік, як складно було б визначити вік могильного каменю...» [6]). Звісно, ці здібності зайди-акторки не залишили селян байдужими, налаштувавши їх проти дівчини. Власне, як зазначив мудрий Васлав: «Вони, зрештою, кличуть відьмою кожну, хто від них відрізняється» [6].

Образ театру пронизує всю повість М. Соколян, виникає він у спогадах Лади, яка намагається вилікувати в горах душу, травмовану відчуттям власної нездарності. Поступово дівчина розуміє, що бути актором означає бути чарівником,

змушуючи глядачів скорятися своїй волі. І це знання Лада одразу ж намагається перевірити на селянах, влаштовуючи для них і для пана Смерча своєрідний спектакль: «Це був, певне, один з найкращих її виступів. Її голос лунав сьогодні як ніколи дзвінко, його підхоплювали гірські схили, розносячи в вечірньому повітрі, мов вітер – дим вогнища... гості слухали, затамувавши подих. Навіть на обличчі пана Смерча повільно проступив вираз помірної зацікавленості» [6]. Ладіні чари виростають із її вродженої артистичності, а також із граничного розчарування у власному таланті. Дівчина приїздить у Ясенів, щоби знайти вихід із самого дна свого розпачу («...замість стрибати з вікна чи давитись нерецептурними кількостями снодійного, вона йде кам'янистою дорогою до гірського селища Ясенів» [6]), проте вихід, як виявиться згодом, у неї один – в обійми смерті. Занадто за давнини процес самоїдства та зневіри в собі, щоби врятуватися. Навіть допомога Кривої Варги виявляється черговим випробуванням: дівчина отримує шанс стати іншою, стати над натовпом, але не витримує цього тягара, залишаючись маленькою недолюбленою дівчинкою, що прагне передовсім людського схвалення.

Завдяки значній частці внутрішнього мовлення героїні текст часом набуває ознак сповіді. А жанрові прикмети фентезі зрощуються з жіночою прозою, яку Олена Романенко визначає як «переважно афективну історію, в якій пережиті емоції становлять основу сюжетної будови» [5: 304]. Дослідниця вказує також на особливості оповідної манери такої літератури – «нелогічної, асоціативної, децентралізованої» [5: 304] і вказує на витоки основного конфлікту в творах: «Образ зовнішній та внутрішній є зазвичай рівноправними складовими жіночої свідомості: яка я насправді та якою мене бачать інші – не риторичне питання, а вічна дилема жіночого існування» [5: 303]. Бранкою цієї дилеми опиняється й героїня «Балади для Кривої Варги», яка не проходить випробування сценою. Однак, сама Крива Варга, знаменита сільська знахарка, яку так само, як і Ладу, можемо назвати посередником між двома світами, дає лад переживанню власної інакшості. Відьма, що сприймає прийшлу акторку як власну наступницю, допомагаючи дівчині і водночас перевіряє її силу духу, однак та не витримує Варжиного випробування – заради порятунку Павиноного життя жертвує своїм. Катерина Оселедько вбачає в цьому сюжеті казкову лінію, адже «головна героїня є вигнанницею з оточуючого суспільства, на допомогу їй приходить відьма, яка вимагає від дівчини певної роботи, боротьби, витримавши яку героїня отримує те, чого бажає» [3]. Можливо, тому й названо повість «Баладою для Кривої Варги», цю баладу має проспівати Лада власній первісній жіночості, яку в творі уособлює відьма Крива Варга, адже вона живе на лоні природи, подалі від людей. Цю баладу Лада (гадаю, ця гра слів також

зумисна) мала би зважитися проспівати ще раніше, за життя своєї матері, звільнившись з-під її психологічного полону. Зображення напружених стосунків із матір'ю, до яких героїня постійно звертається у спогадах, посилено й зв'язком імен матері та дочки – Аманта й Лада. Обидва імені походять від слова «любов», але в житті цих жінок любов не змогла посісти собі місця, вона стала оманною, чарами, потрібними для перетворення на божество на сцені: «Аманта казала, що треба брехати завжди, навіть якщо немає такої потреби. Тоді, створивши навколо себе димову завісу з брехні та вигадок, можна стати непередбачуваним – а отже, джерелом постійного інтересу навколишніх» [6].

Прикметно, що Лада дарує пісню панові Смерчу, що символізує її готовність попроситися з життям. Врешті, рятуючи колишню суперницю Паву, дівчина залишається в Старій Вежі – обителі смерті. Примиритися з власною загибеллю Ладі допомагає театр, який показує їй пан Смерч, – театр життя, за яким пильно спостерігає смерть. Бароковий образ життя як театру, по суті, пронизує всю повість, матеріалізуючись наприкінці твору: «Тіні, силуети, обриси... Їх було безліч, та в цій рухливій масі якось можна було відокремити кожную тінь, розгледіти кожную сцену... Ось закохані присягаються один одному в вірності, ось діти грають в якусь невідому гру, ось старий дід б'є дрючком собаку... чоловік застромлює ножа в спину іншому, сім'я сідає до столу, молода жінка танцює запальний танок... Море тіней вирує, виплескує образи і постаті...» [6]. Лада, яка свідомо того, що в цьому театрі не змогла стати хорошою акторкою чи, радше, їй забракло мужності стати нею, прийнявши як людську любов, так і ненависть, погоджується на роль глядача в театрі Смерча й помирає для світу людей.

За визначенням М. Соколян, жанр твору – це аналітичний мюзикл. Заголовок повісті презентує її як баладу. Обидва жанрові визначення, запропоновані письменницею, без сумніву, вказують на зв'язок із музикою, а також акцентують на наявності драматичного сюжету й припускають фантастичні події. На інтермедіальну взаємодію з музикою вказують численні фрагменти пісень, згадок про їх виконання (експліцитна інтермедіальна референція), а також посилена настроєвість повісті, що проступає у композиційній фрагментованості тексту, який у такий спосіб нагадує музичний твір (імпліцитна інтермедіальна референція).

Отже, у тексті повісті «Балада для Кривої Варги» наявні інтермедіальні зв'язки з театром та музикою, які поглиблюють твір на змістовому рівні, а також сприяють зрощенню жанру фентезі з поетикальними ознаками жіночого письма масової літератури.

Цикл «Ойкумена» Генрі Лайона Олді, до якого входить трилогія «Лялькар», «Лялька», «Лялькових справ майстер» («Кукольник», «Куколка» та

«Кукольных дел мастер»), містить численні інтермедіальні відсилання до театрального мистецтва. Вже назви романів недвозначно вказують на цей зв'язок: директор театру «Вертеп», майстер контактної імперсонації Лючано Борготта на прізвисько Тарталья подорожує зі своїм театром просторами Ойкумени – космічного простору, заселеного нащадками людей. Борготта та очолюваний ним театр, до якого входять кріпосні актори-нервопасти, що можуть передавати людині будь-які відчуття чи бажання. Тобто нервопасти – це лялькарі для звичайних людей, здатні зробити їх більш талановитими, велеловними, швидкими, граційними тощо, завдяки власним телепатичним здібностям впливати на моторику й мову іншого: «Теперь работал весь «Вертеп». Слаженно, четко. Четыре вербала, четыре моторика. Сына банкира как заказчика представления вели сразу трое: Степашка, перебросивший «би-клоуна» Оксанке, и Григорий с Кирухой. Остальные нервопасты работали кукол «плетенкой», время от времени сдавая друг другу освободившиеся нити: ловко, незаметно, словно шулер – крапленые карты. Один правил походку, другой корректировал жестикуляцию, третий – мимику, четвертый подкидывал реплику: тайком, из своего богатого арсенала, заготовленного впрок для подобных случаев...» [2].

Хоча цикл романів «Ойкумена» й не можна цілком означити як фентезі, адже наявне властиве науковій фантастиці припущення – люди розселилися по Галактиці й подорожують у глибинах Космосу – однаке й до жанру наукової фантастики зарахувати твори не можна, бо зображені космічні раси – це зовсім не нащадки землян (натомість Земля – загублена варварська планета, яка придатна лише для постачання рабів). До того ж здібності рас нагадують магичні, а сюжет романів побудований цілковито за законами жанру фентезі. У творі перебіг подій постійно порівнюється з долею-лялькарем, що тримає за ваги людей-ляльок. Увесь гігантський космічний простір, заселений людьми, проте примхливо звужується до кількох точок Галактики та заледве десятка людей, які постійно один із одним перетинаються, інтригують, переслідуючи власні цілі. Однаке, хто насправді керує спектаклем людей-ляльок, не зрозуміло: люди, антиси, флуктуації континууму, – відповідь читачеві слід шукати самому. Як зауважив Ц. Тодоров, «одна з констант фантастичної літератури» – це наявність «надприродних істот, могутніших, ніж люди», і ці «надприродні істоти заміщують відсутню каузальність» [7:92-93]. У фантастичному творі усі події пов'язані між собою, випадок у звичайному сенсі відсутній у структурі тексту, точніше він перетворюється на конкретну силу – надприродне створіння чи механізм. Одним словом, випадковість зайва у фантастичному творі, її функцію виконує надприродне. Як вказав Ц. Тодоров: «Ми можемо говорити тут про загальний

детермінізм, про пандетермінізм: все аж до зіткнення різних каузальних рядів (= випадок), мусить мати свою причину в повному сенсі цього слова, навіть якщо вона може бути лише надприродною» [7: 93]. Ця особливість – пандетермінізм – те, що споріднює фантастику з міфом чи релігійним твором, що так само не містять категорії випадковості. Власне, відсутність випадковості – одна з найпривабливіших для читача рис фантастики, саме з неї випливає приписуваний їй ескапізм. Адже, з одного боку, пандетермінізм вбиває випадок, а значить – захищає людину перед життям: коли знаєш, як пов'язані всі компоненти світоладу, можеш уникнути прикостей (читай, продовжити власне життя).

На основі фантастичного пандетермінізму в романах циклу «Ойкумена» дивовижним чином пов'язані памплонці-військові, гематри-банкіри, вчені-технологісти, музиканти-вехдени, здатні подорожувати в космосі у вигляді хвилі антиси, смертельно небезпечні для космічних кораблів флуктуації континууму та невропаст Лючано Борготта. Ці численні зв'язки дадуть Борготті у подальшому можливість утворити разом із друзями антиси, тобто перемогти космічний час і простір. При цьому, відчуття антиси в космічному польоті автори циклу описують завдяки мові інших мистецтв, наприклад музики та кінематографа. Загалом, твори апелюють до наявного в читача досвіду перегляду фільмів, передовсім на космічну тематику. Навіть при описі технології майбутнього кінематографа наведено приклади фільмів про космос і космічні баталії. У такий спосіб створюється ілюзія достовірності, необхідна для моделювання фантастичного художнього світу. Сама ж технологія кінозйомки вельми детально описана і пов'язана з інопланетною пліснявою куїм-сьо, що харчується емоціями й переживаннями довоколишніх: «Входя в транс-сейшн, арт-трансери формували внутрі себе

художественный видео- и звукоряд, образы героев будущей картины, общий сенсоплан и детализовку – естественно, следуя сценарию, но импровизация приветствовалась особо продвинутыми режиссерами! Диалоги и монологи, контексты и подтексты – созданное одним наслаивалось поверх творческого продукта другого, сообщая картине объем и полноту ощущений. А плесень впитывала и фиксировала» [2].

Копрозиція романів циклу «Ойкумена» нагадує композицію музичного твору, чи, як зізнавалися самі автори, космічної симфонії. Основна сюжетна лінія, пов'язана з Лючано Борготтою, уміщена в своєрідне обрамлення – двоє літніх чоловіків та жінка чекають на щось на нічній веранді в компанії ляльок-маріонеток, розвішаних на стіні. Оповідь про пригоди Борготти переривається відступами під назвою «Контрапункт», у яких наведено спогади Борготти про минуле та роздуми на філософські теми.

Для підсумку слід наголосити на особливості інтермедіальних відносин музики, театру, живопису й кінематографа з літературою у розглянутих текстах – інтермедіальність функціонує у просторі фентезійної умовності. Тож поряд із читачевим досвідом інтерпретації мистецьких текстів, що його актуалізують досліджувані твори, уводячи теми, мотиви й образи суміжних з літературою мистецтв, в просторі текстів наявні мистецькі образи й описи псевдоартефактів, породжені уявою письменників відповідно до законів фентезійного світу. Отже, інтермедіальність у текстах репрезентована в залученні іномистецьких мотивів, імітації літературою засобів та прийомів зображення решти мистецтв, що розширює діалогічний потенціал літературних текстів, розмикаючи їх у простір культури, поглиблює зазначені твори на усіх структурних рівнях, а також сприяє появі особливих жанрових варіантів фентезі.

## Література

1. Корній Дара. Гонимарник : роман / Дара Корній ; передм. Люко Дашвар; художн. А. Єрьоміна. – 2-е вид., стереотип. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 233б с.: іл.
2. Олди Генри Лайон. Ойкумена. Книга первая. Кукольник [Електронний ресурс]. – М. : Эксмо, 2006. – 384 с. – Режим доступа: <http://book-online.com.ua/read.php?book=5254>. – Дата обращения: 7.11.2016.
3. Оселедько К. О. Міфопоетична парадигма як основа поетичного моделювання світу роману Марини Соколян «Балада для Кривої Варги» [Електронний ресурс] // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць / За ред. В. Б. Будака, М. І. Майстренко. – Випуск 4.10. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2012. – 222 с. – (Серія «Філологічні науки»). – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/33.4.10.pdf>. – Дата звернення: 7.11.2016.
4. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу / Віра Просалова // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – Вип. 16. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С. 46–53.
5. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха / Олена Романенко. – К.: Приватний видавець Якубець А.В., 2014. – 364 с.
6. Соколян, Марина. Балада для Кривої Варги: аналітичний мюзікл : повість, оповідання [Електронний ресурс] / М. Соколян. – К. : Нора-Друк, 2005. – 160 с. – Режим доступу: <http://mreadz.com/read-107367>. – Дата звернення: 7.11.2016.
7. Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; Перев. с франц. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.

8. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : [навч. посібник] / В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.

УДК 821.111 – 31К.09

**М. С. Пшенична**

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*  
**Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо»**

**Пшенична М. С. Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо».** У статті розглядається специфіка метарефлексії у романі «Містер Фо» південноафриканського письменника Дж. М. Кутзее. Метарефлексія є проявом саморефлексивності твору, яка з'являється у романі у формі метатексту та інтертексту. Завдяки метарефлексії у творі виникає певна художня реальність, яка навмисно демонструє літературоцентричність, штучність і моделюючу природу художнього твору. Саме за допомогою метаструктури у романі відтворюються провідні ідеї постструктуралізму: «археписьмо» та «смерть автора».

**Ключові слова:** Дж. М. Кутзее, метарефлексія, метаповідь, метатекст, інтертекст, археписьмо, смерть автора.

**Пшеничная М. С. Специфика метарефлексии в романе Дж. М. Кутзее «Мистер Фо».** В статье рассматривается специфика метарефлексии в романе «Мистер Фо» южноафриканского писателя Дж. М. Кутзее. Метарефлексия является проявлением саморефлексивности произведения, которая возникает в романе в форме метатекста и интертекста. Благодаря метарефлексии в произведении возникает определенная художественная реальность, которая специально демонстрирует литературоцентричность, искусственность и моделирующую природу художественного произведения. С помощью метаструктуры в романе воспроизводятся основные идеи постструктурализма: «архиписьмо» и «смерть автора».

**Ключевые слова:** Дж. М. Кутзее, метарефлексия, метаповествование, метатекст, интертекст, архиписьмо, смерть автора.

**Pshenychna M. S. Peculiarity of metareflection in the novel "Foe" by J. M. Coetzee.** The specificity of metareflection in the novel "Foe" by South African writer J. M. Coetzee is examined in this article. The metareflection is a manifestation of self-reflectivity of the work of art which emerges in the novel in a form of metatext and intertext. Owing to the metareflection in the text the specified fictional reality arises, that expressly demonstrates literary hegemony, affectation and simulated nature of artistic work. Due to the metastructure the basic ideas of poststructuralism such as «archi-writing» and «the death of the author» is represented in the novel.

**Key words:** J. M. Coetzee, metareflection, metanarration, metatext, intertext, archi-writing, the death of the author.

На сьогоднішній день місце Дж. М. Кутзее у каноні сучасної літератури міцно укріпилось, адже письменник був двічі відзначений найпрестижнішою у світі нагородою з літератури, премією «Букер» (за романи «Життя і час Міхаеля К.» (1983р.), «Безчестя» (1999р.)). Також його було нагороджено Нобелівською премією у 2003 р. за вагомий внесок у розвиток літератури. Постать Дж. М. Кутзее займає особливе місце поряд з такими письменниками як С. Рушді, Ч. Ачебе, Х. Курейши, З. Сміт, А. Рой, творчість яких прийнято розглядати в контексті теорій постколоніалізму та мультикультуралізму.

П'ятий роман Дж. М. Кутзее «Містер Фо» (*Foe*, (1986)) неодноразово був предметом літературознавчих досліджень, більшість з яких присвячено аналізу соціально-політичного дискурсу з точки зору постколоніальної критики [7; 14]. Також існує чимала кількість наукової літератури, у якій аналізуються інтертекстуальні зв'язки твору з романами Д. Дефо [10; 11; 14]. Окрему групу літературно-критичних досліджень складають праці, у яких вивчається нарративна структура роману: зміна точок зору, введення жіночого голосу і пов'язана з цим проблема

правдивості історії та її інтерпретації [14; 15]. Проте, поза увагою дослідників залишилась проблема метарефлексії як оповідного модусу, що дає можливість проаналізувати саморефлексивність роману. Отже, мета нашої розвідки – вивчити специфіку метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо».

У сучасному літературознавстві поняття метарефлексії є досить дискусійним. Метарефлексія (від гр. *meta* – услід за, після; лат. *reflecto* – закидати назад, звертати на себе) – термін, який вводить російський теоретик літератури В. Б. Зусєва-Озкан, для позначення метаповідних прийомів, що вказують на відоме формування тексту автором [4:17-32]. Такими прийомами французький нараторолог Ж. Женетт та російський літературознавець В. Ш. Кривонос вважають авторські вторгнення. На відміну від своїх попередників, В. Б. Зусєва-Озкан вказує на вплив метарефлексії на «стилістичну організацію тексту, композиційні форми мовлення і систему точок зору (перспектив)», завдяки чому «створюються складні і тонко упорядковані суб'єктивні структури <...>, зникають межі між суб'єктом метаструктури і суб'єктами "роману героїв"» [4:17]. У результаті такого впливу виникає цілий метарівень твору, який американська дослідниця метапрози П. Во

вважає невід'ємною частиною роману. Так, на думку П. Во, «досліджуючи метапрозу, ми вивчаємо те, що робить роман ідентичним самому собі», адже метапроза – «це термін, який відноситься до художніх творів, які свідомо і систематично привертають увагу до свого статусу артефакту, щоб поставити питання про співвідношення реальності і вигадки» [16:2].

В англо-американській традиції Л. Хатcheon визначає метапрозу як «нарцистичну оповідь» – «текст про текст», тобто такий текст, який «включає в себе коментарі з приводу своєї оповідної або лінгвістичної ідентичності» [13:1]. Так, вона вказує на одну з форм наявності метарефлексії у творі – метатекст, котрий розуміється як самоусвідомлення літературного тексту. На думку російського семіотика Ю. М. Лотмана, у метатексті «об'єктом зображення літератури стає саме літературне зображення» [6], що підкреслює моделюючи природу тексту, надмірну «літературність» художнього твору. Літературознавець Д. М. Сегал метатекстом вважає автокоментар та різні види інтертексту (цитати, алюзії, ремінісценції), що утворюють так зване «подвійне моделювання» всередині тексту, яке, в свою чергу, є проявом саморефлексії літератури [8:151]. У художньому творі саморефлексія виступає усвідомленням творчого процесу, спробою мистецтва звернути увагу на себе. Також проявом саморефлексії літератури можуть бути роздуми з приводу твору, який ми читаємо, та загальних літературознавчих понять і методів. Рефлексію у творі може здійснювати, як «екстрадієгетичний наратор» (за Ж. Женеттом), так і персонаж, який виконує функції автора-творця тексту (на думку В. Б. Зусевої-Озкан), «найголовніше тут – приналежність до стихії творчого процесу» [4:33].

Можна підсумувати, що метарефлексія – це оповідний модус, який акцентує увагу на оповіді про сам процес оповіді. Завдяки метарефлексії утворюється певна структура (метапласт), яка не лише виходить за основний сюжет, а стоїть щаблюю вище, і є всеохоплювальною і поєднувальною. Саме завдяки цій метаструктурі можна говорити не лише про наявність інтертекстуальних зв'язків і співвіднесеність тексту з іншими творами, а й про «замкнутість» твору на самому собі і на процесі його написання.

Метарефлексія у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо» має свою специфіку, адже у тексті вона присутня у вигляді метатексту, котрий концентрує увагу на створенні тексту, коментуючи той самий твір, який ми читаємо; та у формі інтертексту, що відсилає до інших текстів. Обидві форми є проявом саморефлексивності твору. Також слід говорити про наявність у тексті, окрім основного «сюжету героїв» (за Ю. М. Лотманом), метаописової структури. Загалом, у романі «Містері Фо» можна виділити чотири рівні, на яких відбувається метарефлексія: 1) рівень «роману героїв» – сюжет,

пов'язаний з перебуванням Сьюзен Бартон на острові Крузо та її блукання у Лондоні після повернення до Англії; 2) рівень метаоповіді: рефлексія Сьюзен над особистою історією, яка включає точку зору містера Фо; 3) «рамковий текст» (за Ю. М. Лотманом): рефлексія у вигляді «потoku творчої свідомості» автора наприкінці роману; 4) тексти Даніеля Дефо (інтертекст).

Оповідь у романі ведеться від першої особи, від головної героїні – Сьюзен Бартон, яка опинилась на острові в останній рік життя Робінзона Крузо. Після повернення в Англію, вона намагається «закарбувати» його правдиву історію, для чого звертається до видатного письменника своєї епохи – містера Фо (Даніеля Дефо). Мимохіть головна героїня виступає автором тієї історії, яку читає читач: про перебування на острові Крузо, блукання з П'ятницею Англією, листування та зустрічі з містером Фо, котрий має написати історію про острів. Отже, у романі дієгетичний наратор – Сьюзен Бартон – привласнює собі авторство історії, яка викладається у трьох із чотирьох частин твору. Однією з основних ознак метарефлексії тексту є комунікація наратора з уявним реципієнтом твору. У романі Сьюзен наводить типові уявлення читача про безлюдний острів: «For readers reared on travellers' tales, the words *desert isle* may conjure up a place of soft sands and shady trees where brooks run to quench the castaway's thirst <...>, where no more is asked of him than to drowse the days away till a ship calls to fetch him home» [12:7] (У читачів, які виростили на розповідях про пригоди, слова “безлюдний острів” відтворюють в уяві місце з м'яким піском, тінястими деревами, де є струмки, які здатні вгамувати спрагу потерпілого від аварії корабля <...>, де більш нічого не вимагається від нього, окрім як проводити дні у напівдрімоті, доки не припливе корабель, який забере його додому) (тут і далі у тексті переклад наш – М. П.). Вона налаштовує читача на прочитання роману-подорожі, повного пригод та екзотичних світів. Однак, незабаром усі очікування читача руйнуються, адже острів Крузо являв собою «скелясту гору з пласкою вершиною і стрімкими урвищами з усіх сторін окрім однієї, що поросла похмурим чагарником, який ніколи не цвів і не змінював листов'я <...> дерева росли чахлі, зігнуті від вітру, а їх покривлені стовбури рідко були ширші за мою (Сьюзен – примітка наша, М. П.) руку» (a great rocky hill with a flat top, rising sharply from the sea on all sides except one, dotted with drab bushes that never flowered and never shed their leaves <...> such trees as there were puny, stunted by the wind, their twisted stems seldom broader than my hand [12:7, 16]). Сьюзен продовжує спростовувати штампи читацької свідомості: замість Крузо-колонізатора, який підпорядкував собі острів, перед читачем постає підстаркуватий Крузо, котрий виконує одноманітну працю та постійно плутається у своїх спогадах. Загалом, усі провідні концепти доби Просвітництва підриваються: віра у

безмежність й всесильність розумових здібностей європейської людини у романі «Містер Фо» заміщується постмодерністським постулатом про ненадійність пам'яті, відносність істини; а діяльність колонізаторів (підкорення нових земель, запровадження своєї мови та релігії на колонізованих територіях) перетворюється на абсурдну працю Крузо. Завдяки такій тенденції конвенціональний сюжет (виживання Крузо на безлюдному острові) переосмислюється, «переосвоюється», набуваючи нового концептуального значення. Така тенденція є характерною ознакою метапрози. Наприклад, П. Во зауважує, що «відкидання» конвенціонального сюжету може супроводжуватись й іншими прийомами: коментуванням написаного; відмовою від спроби втілити реальність; руйнуванням оповідних умовностей з метою показати «реальність» як сумнівний концепт [16]. У тексті роману «Містер Фо» вказані прийоми втілюються саме за допомогою метарефлексії.

Вступаючи у діалог з читачем, оповідач начебто залучає його до створення сюжету, однак, потім монополізує текст, вважаючи себе повноправним власником історії про Крузо та його острів. Так, свою оповідь Сьюзен супроводжує ремарками: «Я вже розповіла вам, як <...>; тепер дозвольте розповісти <...>; <...>дозвольте мені повернутись до моєї розповіді; вірогідно, ви запитаете<...>; я б могла розповісти більше про наше життя <...>; я маю розповісти про смерть Крузо <...>» [12:160]. Наявність у тексті таких ремарок не дає забути читачеві, що перед ним – літературний твір, у якому підкреслюється процес створення художнього тексту.

У другій частині роману, який включає щоденник та листи Сьюзен, коментар наратора спрямований як на першу частину роману – історію про острів, так і на самі листи та щоденникові записи. Свою оповідь Сьюзен оцінює як «сумну і плутану історію» (*sorry and limping affair* [12:47]), а у своїх нотатках для містера Фо вона коментує попередні відмітки і ставить питання, які начебто задавав їй Фо, та які могли б виникнути в обізнаного читача, знайомого з романом Д. Дефо (чому Крузо не дістав з уламків корабля знаряддя праці та мушкета, котрий би міг захистити його від людоджерів, або, чому він не побудував човен, щоб спробувати врятуватись з острова? [12:160]). Однак однозначної відповіді Сьюзен не дає, а знову підкреслює, що вона «записала лише те, що бачила» (*what I saw, I wrote* [12:54]). У такий спосіб оповідач створює ілюзію достеменності, записуючи реальні події. Історія, яку ми читаємо, не є об'єктивною, адже вона обмежена точкою зору наратора.

Роман Дж. М. Кутзес насичений метатекстовими включеннями (текст про текст, текст про написання тексту). У романі існують постійні повтори, які можна вважати метатекстом, адже завдяки ним «актуалізується ситуація

створення даного тексту» [9:4]. Так Сьюзен постійно повторює початок своєї історії, розповідаючи її Крузо, а згодом і містеру Фо, щоб виокремити своє місце в оповіді, як єдиної її власниці: «At last I could row no further. My hands were blistered, my back was burned, my body ached <...> I slipped overboard» [12: 5, 11, 133] (Зрештою я не в силах була гребти. Руки мої були вкриті пухирями, спина пекла, тіло знемагало від болю <...>я зісковзнула за борт). Такі ж повтори вказують на свідоме формування тексту Сьюзен, яка виконує функцію автора-творця: «я описую темні сходи, порожню кімнату, завішений альков <...>, я переказую ваші слова і мої» [12:133]. Такими ж словами починається третя частина роману: «Злиденні темні сходи. Мій стук наче в порожнечу» (*The staircase was dark and mean <...> My knocked echoed as if on emptiness* [12:113]). Такі метатекстуальні елементи підкреслюють саме моделюючи природу тексту, концентруючи увагу на його створенні.

Також у романі наявні роздуми з приводу процесу творчості, письменницького ремісництва, які виконують функцію «моделювання моделювання», що «встановлює між автором і читачем правила гри у літературу» [4:30]: «<...>письменництво, без сумніву, один з найкращих способів проведення часу» (<...> *writing a better than most of passing the time*); «письменництво виявляється повільною справою» (*writing proves a slow business*); «оповідач <...> має передбачити, які епізоди розповіді мають виявитись повнокровними, визначити їх таємний зміст і сплести воєдино <...>» (*the storyteller <...> must divine which episodes of his history hold promise of fullness, and tease from them their hidden meaning, braiding these together <...>*); «таким чином створюється книга: втрата, пошуки, знахідка; початок, середина, кінець» (*it is thus that we make up a book: loss, then quest, then recovery; beginning, then middle, then end* [12:63, 88, 88-89, 117]). Можна припустити, що під час роздумів про письменницьке ремісництво автор зливається із персонажем-оповідачем і рефлектує над написанням роману, який ми читаємо, та над процесом творчості. Такі метатекстові включення вказують на надмірну «літературність» художнього твору і виявляють певну «штучність» роману.

У центрі роману – історія про острів Крузо, яку Сьюзен намагається не лише зберегти та контролювати, але з її допомогою підтвердити своє існування [12:126]. Сьюзен відмовляє містеру Фо «вставити у середину (розповіді – *примітка наша, М. П.*) піратів та людоджерів» (*to supply a middle by inventing cannibals and pirates*), адже їй «здається це неприпустимим, тому що це не відповідає істині» (*these I would not accept because they were not the truth* [12:121]). Також вона відкидає спроби містера Фо звести «розповідь про острів до епізоду про жінку, що шукає зниклу дочку» (*to reduce the island to an episode in the history of a women in search of*

lost daughter [12:121]), вважаючи розповідь про своє перебування на острові повноправною закінченою історією.

Проте містер Фо намагається переконати Сьюзен, що її історія починається ще у Лондоні, коли вона відправляється на пошуки своєї дочки в Баїя. Згодом, втративши надію знайти її там, Сьюзен покидає Баїю і через учинений бунт на судні опиняється на острові. З острова її рятує корабель і доставляє в Англію, де вже дочка знаходить свою матір. Далі Фо підсумовує: «таким чином, історія розпадається на п'ять частин <...> Саме так створюється книга: втрата, пошуки, знахідка <...>» (we therefore have five parts in all <...> it is thus that we make up a book: loss, then quest, then recovery <...> [12:117]), а новизну цій «книзі» забезпечує епізод про острів та зміна ролей матері та дочки, коли мати припиняє шукати доньку, а на пошуки відправляється дочка. Перш за все, даний уривок є метатекстуальним і ніби «замикає» текст на собі, коментуючи сюжет роману, який ми читаємо. По-друге, вказана фабула в епізоді є рецептивною і відсилає читача до роману Д. Дефо «Роксана». У романі Дж. М. Кутзее дочку місіс Бартон звать Сьюзен, а її служницю – Емі, власне, їхні імена і відсилають до роману Д. Дефо «Роксана». Завдяки таким інтертекстуальним елементам, як цитатні персонажі (Емі та дочка-Сьюзен), і відбувається предикація тексту Д. Дефо у романі «Містер Фо» Дж. М. Кутзее. Такий інтертекст у романі утворює «подвійне моделювання» всередині тексту, яке є не лише проявом саморефлексії літератури (усвідомлення творчого процесу, посилання твору до тексту-донору через звернення до самого себе), а й є «генератором» самої історії Сьюзен. Саме інтертекст і художня реальність твору Дж. М. Кутзее нав'язують Сьюзен присутність її дочки і у житті, і в історії, яку розповідає Сьюзен. Сама ж місіс Бартон не збиралась розповідати про все це: «I thought I would tell you the story of the island and <...> return to my former life» [12:133] (я думала, що я зможу розповісти вам історію про острів і <...> повернутися до свого колишнього життя). Таким чином, простежується ще один із прийомів саморефлексивності прози: відкидання містером Фо спроби «втїлити у творі реальність», яку описує Сьюзен, та відмова Сьюзен від зображення «своєї реальності» (життя до острова, пошуки дочки) у тексті.

Однак, Сьюзен все одно втрачає контроль над своєю історією і відкрито заявляє: «<...> now all my life grows to be story and there is nothing of my own left me» [12:133] (<...> зараз усе моє життя переростає в історію, в якій вже нічого не залишається (мого)). Так межі між текстом і життям Сьюзен взаємно проникають: життя «перетікає» у текст, а текст, який засвідчує правдивість життя Сьюзен, нав'язує їй свої правила організації художнього світу. Ситуація з дочкою примушує героїню замислитись над своїм авторством: «<...>

when I was writing those letters that were never read by you, and were later not sent, and last not even written down, I continued to trust in my own authorship» [12:133] (коли я писала ті листи, які ви ніколи не читали, і які не були відправлені, які навіть не були написані, я продовжувала вірити у своє авторство), а тепер Сьюзен задається питанням: «Who is speaking me?» [12:133] (Хто говорить моїм язиком?). Це питання пов'язане з постструктуралістською концепцією «смерті автора» (термін Р. Барта), згідно з якою у творі говорить не автор, а мова, тому читач чує голос не автора, а тексту, організованого згідно правилам культурного коду свого часу і своєї культури [5:70]. За словами французького філософа ХХ століття Ж. Дерріда, письмо являє собою дещо непідвладне людям, дещо більш могутнє, ніж той, хто пише: «письмо є, перш за все, і завжди дещо таке, чому слід підкоритись» [2:29]. Ж. Дерріда вводить гіпотезу про існування «археписьма», що являє собою щось на зразок «письма взагалі», яке передує усному мовленню і мисленню, і одночасно присутнє в них у прихованій формі. «Археписьмо» в такому випадку наближається до статусу буття. Воно лежить в основі усіх конкретних видів письма та усіх інших форм вираження. «Письмо», яке є первинним, колись поступилося своїм положенням усному мовленню і логосу. Історія філософії та культури постає як історія репресії, придушення, витіснення, виключення і приниження «письма». У такому процесі «письмо» все більше ставало чимось вторинним і похідним, зводилося до якоїсь допоміжної техніки. Ж. Дерріда ставить завдання відновити порушену справедливість, показати, що «письмо» володіє не меншим творчим потенціалом, ніж голос і логос [1:24-26]. Саме така ідея «всеомогутності» і «первинності» письма реалізується у четвертій частині роману «Містер Фо», яку ми розглядаємо, як «рамковий текст», точніше, як один із можливих його компонентів – післямову. Ю. М. Лотман наголошує, що такий текст варто вважати прямим зверненням автора до читача, як метатекст, який підкреслює умовність мистецтва. Так, в останній частині роману неперсоніфікований наратор, якого ми ототожнюємо з Дж. М. Кутзее, рухається тими ж «темними злидними сходами» (котрими блукала нараторка Сьюзен) (the staircase is dark and mean [12:153]) й опиняється у кімнаті містера Фо, де на столі віднаходить рукопис Сьюзен. Цей рукопис починається тими ж словами, що і роман «<...> at last I could row no further» [12:155] (зрештою я не в силах була гребти). Після цих слів оповідач «робить вдих» і «з ледве чутним сплеском скочує за борт» (with a sigh, making barely a splash, I slip overboard [12:155]). Можна припустити, що так відтворюється потік свідомості автора-Кутзее, який не контролює процес творчості, а записує голос тексту, наче скриптор. Так текст у романі «Містер Фо» володіє творчим потенціалом і «диктує» свої

правила створення художнього світу, фікціональної реальності.

Останню частину роману можна розглядати і як певний метатекст до свого передтексту – перших трьох частин. Адже у цій частині «об'єктом зображення стає саме літературне зображення», до того ж абстрактне і «ввернуте навиворіт». Через потік свідомості постає нерозбірлива картина: спочатку оповідач нашоухується на майже безтілесну фігуру на сходах (вгадується образ дочки Сьюзен, адже тіло нагадує «фігуру жінки або дівчини»), у кімнаті на ліжку – двоє (певно, Сьюзен і Фо), чії тіла можуть розпастися від одного дотику, а за занавіскою – П'ятниця, чия шкіра тепла, м'яка, а замість дихання з його «вуст вириваються звуки острова» (from his mouth, without a breath, issue the sounds of the island [12:154]). Далі пробілі у тексті і, наче знову, починається четверта частина: оповідач входить у дім з написом «Даніель Дефо, письменник», у кімнаті на ліжку – пара, П'ятниця – у закутку, на столі – рукопис місіс Бартон. Після прочитання перших рядків, оповідач зісковзує у воду. Образ занурення у воду є втіленням ідеї поглинання текстом автора, яка характерна не лише для останньої частини, а є провідною для всього роману. Сьюзен, яка так намагалась підтвердити правдивість свого існування за допомогою тексту, втрачає владу над ним, і все її життя «перетікає» у текст, «у якому їй нічого не належить».

Отже, можна констатувати, що метарефлексія – це оповідний модус, котрий акцентує увагу на

оповіді про сам процес оповіді. У романі «Містер Фо» метарефлексія присутня у вигляді метатексту та інтертексту, які є проявом саморефлексивності твору. Завдяки метатекстовим включенням у тексті формується образ реципієнта, з яким оповідач вступає у діалог. Метатекстуальні елементи демонструють моделюючу природу тексту, концентруючи увагу на його створенні. Численні метатекстові включення у «Містері Фо», що звернені не лише до процесу написання даного роману, а й до художньої творчості загалом, вказують на надмірну «літературність» художнього твору і виявляють певну «штучність» художньої дійсності роману. Рефлексивність у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо» виражається в переосмисленні вже відомих схем літератури та сюжетів, а даний процес «супроводжується “оголенням прийому” – демонстрацією незалежності та самостійності художньої реальності, яка існує за своїми власними законами» [9:3-4]. Метарефлексія створює певну структуру – метапласт, завдяки якому можна говорити не лише про наявність інтертекстуальних зв'язків з романом Д. Дефо, а й про «замкнутість» твору на собі. Саме за допомогою метаструктури у романі відтворюються провідні ідеї постструктуралізму: «археписьмо» та «смерть автора». Саморефлексивність літератури є однією з основних тенденцій творчості Дж. М. Кутзее, отже наша стаття відкриває перспективи для подальших досліджень.

### Література

1. Деррида Ж. О граматологии [перевод Н. Автономовой] / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginema, 2000. – 512 с.
2. Деррида Ж. Сила и значение / Ж. Деррида // Письмо и различие / Ж. Деррида; [пер. с фр. А. Гараджи, В. Лапицкого, С. Фокина]. – СПб.: Акад. проект Санкт-Петербург, 2000. – С. 7-43.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс: Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.1. – С.60-280.
4. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана: монографія / В. Б. Зусева-Озкан. – М. : Intrada, 2014. – 488 с.
5. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.
6. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» Спецкурс. Вводные лекции в изучении текста / Лотман Ю. М. // Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб., 1997. – С. 391-462
7. Павлова О. О. Категории «история» и «память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро) : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / О. О. Павлова. – М., 2012. – 20 с.
8. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота / Д. М. Сегал. – М. : Водолей Publishers, 2006 – 976 с.
9. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века : автореф. дис. на соискание научн. степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / М. А. Хатямова. – Томск, 2008. – 42 с.
10. Bailey L. Altering a Legacy: Rewriting Defoe in J.M. Coetzee's *Foe* / L. Bailey. – Hamilton : McMaster University Master of Arts, 2012. –108 p.
11. Carchidi V. At Sea on a Desert Island: Defoe, Tournier and Coetzee (with review of *Foe* by D. Donoghue “Her man Friday”) / Victoria Carchidi // Literature and Quest [edited by Ch. Arkinstall] / Victoria Carchidi. – Amsterdam : Rodopi, 1993. – P. 77-88
12. Coetzee J. M. *Foe* : [novel] / J. M. Coetzee. – New York: Penguin books, 1987. – 160 p.
13. Hatcheon L. Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox / Linda Hatcheon. – New York : Routledge, 1984. – 188 p.
14. Poyner J. J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship / Jane Poyner. – UK : Ashgate, 2009. – 204 p.
15. Prentice Ch. *Foe* / Chris Prentice // A Companion to the work of J. M. Coetzee; [edited by Timothy J. Mehigan] / Chris Prentice. – New York : Camden House, 2011. – 257 p.
16. Waugh P. Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction / Patricia Waugh. – London : Routledge, 1984. – 176 p.



УДК 821.161.2 "19" Королева

**О. Я. Фірман***Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка***Інтертекстуальна парадигма новелістики Наталени Королевої**

**Фірман О. Я. Інтертекстуальна парадигма новелістики Наталени Королевої.** У статті досліджується новелістика Наталени Королевої крізь призму інтертекстуальності, зокрема простежуються інтертекстуальні зв'язки з культурним і духовним контекстом Святого Письма, шляхи модернізації новелістичного жанру через актуалізацію міжлітературної взаємодії і трансформацію християнських ремінісценцій, що урізноманітнює й увиразнює стильові, формально-змістові, структурні параметри модерністської новели Наталени Королевої.

**Ключові слова:** інтертекстуальність, модернізм, новела, ремінісценція, християнська традиція.

**Фирман О. Я. Интертекстуальная парадигма новеллистики Наталены Королевой.** В статье рассматривается новеллистика Наталены Королевой через призму интертекстуальности, в частности прослеживаются интертекстуальные связи с культурным и духовным контекстом Священного Писания, пути модернизации новеллистического жанра через актуализацию межлитературного взаимодействия и трансформацию христианских реминисценций, что разнообразило и подчеркнуло стилевые, формально-содержательные, структурные параметры модернистской новеллы Наталены Королевой.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, модернизм, новелла, реминисценция, христианская традиция.

**Firman O. Intertextual paradigm of novelles by Natalena Koroleva.** The article investigates novelles by Natalena Koroleva in the light of intertextuality, in particular we trace intertextual connections with cultural and spiritual context of Scripture, ways of modernization novella genre by means of actualization of interliterary interaction and transformation of Christian reminiscences, what have diversified and made stylish, formal-content, structural parameters of modern novelles by Natalena Koroleva more clear.

**Key words:** intertextuality, modernism, novella, reminiscence, Christian tradition.

Наталена Королева – колоритна постать в українській літературі ХХ століття. Її творчість є високоінтелектуальною, оскільки вийшла з євангельських джерел і ренесансу Західної Європи, де домінували ідея трансцендентної природи людини та духовних чинників її життя. Утім доробок письменниці не став загальнознаним та належно поцінованим за її життя. Помітне зростання наукового інтересу до творчості Наталени Королевої бачимо лише в останні роки. Неординарна та екзотична проза белетристички пережила кілька етапів читацької та наукової рецепції. Творча активність Наталени Королевої припадає на 20-і роки ХХ ст., коли вона оселилася в Чехії та одружилася з В. Королівом-Старим. Літературознавчий інтерес до її творів у 30-х роках зумовила різноспрямована критика, яка мала дуалістичний характер: від панегірико-фіміамних рецензій («Чи справді повість «буцім-то релігійна?» П. Ісаїва) до прискіпливо-нищівних студій («Повість буцім-то релігійна» М. Рудницького). У 40-50-их роках «штиль» у виданні прози письменниці обґрунтовується тим, що місцезнаходження Наталени Королевої було невідоме. На початку 60-х рр. виходять друком кілька оглядових розвідок про приватне і творче життя авторки (Л. Биковський, О. Копач). Наталена Королева ж допомагає своїм видавцям у Канаді та друкує нові оповідання в еміграційній україномовній пресі. У той час розгортається полеміка з приводу достовірної біографії письменниці, причиною появою її автобіографічної повісті «Шляхами й стежками життя». До початку 80-х рр. ім'я Наталени Королевої з'являється принагідно в окремих

спогадах митців діаспори. Згодом про письменницю починають писати у літературознавчих часописах (О. Мишанич, Р. Федорів, В. Шевчук та ін.), де публікації мали переважно ознайомчо-біографічний характер, позаяк більшість її прозових творів залишалася раритетною.

У 90-х роках ХХ ст. виходять друком наукові праці, в яких літературознавці досліджують окремі аспекти прози Наталени Королевої: євангельська тематика («Євангельський контекст у творчості Наталени Королевої» В. Антофійчука), імпресіонізм («Імпресіонізм в українській прозі 1890-1930-х років» П. Ямчука), етнічні мотиви Іспанії («Іспанська культура крізь призму творчості Наталени Королевої» Н. Сороки). І. Голубовська, І. Осташук, К. Буслаєва, Ю. Мельнікова та ін. аналізують жанрові особливості та художній феномен прозописьма авторки. Однак досі системний аналіз інтертекстуальності новелістики Наталени Королевої, зокрема використання агіографічних текстів та легенд, християнської літератури, фольклору й історичних хронік як прототекстів, ще не здійснений.

Наталена Королева трансформувала на українському літературному ґрунті нові теми з античного і європейського світу, колоритно продовживши традиції Лесі Українки. Опрацьовуючи історичні та біблійні теми, вона свідомо оминала історію України, вписуючи Скіфію, Русь-Україну в історико-культурний дискурс античності і середньовіччя. Наталена Королева оновила жанр історичної повісті, літературної легенди, здійснивши симбіоз східної і західної культур, язичництва і християнства,

романського, арабського, греко-римського і слов'янського світоглядів та стилів. Вона, як людина широких горизонтів, новітньої європейської культури, знавець світових тем, всебічно обсервувала людину і її духовний світ. Персонажі малої прози письменниці – біблійні, античні і міфологічні постаті, яких єднає пошук істини, Абсолюту, високі ідеали добра і любові. Підґрунтям новелістики Наталени Королевої є міфологія, культурологія, християнська історіософія, що найповніше відобразилося у збірці новел «Во дні они», яка вийшла друком у 1935 році. Белетристика врахувала традицію українського і світового письменства, проте своїм творчим почерком вималювала інше бачення сакральних подій, пов'язаних із постатями Ісуса Христа, Понтія Пилата, Марії Магдалини, Йосифа Ариматейського, Ірода, Іуди, апостолів. Збірка «Во дні они» – химерне, філігранно оброблене плетиво християнських оповідок. Їх сюжети артикулюють євангельські мотиви, трансформуючись у розрізі проблем моралі, гріха, любові, віри. О. Баган наголошує, що саме *«католицька доктрина повела Наталену Королеву до художнього задуму намалювати, відчувати й історично пояснити культурний, ментальний, духовний контекст Євангелія у збірці оповідань «Во дні они»* [3:665]. Я. Поліщук зазначає, що релігійно-метафізичні особливості новелістики письменниці найповніше розкриваються через біблійну тематику, яка була лейтмотивною у її творчості. Безперечно, твердження літературознавців про інтертекстуальність новелістики Наталени Королевої є вмотивованими. Євангельський контекст малої прози письменниці відтворює складний та суперечливий морально-психологічний світ Ісуса Христа, Марії, Магдалини, апостолів та ін. У цьому контексті промовистим є епіграф до збірки «Во дні они»: *«Жодна література на світі, навіть найкраща, найчарівніша, найбагатша, – не має того привілею, що його має Євангелія... Воно приносить мир душам»* [3:202]. Наталена Королева не вказує на його джерело, ймення автора. Ці слова можуть належати італійському священику та художнику XIV Матео Джованетті. Цілком очевидно, що й тексти письменниці духовно вагомі і художньо репрезентують Божий закон.

Заголовок збірки «Во дні они» є прямою цитатою – це перший рядок другої глави Євангелія від Луки про початок земного шляху Сина Божого. У «дні они», як гласить Біблія, Бог приводить у рух усю світову історію. Марія з Йосипом змушені вирушити до Вифлеєма – міста царя Давида, оскільки їх родовід починається від нього. Відтак, *«євангельський хронотон «Во дні они» вміщає в собі цілий пласт подій зі Старого й Нового Заповітів, у той спосіб поглиблюючи його філософську й богословську інтертекстуальність»* [2:188]. Теми для всіх тринадцяти новел збірки Наталена Королева бере з Євангелія від Луки, художньо контамінуючи та зіставляючи їх зі

сказаннями інших євангелістів. Внаслідок цього у кожній новелі обігрується кілька євангельських сюжетів та мотивів. Такий поліфонічний прийом психологічно і фактично поглиблює інтертекстуальність авторського письма і надає йому суголосного біблійного звучання. Естетична прикмета творчого почерку авторки характеризується «археологічністю» (Я. Поліщук) завдяки поєднанню наукового знання з елементами стилізації, проникнення у психологію та ментальність сучасників Ісуса Христа, бо *«... авторка оперує цілим корпусом загальних і спеціальних знань про час і місце зображуваних подій»* [5:16]. Через всезнаючого наратора вона творчо реконструює євангельські події у контексті доби. Кожна з новел чи оповідань збірки «Во дні они» подає яскраво самобутнє трактування євангельського сюжету. Так, у новелі «Прокажений», яка відкриває збірку, про зцілення юнака Леві з Магдали пророком Назарейським Ісусом Галилеянином письменниця психологічно вмотивовує відчуженість Леві через фізичну ваду: *«... хвороби-прокляття, що робить з живого мерця!... Але гірш, як мерця! Істоту, призначену на довічне животіння по гробовищах, відлучену й відмежовану від цілого світу. Істоту безневинно зганьблену, що, наближаючись, на досяг голосу повинна попереджати кожен живу людину розпачливим покриком: «Нечистий!» А нечистому немає місця ані в людському милосерді, ані в співчутті, бо ж цим словом закінчуються назавжди всі людські зв'язки й взаємини»* [3:202]. Коли Ісус зцілив юнака, той на радощах забув подякувати йому за це. Леві й Ревіум (так само врятований від прокази Ісусом) вирушають за Вчителем. Якось у дорозі на них нападають розбійники Варрави, щоб відібрати недоїдки хліба, якими Ісус нагодував п'ять тисяч голодних. В Єрусалимі Леві влаштовується працювати у первосвященика на гірських винницях. Моральність юнака занепадає і зазнає деградації, бо *«швидко блідла згадка про подію, про яку в завчених висловах, мов від когось переказану, колись раз-пораз розповідав Леві. Навіть якось похитнулася певність, чи дійсно Ісус врятував його від тієї страшної немочі?»* [3:206]. Коли прокуратор Пилат запитав у юдеїв, кого із ув'язнених та приречених на смерть відпустити, Леві *«повний злості, заплющив очі та зойкнув щосили:*

*–Варра-а-ву!..*

*Не пізнавав свого голосу, але вив далі, в спільний тон з цілим натовпом»* [3:207]. В основі сюжету новели – розповідь з Євангелія від Матвія 27: 15-21, але текст першоджерела відходить на задній план – мотив зцілення «нечистого» стає поштовхом для моделювання канви іншого сюжету. У тексті «Прокаженого» епізодично з'являються Варрава і Каяфа – персонажі інших євангельських переказів. Наталена Королева перехрещує богословські наративи задля драматизації і посилення кульмінації новели – Леві стає

моральним покручем: «... відчув якусь гіркість, ніби чимсь ошуканий, відчув, ніби йому стерпла душа, мов змерзлий гад, не маючи сили напружитись» [3:207].

Новела «На Лазаровім хуторі» – це художньо обрмлена оповідь з Євангелія від Матвія 26: 69-75 про відречення Петра, в якій Наталена Королева порушує християнсько-метафізичну проблему зради: «Так, як пароксизм фізичного болю, що затихає лише на мить, щоб незабаром налетіти зі ще більшою силою, стисло серце й думку пережите, чого ні забути, ні ні вигоїти не можна до смерті... «Не знаю Його!» [3:209]. Письменниця майстерно відтворює нестерпні страждання апостола та внутрішні терзання його душі. Євангельська розповідь репрезентована крізь призму глибокого психологізму. У цій же площині в новелі «Гадарин» авторка використовує знаменитий сюжет про вигнання демонів із біснுவатого: «І вони припливли до землі Гадаринської, що навпроти Галилеї. І, як на Землю Він вийшов, перестрів Його один чоловік з міста, що довгі роки мав він демонів, не вдягався в одягу і мешкав не в домі, а в гробах. А коли він Ісуса побачив, то закричав, повалився перед Ним, і голосом гучним закликав: «Що Тобі до мене, Ісусе, Сину Бога Всевишнього? Благаю Тебе, – не муч мене!». Бо звелів Він нечистому духові вийти з людини. Довгий час він хапав був його, – і в'язали його ланцюгами й кайданами, і стерегли його, але він розривав ланцюги, – і демон гнав по пустині його.

А Ісус запитав його: «Як тобі на ім'я?» І той відказав: «Леґіон!», бо багато увійшло в нього демонів. І благали Його, щоб Він їм не звелів іти в безодню. Пасся ж там на горі гурт великий свиней. І просилися демони ті, щоб дозволив піти їм у них. І дозволив Він їм. А як демони вийшли з того чоловіка, то в свиней увійшли. І череда кинулась із кручі до озера, – і потопилась» (від Луки 8: 26-39).

Новела ж розпочинається бесідою гадаринських священників про велику данину храмовими сиклями, яку вимагають римляни. Отці церкви дуже очікують приходу Месії, що вирятуює народ: «Хіба ж не чув поголосок, що Месія вже в нашій землі? – Уза натхненно підніс очі до неба: – Ось чую... вже кроки його лунають біля нас... Надходить щастя людства і наше» [3:212]. Бачимо, що євангельський сюжет трансформується й увиразнюється психологічним малюнком священників. Такий літературний прийом Наталена Королева часто використовує у малій прозі, чим поглиблює біблійну інтертекстуальність новел.

Уза твердить, що всі розпізнають Месію з першого слова, «першого вчинку, що зроби́ть благословенна пра́вця його» [3:212]. Аж ось до міста долітає звістка, що Ісус вже наближається і він вигнав демонів із біснуватого та вселив їх у свиней. Уза забороняє впускати Месію у Гадарин, бо думає, що Ісус «руйнує добробут цілого міста заради одного біснуватого дурня» [3:214].

Гадаринці не впустили його через страх за своїх свиней, бо Гадарин, за твердженням письменниці, – місто, де на неродючих просторах їх вирощували. У кінці новели читаємо іронічну заувагу священника Узи: «Ми надто недостойні, щоб приймати пророків!» [3:214]. Наталена Королева вдало застосовує широку палітру засобів творення комічного (іронія, сарказм, гротеск, гіперболізація, карикатура та ін.): люди, які обрали захист свиней супроти приходу пророка, не є достойними. Художня трансформація євангельського сюжету в новелі «Гадарин» – яскравий зразок жанрово-стильової, сюжетно-композиційної, ідейно-тематичної і наративної своєрідності малої прози письменниці.

Новела «Поклик» зберігає основну сюжетну лінію першоджерела, проте авторка не переповідає Святе Письмо, а додаючи окремі деталі, створює цілком оригінальний твір. Євангельський текст від Луки «Ісус у гостині у Закхея» (19: 1-10) свідчить про старшого митника Єрихону Закхея, що хотів побачити Ісуса й для цього піднявся на фігове дерево: «Він бажав бачити Ісуса, хто він такий, але не міг із-за народу, бо був малого зросту. Побіг він наперед, виліз на сикомор, щоб подивитися на нього, бо Ісус мав проходити тудою. Прийшовши на те місце, Ісус глянув угору і сказав до нього: «Закхею, притьмом злізай, бо я сьогодні маю бути в твоєму домі». І зліз той швидко і прийняв його радо» (від Луки 19: 1-10). І тоді Пророк пояснив: «Сьогодні на цей дім зійшло спасіння, бо й він син Авраама. Син бо Чоловічий прийшов шукати й спасти те, що загинуло» (від Луки 19: 1-10). Значення цього уривку в Євангелії від Луки є унікальним для контекстуального аналізу, тому що фокусує у собі відповідь на питання, актуалізовані в попередніх главах Євангелія. Значення зустрічі Ісуса та Закхея вправно підсилюють певні тематичні лінії у попередній главі. Наприклад, притча про митаря та фарисея (18: 9-14) порушує проблему праведності: *Ісус каже: «бо кожний, хто виносить, буде принижений, а хто принижується вивищений»* (від Луки 18: 14-21), – Закхей мусів приборкати свою гордість, щоб вилізти на дерево і звідти побачити Ісуса; у наступній оповіді про знатного чоловіка (18: 18-27) *Ісус закликає його: «Одного це тобі бракує: продай усе, що маєш, роздай бідним, і будеш мати скарб на небі; тоді прийди і йди слідом за мною», – але той відходить сумний. Натомість Закхей говорить: «Господи ось половину майна свого даю вбогим, а коли чимсь когось і покривдив, поверну в четверо»*. У 18 главі, стих 25 Ісус каже, що легше верблюдові пройти крізь вушко голки, ніж багатому ввійти у Царство Боже. Тому через присутність Ісуса здійснюється духовна трансформація: багатий чоловік все ж проходить крізь вушко голки. Наталена Королева обрала саме цю євангельську оповідь задля підсилення духовного наповнення і значущості новели «Поклик». Вона зберігає головну сюжетну лінію

про Закхея, а композицію конструює по-своєму: зав'язкою є розповідь жебрака Рехума про чудесне зцілення. Через гіперболу «... *все в Єрихоні, що мало вуха, знало про повернений чудом зір жебракові, знало й про те, що Пророк-Чудодій наближається до Єрихону*» [3:215] письменника акцентує на важливості приходу Ісуса у місто, що несе з собою великі зміни. Перед читачем постає митник Закхей, що прислухається до розповідей жебрака. Його портрет виписаний надзвичайно поетично і тонко: «*Його живі карі очі немов були освітлені червоновим вогником зсередини. Не мішався до життя натовпу, тільки дивився й тішився, бачачи, як рухливо та яскраво в проміннях сонця метушаться люди... зникали неестетичні прояви життя, ті, що на них не любив звертати уваги Закхей. Було йому досить того світу, який давав приємність*» [3:2016]. Внутрішній монолог персонажа у формі невластивої прямої мови активізує двоекотрну спрямованість нарації, посилюючи психологізм і створюючи новий оригінальний текст. Наталена Королева називає Закхея «випасеним чоловіком», який «*може жити в фізичній і духовній розкоші*» й «*уміє не допускати до свого серця терпкості*». Така характеристика підкреслює, що Закхей – духовно здрібніла людина: «*То був його власний «світ», для якого він був центром і сонцем*» [3:217].

У тексті новели переосмислюється біблійна притча про загублену вівцю (Ісус – пастир, а віруючі – Його паства), алюзія на яку розсуває її інтертекстуальні межі. Філософія Закхея зводиться до вислову: «*Прив'язаність – корінь страждань*» [3:217]. Він вважає себе людиною неординарною, неперсичною, масовість для нього таврована як найгірший прояв неестетичності буття. Власне, тому прихід Пророка-Чудодія в Єрихон викликає спротив у душі митника, але, врешті-решт, цікавість бере гору: він потайки виглядає з-за брами. Далі сюжет розгортається крізь призму світосприйняття Закхея. Авторка трансформує образ головного персонажа, що функціонує як узагальнений образ грішника, зокрема через світлозорів образи: «*Висока біла Постаць виплила з прозоро-синього холоду брами...*», «*білий рукав крилом майнув у повітрі*» [3:219]. Наталена Королева не подає портретної характеристики Ісуса, натомість зацентровує увагу реципієнта на імпресіях, викликаних у душі грішника з'явою Месії. Вона вводить у текст психологічну деталь – ссяйво, яке обумовлює раптову зміну «хробачиною» філософії Закхея: «*Йї непереможно, пекуче захотілось побачити Раббі з Назарету. Побачити зблизька. Того, хто робить чуда єдиним словом. Єдиним словом змінє відвічну природу...*» [3:219]. Авторка вводить концепт дитини як наскрізний та ідейно-обумовлений євангельський символ: «*Дрібним, радісним сміхом, як у далекому дитинстві, затремтіло серце, мов блискуче-рябенький нашерх на срібній поверхні тихого озера*» [3:220]. Ремінісценція на слова з Євангелія

«Хто Божого Царства не прийме, як дитя, той у нього не ввійде» (Луки 18: 17-21) розкриває внутрішній зміст новели «Поклик».

Варто зазначити, що агіографічні твори були найпоширенішою лектурою, що мала значний вплив на світове, зокрема українське, письменство. В українській літературі ХХ ст. подібні засвоєння особливо помітні у творчості письменників діаспори (І. Багряний, В. Барка, Ю. Клен, Т. Осьмачка, У. Самчук), проте лише Наталена Королева так функціонально і творчо трансформувала сюжети, мотиви, образи та символи агіографії. Яскравим потвердженням є її історико-філософська белетристика, зокрема новелістика, яку літературознавці часто звинувачували в абстрактності, відірваності від реалій, непродуктивній жанрово-стильовій стратегії. Такі твердження, на нашу думку, є невмотивованими, оскільки біблійний канон намагалась осмислити письменниця з католицьким вихованням (дванадцять років пробула в монастирі) й безмежно цікавістю до світової і національної історії (археолог за освітою). Характерно, що її авторська інтуїція звертається до Євангелія як до найвищого морального форпосту, про що свідчать майстерно трансформовані традиційні сюжетно-образні структури збірки «Во дні они». Так, у новелі «На морі Галилейським» Ірина Голубовська вбачає найвищий рівень рецептивної наближеності до євангельського прототексту. Оповідь про прихід Ісуса Христа на допомогу своїм учням посеред буремного Генісаретського озера («*моря Галилейського*») є основною сюжетною лінією та кульмінаційним апогеєм новели. Цю фабулу Наталена Королева запозичила із Євангелія від Матвія 14: 16-21, де після того, як Ісус нагодував п'ять тисяч людей п'ятьма хлібами і двома рибами, він спонукав своїх учнів переплисти озеро: «*Розпустивши натовпи, він пішов на гору, щоб помолитися на самоті. Коли звечоріло, він залишався там один. На той час човен був за сотні метрів від берега, і його кидало хвилями, оскільки дув зустрічний вітер. Під час четвертої сторожі ночі Ісус пішов до них по морю. Помітивши, що він іде по морю, учні злякалися. «Це примара!» – вигукнули вони і закричали зі страху. Проте Ісус відразу звернувся до них, говорячи: «Не бійтеся, це я. Не лякайтесь». Петро відповів: «Господи, якщо це ти, накажи – і я піду до тебе по воді». Він сказав: «Іди!» Тоді Петро вийшов з човна і пішов по воді до Ісуса. Але, дивлячись на бурю, він злякався. І коли він почав тонути, то закричав: «Господи, рятуй мене!». Ісус відразу простягнув руку, підхопив його і сказав: «Маловіре, чому ти засумнівався?». Коли вони сіли в човен, буря вищухла. Тоді учні, які були в човні, вклонилися Ісусу, кажучи: «Ти дійсно Божий Син». І вони переплипли на інший бік та причалили до берега в Генісареті» (Матвія 14: 16-21).*

У цей євангельський сюжет Наталена Королева вводить візуально-психологічну деталь – пас

апостола Петра, – де *«матеріальне буття з його законами візуалізувалося через окрему яскраву річ»* [3:188]. Той пояс змиває розбурхана вода і Петро *«зробив рух рукою, щоб вхопити тканину й разом опритомнів з екстази... почав поринати в морську безодню... Заплющив очі, омліваючи жахом і досадою від свідомості своєї слабості»* [3:234]. Ісус простяг йому руку й дорікнув: *«Чого ж злякався, маловірний?»*. Ця євангельська оповідь є лише однією із граней інтертекстуальності наповненої глибоким контекстом новели «На морі Галилейським». Скажімо, побачивши обриси людини серед вируючих хвиль, апостоли були осяяні якимсь світлом: *«Сріблясте, зеленаве, трохи блакитне – не йшло воно ні з неба, ні від землі: була ясна імла посеред чорного моря, що швидко більшала, яснішала й широким промінням лилась на оскраженілі хвилі... Плац розкиданий вітром, волосся тріпотіло, мов крила, але ж постать посувалася, мов пливла рівною стежекою, що творилася для неї поміж хвилями, які, ніби змовившись, шалено зривались від човна й летіли до йдучого, ніби хотіли погнути його. Але, не докотившись кілька кроків, вони слухняно слались біля ніг ясної постаті, такої знайомої рибалкам»* [3:233]. В Євангелії від Матвія цей опис відсутній. Вважаємо, що Наталена Королева за допомогою візуалізації наводить непряме цитування Євангелія від Йоана, де Ісус говорить: *«Я – світло світу. Хто йде за мною, не блукатиме у темряві, а матиме світло життя»* (Йоан 11: 8-12). До того ж, срібний колір уособлює чистоту та шляхетність, у цьому контексті – святість Ісуса Христа.

Експозиція новели «На морі Галилейським» прочитується як ремінісценція до багатьох євангельських сюжетів. Скажімо, коли учні вирішують податись у море, то всі втомлені, бо був важкий день: прийшла звістка про страту Йоана Хрестителя, Ісус пішов у пустелю (Мат. 11: 14-13). Таким чином, новела розпочинається згадкою про смерть Йоана, про яку йдеться у чотирнадцятій главі Євангелія від Матвія, де ця подія описується як доконаний факт концентровано точно, емоційно нейтрально і без розлогих відступів. Зазначимо, що

згаданий євангельський сюжет по-різному інтерпретований у поетичних творах М. Рильського, М. Зерова, П. Филиповича та ін., чії творчі перегуки, залучені в інтертекстуальний дискурс, розкривають художню, естетичну та асоціативну оригінальність Наталени Королевої.

Оновлення змістово-формальних чинників новелістики авторки відбувалося і через введення «тексту у тексті», як-от, на жаль, нерозгорнутого у творі «На морі Галилейським» авторського апокрифу – згадки про Юду, який з Лазарем (той, хто невдовзі помре і Христос його воскресить) *«міркує над старозавітними пророцтвами»* [3:231] поки Марта готує їжу для учнів Спасителя (алюзія до євангельської «клопітливої Марти»). Наталена Королева майстерно поєднує євангельські та художні площини у несподіваний, але цілком вмотивований, наративний симбіоз. Репліка одного з апостолів: *«А нам би треба довідатись, чи добре господарить у нас Юда?»* [3:231], глибоко закорінена в євангельський прототекст, наповнюється потужною енергією і враженням, посилюючи емоційний вплив на реципієнта.

Гуманістичний світогляд, християнська етика, символічні образи-концепти, біблійні алюзії в новелах Наталени Королевої свідчать про філософську глибину порушених проблем як художніх проєкцій суспільних тенденцій тогочасної складної доби. Експериментування авторки з біблійними мотивами, сюжетами, образами, інтертекстуально присутніми в її новелістичних структурах, забезпечило останнім екзистенційне звучання і *«багатошаровий асоціативно-символічний підтекст, що встановлює змістові зв'язки і перегуки конкретно-історичного, національного з універсальним, всечасовим»* [4:53]. Це і зумовило особливе місце малої прози письменниці, яка стилістично природно асимілює біблійні сюжети і мотиви задля «шукання своєї єдиної душі, цільності людського «я» (В. Шевчук), органічно синтезує європейські і національні традиції, в українській літературі ХХ ст.

## Література

1. Баган О. Неоромантизм. Неокатолицизм. Неоконсерватизм (Творчість Наталени Королеви в ідейно-естетичному контексті доби) / О. Баган // Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est veritas? [Текст] : повість, роман, новели, оповідання, спогади. – Дрогобич, 2007. – С. 665–669.
2. Дунай П. Євангельська інтертекстуальність короткої прози Наталени Королевої (оповідання «На морі Галилейським») / П. Дунай // Українознавчий альманах. – 2014. – Вип. 17. – С. 186–190.
3. Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est veritas? [Текст] : повість, роман, новели, оповідання, спогади. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 668 с.
4. Нямцу А. Літературні архетипи у світовому літературному контексті / А. Нямцу // Sacrum і Біблія в українській літературі / [за ред. І. Набитовича]. – Lublin: Ingvart, 2008. – С. 49–60.
5. Поліщук Я. Роман як християнська легенда (Quid est veritas? Наталени Королевої) / Я. Поліщук // Слово і час. – 2010. – № 10. – С. 11–17.

# Аналіз художнього тексту і цілісність художнього твору

УДК 821.411.21-311.6Зейдан.09

*О. В. Бессараб*

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

## Особливості архітекtonіки роману Юсуфа Зейдана «Азазель»

**Бессараб О. В. Особливості архітекtonіки роману Юсуфа Зейдана «Азазель».** У статті визначені особливості архітекtonіки роману Юсуфа Зейдана «Азазель». Основну увагу приділено архітекtonічним елементам, які автор використовує у структурі роману на релігійну тематику. Для аналізу використано класичне розмежування структури тексту на зовнішню (архітекtonіка) і внутрішню (змістова) композиції. Розглянуто два види членування тексту – об'ємно-прагматичне, що збігається із зовнішньою структурою, і контекстно-варіативне. Їх поєднання впливає на будову твору через використання авторської мови, описів, міркувань, також виділення точки зору головного героя. Когезія і когерентність визначені як ключові ознаки архітекtonіки і зв'язності тексту.

**Ключові слова:** архітекtonіка, когезія, когерентність, об'ємно-прагматичне членування, контекстно-варіативне членування, контекст.

**Бессараб А. В. Особенности архитектуры романа Юсуфа Зейдана «Азазель».** В статье определены особенности архитектуры романа Юсуфа Зейдана «Азазель». Основное внимание уделено архитектурным элементам, которые автор использует в структуре романа на религиозную тематику. Для анализа использовано классическое разграничение структуры текста на внешнюю (архитекtonика) и внутреннюю (содержательная) композиции. Рассмотрены два вида членения текста – объемно-прагматическое, которое совпадает с внешней структурой, и контекстно-вариативное. Их сочетание влияет на строение произведения через использование авторской речи, описаний, раздумий, также определения точки зрения главного героя. Когезия и когерентность определены как ключевые признаки архитектуры и связности текста.

**Ключевые слова:** архитекtonика, когезия, когерентность, объемно-прагматическое членение, контекстно-вариативное членение, контекст.

**Bessarab O. V. Architectonic features of the novel «Azazel» by Yusuf Zeidan.** The architectonic features of the novel «Azazel» by Yusuf Zeidan are defined in the article. Much attention is given to the architectonic elements used by the author in the structure of the novel on the religious subject matter. For analysis the classical differentiation of the text composition is used. These are external (architectonics) and internal (content) compositions. Two types of text segmentation were examined: extensional and pragmatic type which coincides with the external composition and context and variable one. Their combination influences on the work composition through the using of author's language, descriptions, deep thoughts and clarifying of the main character's point of view. Cohesion and coherence are defined as the key features of architectonics and relatedness of the text.

**Keywords:** architectonics, cohesion, coherence, extensional and pragmatic segmentation, context and variable segmentation, context.

Роман «Азазель» відомого арабського (єгипетського) історика (письменника) Юсуфа Зейдана, директора Центру давніх рукописів Олександрійської бібліотеки, побачив світ у 2008 році. Роман відразу отримав популярність і відголосок, як в критиці так і в засобах масової інформації. Автор став лауреатом Міжнародної арабської премії з літератури («Арабський букер», 2009 рік).

Роман досить швидко набрав популярність, оскільки в романі порушуються провокативні проблеми, стосовно віри. Автор описує очима ченця історичні події V століття (становлення християнської церкви), які переплітаються з вигадкою.

Парадоксальним є те, що саме арабський письменник (мусульманин) описує історію становлення християнської церкви (процес християнізації). Велика кількість церковних діячів та критиків вказують на те, що автор, навмисне,

розпалює релігійну ворожнечу і «підживлює» релігійний екстремізм.

В останньому доробку автора «Арабське богослов'я і витоки релігійного насильства», Юсуф Зейдан вказує, що релігійні конфлікти з'являються на підґрунті поєднання політики і релігії. Саме ця думка, інколи, прочитується у підтексті аналізованого роману.

Саме дискусійність та популярність даного твору та невелика кількість літературознавчих робіт й визначили актуальність даної статті. А звідси впливає і мета нашої роботи – проаналізувати один із структурних елементів роману Юсуфа Зейдана «Азазель», якою є архітекtonіка та визначити її особливості (співвідношення внутрішньої і зовнішньої структури тексту роману), а також простежити, як вона впливає на читача.

Дослідженням арабської літератури займалися літературознавці та науковці, серед них: А. Н. Імагулієва [6], В. Н. Кирпиченко [7], І. Ю. Крачковский [8], Д. В. Микульський, Н. О. Успенська [10],

Б. В. Чукова [14] та інші. Всі вони займалися дослідженням історичного літературного процесу арабомовної літератури, залишаючи поза увагою творчість сучасної арабської літератури. Теоретиками структурно-композиційних елементів твору є: І. Р. Гальперін [2], Б. М. Гаспаров [3], В. Дресслер [4], В. О. Лукін [9], Б. А. Успенський [11], В. Є. Халізев [12], Н. В. Черемісіна [13].

Історично-філософський роман «Азазель» написаний у формі сповіді, а його авторську майстерність критики порівнюють із «міксом» Умберто Еко «Ім'я Рози» та «Кодом да Вінчі» Дена Брауна. Огляд критичних робіт, різного характеру, вказує на те, що автором використано просту й лаконічну коптську (єгипетську) прозу.

Початок роману «Азазель» ставить читача в «риторичне піке», оскільки йде протиставлення назви роману й перших його рядків, а саме: головний герой Гіпа в молитві-зверненні до Бога говорить, що втратив віру в канонічні догми християнства. Втрата віри не є безпідставною, тому що в процесі християнізації було вбито його батька-язичника й знищені всі місцеві храми. Окремою лінією в сюжеті зображено вбивство сотень євреїв та спалювання на вогнищі жінки-науковця Гіпатії.

Майстерність автора простежується в його творі «Азазель» через використання контрастності (Олександрійська і Антиохійська школи), деталізації (роман містить повні описи і дрібні деталі, що занурюють читача в контекст епохи).

Сюжет заглиблюється в історичний детектив і перемежується з божественним прозрінням, випробуваннями віри (прелюбодіяння, спокуса, багатство), безліччю безплідних і безглузких дискусій про іпостасі Бога, та врешті-решт, пошук душевного спокою, який буде знайдено головним героєм наприкінці твору, але фінал твору залишається відкритим, для того щоб кожний реципієнт роману «Азазель» зміг сам знайти для себе відповіді на запитання та духовний прихисток.

Для нашої розвідки ми користуємося класичним розмежуванням структури тексту на зовнішню композицію (архітектоніка) і внутрішню композицію. Внутрішня (змістова) композиція вміщує систему образів, особливості конфлікту, своєрідність сюжету, зовнішня композиція визначається членуванням тексту, що характеризується безперервністю, на дискретні одиниці» [13:19].

Межі композиційних одиниць, які виділені в тексті, чітко задані та визначені автором (епілог, глави, примітки). Саме така виразна будова тексту направляє сприйняття твору. Дослідниця Черемісіна Н. В. зазначає, що архітектоніка тексту «служить способом «порціонування» змісту; за допомогою ... композиційних одиниць автор вказує читачеві на об'єднання, або, навпаки, розчленування елементів тексту (а значить, його змісту)» [13:19].

Кожна структурна одиниця визначається прийомами (засобами) репрезентації, які забезпечують акцентування головних квінтесенцій тексту і інтенсифікують увагу реципієнта (читача). Тут можемо виділити три основних групи структурних одиниць, до першої групи відносяться різні графічні виділення, до другої – повтори мовних одиниць усіх рівнів, до третьої – ключові позиції тексту або його композиційної частини – позиції висунення, вони пов'язані з «встановленням ієрархії змістів, фокусуванням уваги на найважливішому, посиленням емоційності і естетичного ефекту, встановленням значущих зв'язків між елементами суміжними і дистанційованими, які належать одному або різним рівням, забезпечують зв'язність тексту і його запам'ятовуваність» [1:205].

До ключових елементів роману «Азазель» ми відносимо назву твору, епіграф, пролог, початок, глави, кінець твору (відкритий). За допомогою цих елементів Юсуф Зейдан підкреслює важливі для розуміння тексту структурні елементи, а також акцентує головні змістові деталі тієї чи іншої композиційної частини, а отже, одиниці архітектоніки, таким чином виступають одиницями текстової структури, які і впливають на реципієнта.

Гальперін І. Р. виділяє два основних види членування тексту: об'ємно-прагматичний і контекстно-варіативний [1]. Об'ємно-прагматичне членування включає обсяг твору, (який для роману «Азазель» становить 424 сторінки тексту й 22 сторінки коментарів, кількість варіюється в залежності від року видання, та особливості сприйняття читача. Головними одиницями цього виду членування є глави книги (репрезентуються у вигляді 30 листів, які мають окрему назву, що допомагають сприйняттю тексту та послідовному прослідковуванню фабули).

Об'ємно-прагматичне членування взаємодіє з контекстно-варіативним, а першим результатом взаємодії є контекст твору, який організований *авторською мовою*. Оповідь (авторська мова) в романі «Азазель» ведеться від першої особи, класифікація наратора (оповідача) залежить від ситуації, в якій перебуває головний герой. Юсуф Зейдан використовує два типи наратора: гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розказує власну історію, у якій він фігурує як персонаж та гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідь другого ступеня, що розповідає власну історію (класифікація за Ж. Женнетом [15]). Та контекст, який містить *мову персонажів* (їх окремі репліки, монологи, діалоги), наприклад, «*По твоєму клубу я понял, что ты монах, но по обмороку не догадался, что ты врач!*» (тут і далі переклад – П. Гулькіна) [5:21]. – репліка священика з Палестини.

Другим результатом взаємодії є описи, оповідь і міркування. У романі «Азазель» Юсуф Зейдан використовує велику кількість детальних описів:

міст, приміщень, картин природи, маршрутів та інше, наприклад, «... Я начну с настоящего, с моего заточения в келье, длина и ширина которой не больше двух метров. Она меньше, чем некоторые египетские могилы. Стены ее облицованы камнем, добываемым в расположенных неподалеку каменоломнях. Из него построено большинство местных зданий. Когда-то камень был белым, но со временем потерял цвет ...» [5:15].

Зазначені композиційні форми виділяються з урахуванням суб'єкта мовлення. Взаємообумовленість двох видів членування дають змогу послідовно розкривати змістовно-концептуальну інформацію тексту. Юсуф Зейдан використовує об'ємно-прагматичне членування для виділення власної думки його головного персонажу Гіпи, а саме за допомогою абзаців автор виділяє перцептивну точку зору, його внутрішнє мовлення (роздуми, монологи), наприклад, сцена купання Гіпи і Октавії, під час якої він занурився в роздуми: «Неожиданно мне пришло в голову, что нужно немедленно подняться. Нужно надеть рубаху и потребовать от Октавии, чтобы мы вернулись в пещеру на берегу, где я впервые увидел ее. У моря я и расскажу ей все о себе. Все закончится там, где и началось, и я смогу заняться тем, ради чего приехал сюда, — медициной и богословием. Потом я вернусь к себе в деревню, отопру запертую много лет назад дверь дома моего дяди и буду вести жизнь отшельника и лечить людей. Своими руками я стану творить чудеса, доказывающие существование Господа. Люди позабудут, что произошло с моими отцом и матерью, я приму церковное имя, которое мне понравится и подойдет. А потом...» [5:110].

Але, окрім цього, об'ємно-прагматичне членування роману «Азазель» виконує й інші текстові функції, а саме: автором постійно підкреслюється динаміка оповіді («Несколько недель я провел в разных монастырях и церквях, а затем отправился в Александрию с речным караваном мелких торговцев из Гелиополиса» [5:68]; передає особливості перебігу часу («Долгие месяцы я бродил по окрестностям Палестины и Самарии >...< в знойный месяц абиб (таммуз (араб.), июль)» [5:19, 21]); виражає емоційну напруженість, наприклад, сцена прелюбодіяння Гіпи і Октавії («В тот миг я был сам не свой. Казалось, далекий Нил остановился в своем течении, на земле не осталось более ни одного живого существа, а в небесах исчезли ангелы. Мое семья само вдруг изверглось из меня, и Октавия рассмеялась. Я попытался было обнять ее, но она поднесла мою ладонь к своим губам и стала целовать. Когда ее язык касался подушечек моих пальцев, я чувствовал, будто исчезаю, погружаясь в блаженство.» [5:93-94]); акцентувати зображувану реалію через особу чи складовий компонент ситуації («Я стал разглядывать лохмотья, в которые была обряжена фигура Христа, а затем перевел взгляд на одеяние самого

епископа. Если на Иисусе было надето какое-то рванье, кое-как прикрывавшее грудь и чресла, то служитель церкви был одет в расшитое золотыми нитями платье, из которого едва проглядывало его лицо. В руках Христос не держал ни одной суетной мирской вещи, а епископ опирался на посох, судя по блеску — из чистого золота. На голове Иисуса был колючий терновый венец, а голову епископа украшала переливающаяся золотом митра. Христос выглядел покорным и готовым принести себя в жертву на кресте, а Кирилл показался мне человеком, прочно стоящим на земле обеими ногами» [5:164]).

Гаспаров Б. М. зазначає: «Кожне нове співвіднесення в тексті, побачене читачем, видозмінює значеннєві ракурси співвіднесених компонентів і тим самим відкриває можливості для нових поєднань, які, в свою чергу, створюють нові смислові повороти, нові конфігурації смислових планів» [3:332]. Таким чином, наведені вище елементи членування поєднані в різних варіаціях у тексті автора і дають змогу читачам роману «Азазель» вбачати різні смислові та сюжетні повороти у фабулі роману.

Найважливішою ознакою особливості архітектоніки тексту виявляється зв'язність, а виділені в результаті членування частини тексту співвідносяться своїми основними елементами. Дресслер В. виділяє два основних види зв'язності: когезія і когерентність [4].

Когезія (від лат. *Cohaesi* – «бути пов'язаним»), або локальна зв'язність є лінійним типом і виражається формально (мовними засобами) та ґрунтується на займенникової субституції, лексичних повторах, наявності сполучників, співвіднесеності граматичних форм та інше [4:111, 115]. Наприклад, автор неодноразово повторює слово «келія» в різних контекстах воно змінює значення від приміщення до духовного прихистку. Когезія на сторінках роману «Азазель» устанавлює безперервність семантичного континууму тексту.

Когерентність (від лат. *Coherentia* – «зчеплення»), або глобальна зв'язність є нелінійним типом, який об'єднує елементи різних рівнів тексту (епіграф, «текст у тексті» і основний текст тощо) [4:112, 120]. Юсуф Зейдан вводить в основний текст оповіді різні тексти, наприклад, через промову єпископа Феодора подається частина Біблійної легенди про гріхопадіння Адама та явлення людям Ісуса Христа: «так: «...Первая эпоха началась с Адама, а вторая — с Иисуса Христа. У обоих времен есть своя сущность и законы, извечно ведомые нашему милостивому Богу. Отец Небесный сотворил Адама по своему образу, дабы он жил вечно. Но Адам поддался козням дьявола, восстал против своего Святого Отца, вкусив плод запретного дерева, возмнив, что сам сможет стать Богом. Совратил его своими научениями проклятый Азазель, и Адам впал в грех и был изгнан из рая по велению Святого Бога Отца. >...< Возобладала милость Господня, и послал Он своего



единственного сына, Иисуса Христа, в полном человеческом обличье, чтобы спасти человека и избавить мир от Адамова греха, жертвой своей начать новую эру человечества. И были посланы нам после Него праведные ученики, донесшие до нас Евангелие...» [5:29]. Головним засобом створення когерентності є повтори (слова із загальним значенням) і паралелізм.

Роман «Азазель», як і кожний твір, вміщує повтори, які і визначають його зв'язність. Лукін В. А. тлумачить поняття зв'язності так: «в загальному плані воно може бути визначено через повтор; деяка послідовність знаків на тій основі розцінюється як зв'язкова і є повторюваністю різних знаків, їх форм, а також смислів; повторюючись, вони скріплюють, «зшивають» таку послідовність; в одне окреме ціле» [9:132]. Втім, зв'язність не вичерпується функціями повтору, бо він відіграє значущу роль в створенні цілого тексту.

Юсуф Зейдан використовує повтори для виконання двох функцій: акцентувальної і композиційної. Для автора повтори є засобом створення наскрізних характеристик персонажів і зображення реалій.

У прозі ХХ–ХХІ століття збільшується кількість повторів, зменшується відстань між ними, а також, окрім слів, словосполучень є характерним й рефрен цілих текстових блоків, тобто ми прослідковуємо поступове ускладнення й функції повтору. А вони доповнюються численними історико-культурними та літературними ремінісценціями, а також співвідносять різні часопросторові плани тексту.

Таким чином, ми дійшли висновків, що Юсуф Зейдан в структурі свого роману використовує маже класичний набір архітектонічних (структурних) елементів, які дозволяють повністю зануритися в текст історичного роману й простежити ключові лінії фабульної (сюжетної) будови. Автором використовується прийом контрастності й деталізації.

Визначною особливістю тексту є репрезентація історичного роману у вигляді листів, які не є семантичними і структурно диференційованими. Поєднання об'ємно-прагматичного і контекстно-варіативного членування дають змогу реципієнту сприймати виокремлені частини твору в загальному текстовому полі.

Оповідь роману «Азазель» ведеться від першої особи і визначається двома типами нарративу (гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації і гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації), що надають змогу реципієнту промандрувати шляхом головного героя.

Спираючись на ключову особливість архітектоники тексту, зв'язність та два її види – когезія і когерентність (запропоновані Дресслером), ми визначили, які саме прийоми зв'язності використані Юсуфом Зейданом (епіграф, «текст у тексті» і основний текст, займенникові заміни, лексичні повтори тощо).

В ході даного аналізу були окреслені перспективи подальшого дослідження творчості автора, який буде націлено на образну систему та інтертекстуальні зв'язки.

### Література

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : Сб-к статей / И. В. Арнольд. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1999. – 443 с
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 139 с.
3. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
4. Дресслер В. Синтаксис текста [Текст] / В. Дресслер // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып. 8. – С. 111–137.
5. Зейдан Ю. Азазель : роман / Юсуф Зейдан; пер. с араб. П. Гулькина, М. Наср ад-Дин аль-Гибали. – М. : Астрель, 2013. – 446 с.
6. Имангулиева А. Н. Роль литературных взаимосвязей в формировании новой арабской литературы : (На материале творчества писателей «сиро-американской школы») : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08; 10.01.06. «Теория литературы» / А. Н. Имангулиева. – Тбилиси, 1988. – 48 с.
7. Кирпиченко В. Н. Об «арабских формах» арабского романа и о пище духовной / В. Н. Кирпиченко // Россия – Восток – Запад. – М. : Наследие, 1998. – С. 265–278.
8. Крачковский И. Ю. Очерки по истории русской арабистики / И. Ю. Крачковский. – Москва : Издательство АН СССР, 1950. – 298 с.
9. Лукін В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа : учебник / В. А. Лукін. – М., 1999. – 192 с.
10. Успенская Н. А. Две повести на тему "Восток и Запад" ("Ал-Усфур мин аш-Шарк" Т.ал-Хакима и "Киндил Умм Хашим" Яхья Хакки) / Н. А. Успенская // Вопросы истории литератур Востока. – Ч.2. – М., 1979.
11. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
12. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для вузов / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437с.

13. Черемисина Н. В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и композиции текста / Н. В. Черемисина // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения : Русский язык. – М., 1987. – С. 13–26.
14. Чуков Б. В. Статья с веком наравне : История арабской литературы в Ираке / Б. В. Чуков. – М. : Институт Востоковедения РАН, 1997. – 351 с.
15. Genette G. Narrative Discourse / G. Genette. – Oxford : V.Blackwell, 1980. – 248 p.

УДК: 821.161

**Я. В. Галкина**

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля*

**Автопародийная рефлексия в поэзии Игоря Северянина  
(стихотворения «Июльский полдень» и «Коляска»)**

**Галкина Я. В. Автопародийна рефлексія у творах Ігоря Северянина (поезії «Липневий полудень» та «Коляска»).** У статті розглядаються поетичні особливості творів его-футуриста Ігоря Северянина "Липневий полудень" (1910) і "Коляска" (1918) з точки зору автопародіювання на різних рівнях організації художнього тексту. Автопародійний підхід до розробки важливої для Северянина теми – гедонізму і неробства, – демонструє не тільки еволюцію авторського стилю, а й рефлексію з приводу змін культурного середовища, яке постачало матеріал для поезії. "Подвійна" іронія Северянина – реакція на розхитування постсимволістської поетики при завершенні Срібного віку і кризи власних поетичних пошуків.

**Ключові слова:** Ігор Северянин, іронія, пародія, автопародія.

**Галкина Я. В. Автопародийная рефлексия в поэзии Игоря Северянина (стихотворения «Июльский полдень» и «Коляска»).** В статье рассматриваются поэтические особенности стихотворений его-футуриста Игоря Северянина «Июльский полдень» (1910) и «Коляска» (1918) с точки зрения автопародирования на разных уровнях организации художественного текста. Автопародийный подход к разработке важной для Северянина темы – гедонизма и праздности, – демонстрирует не только эволюцию авторского стиля, но и рефлексии по поводу изменений культурной среды, щедро снабжавшей поэзию материалом. «Двойная» ирония Северянина – реакция на расшатывание постсимволістської поезії на закате Серебряного века и на кризис собственных поэтических поисков.

**Ключевые слова:** Игорь Северянин, ирония, пародия, автопародия.

**Galkina Y. Self-parody in Igor Severyanin's poetry (poems "July Noon" and "A carriage").** Poetic particular of ego-futurist Igor Severyanin's poems "The July Noon" (1910) and "The carriage" (1918) are considered in the article. The poem "The carriage" is a parody on the text "The July afternoon." Igor Severyanin parodies the important for his poetry theme of hedonism and idleness. The analysis helps to understand the evolution of the author's style, and the perception of changes in the cultural environment. Severyanin's "double" irony is the reaction to loosening of postsymbolist poetics after the revolution and to the crisis of his own poetic practice.

**Key words:** Igor Severyanin, irony, parody, self-parody.

Творчество поэта Серебряного века Игоря Северянина стало предметом научного изучения не так давно: с 80-х годов прошлого века началось активное «возвращение» его поэзии в виде переизданий, а литературоведение за него вплотную принялось уже в постсоветскую эпоху. Северянинские стихи долго оставались непонятными в силу специфичности стиля – пестрого, вычурного, пафосного, исполненного эпатажного позерства. Полноценное признание «иронического начала» как ключа к пониманию его поэтики намечается в 1990-е гг. (например, у В. Казака [2], у Ю. Лазебника и В. Ярмак [3]) и закрепляется уже в наши дни, (см. работы В. О. Паутовой [4]). Некоторые исследователи даже пытаются определить суть этого иронизирования. Так, авторы современного учебника «История русской литературы XX века. Первая половина. Кн.1» называют его иронию «чисто авангардной», ибо автор стремился «посредством «лубочной

стилизации и искусно созданной индивидуальной поэтической утопии выйти к простому человеку с его запросами и потребностями» [1:239]. Но осмелимся утверждать, что ирония Северянина гораздо сложнее авангардного лубка или романтического желания сбежать от пошлости «на берег моря, где ажурная пена» [4:17].

Любопытным явлением, которое заставляет лучше понять суть северянинской иронии, являются образцы автопародирования, иронического обыгрывания собственной лирической темы. В 1910 году Северянином было написано стихотворение «Июльский полдень» [5:107], а в 1918 появилось стихотворение «Коляска» [5: 287]. Произведения, хоть и отделены изрядным временным промежутком, развивают постоянную для Северянина тему в характерных топосах – эстетское путешествие. В обоих случаях создается «картинка» по общей схеме: светские праздные люди совершают прогулку в экипаже. Совпадают образ действия, место и время действия (изображен экипаж на загородной дороге в

июльский полдень) и даже объем стихотворений. Узнаются свойственные автору гедонистические мотивы, но очевидно, что решены они через совершенно различные приемы, принципиально изменен ракурс, в котором рассматривается один и тот же объект. В чем же заключается этот поэтический «сдвиг»?

Стихотворение «Июльский полдень» было включено в сборник «Громокипящий кубок» (1914), ставший визитной карточкой северянинского стиля и резонансным литературным событием. Тема элегантно прогулки в экипаже не единожды представлена даже в этом сборнике (см. «Каретка куртизанки», «Зизи»). В них видится отклик на модное светское обыкновение прогулок-катаний, особенно распространенное в дамском обществе. «Июльский полдень» имеет подзаголовок «Синематограф», создавая ассоциацию с движущейся картинкой, воспроизведенной по кадрам.

Фоника стихотворения настраивает на «экзотическое», «красивое» произнесение со сцены (Северянин практиковал чтение стихов нараспев). Особенно фонетически приметными стали первая и последняя строфа, т.е. обрамляющие и потому важные для создания общего впечатления от звучания. Обилие открытого [э] обеспечивает стихотворению «иностранный акцент»: «[Э]легантная коляска в [э]лектрическом биенье // [Э]ластично шелестела по шосс[э]йному песку». Ритмичное использование сонорных [л], [р], фрикативных [ш], [с], [ф], [ч] словно воспроизводит «шелест» экипажа, который в силу своего изящества и элегантности не может производить обычного шума.

Хореический размер тоже вносит в текст необходимую динамику, воссоздавая стремительное движение чудесной коляски.

Лексика стихотворения богата заимствованиями («шоссейный», «эластично», «фарватер»). Даже адаптированное в русском языке слово «шофер» произносится с «заграничным» шиком: «шоффер».

Северянинская склонность к неологизмам воплощена в эпитетах, создаваемых по принципу сращения основ: «быстротемпном» (упоенье); «аловстречном» (устремление). Эффект этих новообразований парадоксален: кажется, что цель сращения – выразительно представить скорость движения, воссоздать быстрый темп, интенсивность образа, но странность, неуклюжесть звучания (стечение согласных [стр], [мпн] явно тормосит заданный гладкий ритм, вносит диссонанс в музыкальность «шелеста»).

Глаголы со значением динамически проявленного действия («бежали», «плыла», «кувыркался», «отражаясь», «лился») представлены в форме прошедшего времени и несовершенного вида, создано ощущение «незавершенного прошедшего», фрагментарности, эскизного наброска, выхваченного из времени. Включенный

же в эту же парадигму неологизм «столбенел» (зловеще инок) относится к ней лишь формально, поскольку основная его семантика – прозаичность и статичность. Поэт сталкивает элементы, претендующие на изысканность, утонченность, и грубые, прозаические.

Поэт, создавая зарисовку с идиллическим пейзажным фоном, нарочито свободно вводит в текст прозаизмы, термины из технической сферы, малоуместные в произведениях «высокой поэзии», но в начале XX века отразившие реалии времени: «шины мотора», «шоссейный», «электрический», происходит эстетизация продуктов цивилизации. Но Северянин, в отличие от собратьев-футуристов, употребляет их в нарочито жеманном тоне.

Тенденция к смешению стилевых элементов, эстетических модусов часто подвигает автора к созданию экспериментальных фигур, напоминающих оксюморон. В первой строфе это характеристика героинь – «девственные дамы». «Дамами» в русском языке еще в начале XX века называли женщин, соответствующих статусу «госпожа», как правило замужних. Незамужние именовались «барышнями», «девицами», лирика, высокий стиль предпочитали «девушек» и «дев». Претенциозное северянинское уточнение «девственные» вносит в текст очевидную двусмысленность и выглядит комично. Этот комизм только усиливает образ «столбенеющего инока», который неодобрительно смотрит на прогуливающих, «слыша в хрупоте коляски звуки нравственных пропаж». Так иронически автор обыгрывает популярную (и даже «модную») в читательской среде 1910 годов идею всеоправдывающей, всепобеждающей и целомудренной (в силу имморальности) красоты, заимствованную из эстетских и символистских произведений и очень непросто прививавшуюся на русской почве. О. Паутова в своей диссертации отметила близость северянинской аксиологии идеи Достоевского о красоте, спасающей мир [4:18]. Но данные стихи, как и многие другие этого времени, как подтверждает «Громокипящий кубок», транслируют скорее галантерейное представление капитана Лебядкина о прекрасном. Но если Достоевский создавал образы в духе Лебядкина ради романного «многоголосия», то Северянин «вживается» в него как в лирического героя, ставшего неотъемлемой частью культурного мира.

Центральными образами стихотворения «Июльский полдень» являются дамы-эстетки – женская ипостась «денди», главного лирического персонажа «Громокипящего кубка». Северянинские «девственные дамы» – изящная карикатура на героинь женской поэзии рубежа XIX-XX веков с ее апологией утонченности, чувственности, каприза (как ни вспомнить уважаемую Северянином Мирру Лохвицкую, «декадентскую мадонну» З. Гиппиус, писательницу Л. Зиновьеву-Аннибал, на которых равнялись не только дамы-литераторы, но хозяйки околелитературных салонов, «демимонденки»).

Северянин пародійно обыграл извечную заинтересованность женской натуры в вопросах красоты и моды («Словно пчелки к лепестку»), и склонность окололитературной, околориторической среды к примитивизации эстетических проблем.

Второе из рассматриваемых стихотворений, «Коляска», принадлежит иной эпохе. Январь 1918 года – первый сезон новой власти, новой идеологии и начало новой культуры. Но тема выбрана намеренно старая, неполитическая, создается откровенная аллюзия на «Июльский полдень», и если произведение рассматривать вне этой интертекстуальной связи, оно кажется малопонятным, привычно северянинским по теме, но совершенно не в манере, не в духе «грезифарса». Уже из заголовка испарилась пейзажная эскизность и легкость: заголовок обходится одним достаточно прозаическим словом. Стремительный хорей заменен мерным течением четырехстопного ямба, богатого пиррихиями. Ритм стихотворения максимально приближен к ритму разговорной речи, и в этом северянинское использование четырехстопного ямба близко пушкинской практике.

Фоника стиха выдержана в новом ключе: нет мягкого чередования сонорных, исчезли открытые гласные, придающие стихотворению напевность и «иностранный». Аллитерация обеспечивает иное настроение, часто повторяющийся звук [p] соответствует атмосфере утомительной поездки: «Четы[р]ехместная коляска, полу[р]ыдван-полуковчег, // катилась по до[р]оге т[р]яско...»

Лексика стихотворения проще и прозаичнее, автор почти обходится без экзотизмов, завуалированных столкновений высокого и низкого. Единственным очевидным экзотизмом можно считать слово «дэнди». Но образ денди помещается в столь чуждую, грубую среду (рядом с кучером, ленивыми лошадьми и злобными оводами), что дендизм кажется абсолютным недоразумением. Если за восемь лет до этого Северянин предпочитал усложнять, оттенять нюансы противостояния высокого и низкого, разнородность (за счет маскировки одного под другое), то теперь конфликт совершенно не прикрыт. Праздные господа зачем-то куда-то едут по страшной жаре. Их донимают мухи. Исчезла и «поэзия цивилизации». Громоздкий рыдван с ленивыми лошадьми – вот во что превратилась изящная электрическая коляска (автомобиль), а на разбитой дороге не разгонишься, как на гладком шоссе. Вместо экзотичного «шоффэра» – вульгарный кучер. Количество метафор сокращается, зато самая емкая совершенно не элегантно «их лица заливала краска». «Июльский полдень» из названия перемещается внутрь текста, указывая не только на момент времени, но на состояние, атмосферу: «Июльский полдень был так душен...».

В сравнении стихотворений рождается мысль, что путешествие, начавшееся как романтическая прогулка, затянулась и утратила все признаки «грезы». Остался фарс. Примечательно, что текст заканчивается басенной сентенцией «Вам не встречалась та коляска, скажите, будьте так добры?». Северянин словно отсылает к прутковскому «Читатель, он тебе не попадался?» Примечательно, что «нравоучительное» стихотворение Козьмы Пруткова, именно этой строкой завершаемое – тоже о «путешествии», абсурдном и совсем не изящном (пастух куда-то унес молоко и потерялся), как и прогулка в июльский полдень. Известно, что Козьма Прутков был весьма почитаем Северянином. Прутковские «риторические» концовки – пародия на нравоучительную риторику в поэзии XIX века. Северянин иронизирует по поводу собственной поэзии, стилистической игры, которая в свете новой эпохи утратила актуальность и загадочность. Многие петербургские поэты в 1918 году еще всю эпигонствовали «под декадентов», но культурный читатель, свидетель разрухи, политической неопределенности, едва ли не Апокалипсиса, мог относиться к такому подражанию с недоумением. «Коляска» Северянина откликается на по-настоящему кризисную ситуацию, когда культур требует отчетливо новых форм, но багаж старых так велик и тяжел, что кажется библейским ковчегом, потерявшимся в водах потопа. Поэт, сделавший псевдоэстетизм своей манерой, годами создававший мир «озерзамков» и «принцесс», иронически осмыслил свою растерянность.

То, что перед читателем пародия – очевидно, сквозь план «Коляски» узнаваем план «Июльского полдня», но при этом, по Ю. Тынянову, на лицо «невязка обоих планов» [6:200]. При этом объектом пародирования становится образные клише, делающие авторский стиль узнаваемым: образ денди и эстеток-прелестниц, гедонистическая праздность, чувственность. Основным пародийным приемом можно считать травестию. Образы, основанные на псевдоизысканности, превращаются в пошлые, вульгарные.

Стихотворение «Коляска» помещено в сборник 1923 года «Соловей». Эта книга насыщена иными яркими примерами автоцитации, автопародирования, которые тоже заслуживают анализа, ибо являются перспективными объектами дальнейшего исследования, свидетельствуют о трудном и сложно переживании ситуации кризиса «соловья без тенденций», признающих свою «бессмысленную чудесность». Таким образом, северянинское наследие демонстрирует, что объектом иронии может становиться любая реальность: историческая, литературной моды и представлений, собственный поэтический мир. В поэзии Северянина нет «двоемирия», но есть бесконечное количество миров, отражающих друг друга.

## Література

1. История русской литературы XX века. Первая половина. Кн. 1 / под ред. Л. П. Егоровой. – М. : Флинта, 2014. – 450 с.
2. Казак В. Лексикон русской литературы XX века / В. Казак. – М.: РИК «Культура», 1996. – 491 с.
3. Лазебник Ю. Поэзия XX века: слово, текст, мир / Ю. Лазебник, В. Ярмак. – К. : Наукова думка. – 140 с.
4. Паутова О. А. Творчество Игоря Северянина: аксиологический аспект: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01 / О. Паутова. – Тверь, 2006. – 18 с.
5. Северянин Игорь. Стихотворения / Игорь Северянин. – М. : Советская Россия, 1988. – 464 с.
6. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.

УДК 821.161.2 - 32. Тютюн. Гр 09

**Н. І. Гноєва***Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна***Мотивна структура новелістики Григора Тютюнника (до 85-річчя від дня народження)**

**Гноєва Н. І. Мотивна структура новелістики Григора Тютюнника (до 85-річчя від дня народження).** У статті визначені провідні концепти новелістики Григора Тютюнника – любов і біль. Особлива увага приділена аналізу специфіки художньої реалізації мотивів самотності, відчуження, соціальної та екзистенційної незахищеності людини, розкриттю рис світовідчуття персонажів, психологічної глибини характерів у новелах «Нюра», «Смерть кавалера», «Медаль». Розглянута драма «маленької» людини, втрата її автентичності, моральна деформація особи у складних соціальних обставинах. Схарактеризовано образ дивака в новелі «Дикий».

**Ключові слова:** мотив, самотність, відчуження, незахищеність, характер.

**Гноєва Н. И. Мотивная структура новеллистики Григора Тютюнника (к 85-й годовщине со дня рождения).** В статье определены основные концепты новеллистики Григора Тютюнника – любовь и боль. Главное внимание уделено анализу своеобразия художественной реализации мотивов одиночества, отчуждения, социальной и экзистенционной незащищенности человека, раскрытию особенностей мироощущения персонажей, психологической глубины характеров в новеллах «Нюра», «Смерть кавалера», «Медаль». Рассмотрена драма «маленького» человека, потеря самоидентичности, моральная деформация личности в сложных социальных обстоятельствах. Охарактеризовано образ чудака в новелле «Дикий».

**Ключевые слова:** мотив, одиночество, отчуждение, незащищенность, характер.

**Gnoyeva N.I. Motif Structure of HryhirTutiunnyk'sNovelistics(to the 85th Birthday Anniversary).**

The article defines the main concepts of HryhirTutiunnyk'snovelistics – love and pain. It focuses on analysing the originality of the artistic realization of the motifs of man's loneliness, estrangement, social and existential insecurity, on revealing the peculiarities of the heroes' world-view, the psychological depth of characters in the short stories Niura, Chevalier's Death (SmertKavalera), Medal. The drama of the "little" man is considered as well as the loss of self-identity, moral deformation of the personality in difficult social circumstances. The image of the queer man in the short story Wild (Dyky) is characterised.

**Key words:** motif, loneliness, estrangement, insecurity, character.

Григір Тютюнник – знакова постать в українському культурологічному просторі, чий метафізичний бунт проти системи, абсурдності буття, екзистенційний біль за людину співзвучні європейському екзистенційному бунту. В основі українського руху шістдесятників, до якого належав і Григір Тютюнник, якраз і був екзистенційний бунт проти системи.

Осмислюючи проблему знаковості постаті письменника, його естетичного феномену, Р. Мовчан відзначала, що він «уособлення бунту прихованого, бунту в літературі, бунту не руйнівного, а будівничого. Себевіднайдіння й утвердження у слові було для письменника рівнозначне прагненню зберегти своє внутрішнє «я», не вбити, а виплекати в собі *постать творця* (виділення автора – Н. Г.), носія вже оновленої, а також потенційно оновлюваної естетики. Саме

своїм мистецтвом, що існувало поза політикою, ідеологією, в самодостатній сутності, він підпільно підривав авторитет соцреалізму як апології тоталітарної системи. У цьому його знаковість» [4:27].

Говорячи про естетичний феномен Григора Тютюнника, варто відзначити, що 5 грудня 2016 року – 85-річчя від дня народження митця, чия доля, як і доля його старшого брата Григорія Тютюнника, була пов'язана з Харківським університетом, у якому він протягом 1957–1962 років студював російську філологію, про які він напише в автобіографії як про «щасливі п'ять років навчання в університеті на філологічному факультеті, те, що я й люблю» [1: 23]. А в листі до брата від 22 вересня 1957 року писав: «Університет для мене – більше, ніж я того чекав. Мої уявлення про нього були викривлені і зовсім необґрунтовані. Тут навчать не тільки помічати, фіксувати певні факти, але навчать і аналізувати їх правильно, без

зайвих гарячковості і багатослівного гніву, який мені притаманний. Тут навчать відсівати різного роду полову і все те, що колись здавалося вартим уваги...» [1: 90].

Саме в університеті почалася творча діяльність Гр. Тютюнника. У 1960 році він написав першу новелу російською мовою «В сумерки», яку було надруковано в журналі «Крестьянка» в 1961 році. Згодом він переклав твір на українську мову і більше не розлучався з рідною мовою. Саме з цього твору ведеться відлік художньої творчості Гр. Тютюнника. Хоча в книзі спогадів однокурсників митця «Поговорити б, Григир, треба» (2001), виданій до 70-річчя з дня його народження, відзначається, що перше оповідання «Начинающие» він написав на першому курсі й опублікував в машинописному журналі «Энтузиаст» в жовтні 1958 року, а друге оповідання «Отступница» було надруковано в грудні 1959 року. Обидва оповідання надруковані в книзі спогадів. Хоча сам автор не включав їх до видань своїх творів, очевидно, вважаючи учнівськими. У газеті «Энтузиаст» Гр. Тютюнник виступив і в жанрі нарису: у 1960 році в газеті було розміщено нарис «С третьей полки», який було надруковано в 1990 році в українському перекладі – «З горішньої полиці».

А вже невдовзі побачать світ книги «Зав'язь» (перша збірка, 1966), «Деревій», «Батьківські пороги», «Крайнебо», «Коріння» та інші, які засвідчать появу справжнього майстра слова, для якого творчість була священнодійством. Він прийшов у літературу, щоб розгадати «вічну загадку любові», таїну людської душі, щоб розкрити неповторний дивосвіт людських характерів, а через них – і той нелегкий час, абсурдний світ, у якому людина відчувала соціальну та екзистенційну незахищеність, відчуження, самотність.

Художніми первнями новелістики Гр. Тютюнника є любов і біль. А. Шевченко зазначав, що «у нього був <...> аж надто низький «больовий поріг» [12: 327]. Письменник підкреслював: «Іноді я відчуваю людину, як рана – сіль» [1: 66]. Добре відомий і часто згадуваний у дослідженнях його діалог з автором-початківцем, який прагнув дізнатися секрети майстерності митця: «Вас не колюче в серце, коли побачите побиту життям людину, і не відчуєте її стану. Пишіть собі те, що пишете... – Ну все ж таки, секрети є? – Та є! Є! Повна душа болю! Передаю секрет – біль... Так ви ж його не візьмете...» [1: 277]. Ось цей екзистенційний біль за людину і визначає суть творчості Гр. Тютюнника.

Говорячи про цей біль як константу художнього світу письменника, не можна не звернути уваги на роздуми Р. Мовчан над тим, чи зрозуміє сучасне покоління «глибину того страждання, того болю, який носили в собі Григир Тютюнник, Василь Симоненко, Василь Стус – усе їхнє покоління? Це розуміння потрібне хоч би для

того, щоб не судити, а зуміти психологічно умотивовано, соціологічно грамотно пояснити багато чого в нашому житті – як минулому, так і майбутньому» [4: 25].

Думається, що саме через психологічно переконливі характери сучасний читач зрозуміє цей біль. Наскрізними рисами світовідчуття персонажів Григора Тютюнника є самотність, відчуження, незахищеність. Відчуття самотності, відчуженості були провідними і в світосприйманні самого письменника. Р. Мовчан справедливо підкреслила, що «його новели стали самовираженням, звільненням душі від непосильного тягара – відчуття власної відчуженості, власної самотності» [5: 152].

Стан самотності, відчуження, незахищеності відчуває більшість персонажів митця. Тому, аналізуючи художню неповторність, психологічну глибину прози Григора Тютюнника, дослідники В. Дончик[2], Р. Мовчан[5], І. Захарчук[3], Л. Мороз[6], Г. Райбедюк[2], Л. Романюк[2], Н. Тульчинська[9] та інші звертають увагу на ці особливості внутрішнього світу його героїв, на тип дивака у творчості митця.

Ми з'ясуємо особливості художньої реалізації мотивів самотності, відчуження, незахищеності на прикладі новел «Нюра», «Дикий», «Медаль», «Смерть кавалера», які виявляють нівелюючий вплив абсурдної дійсності на людину.

Григир Тютюнник болісно реагував на втрату людиною своєї екзистенційної автентичності, полохливість, покірливість. Спостережливий письменник занотував у своєму записнику діалог дядька і племінника, який виявляє той страх, що нівелює особистість в умовах тоталітарної дійсності: «Дядько сидів і їв борщ у чайній.

– Чого ви, дядьку, такі худі? – спитав у нього племінник (на базар удвох приїхали).

Дядько перестав їсти і сказав:

– Ми перелякані. – І знову пристав до борщу» [10: 72].

Унікальною в плані розкриття драми «маленької» людини, втрати її автентичності є новела «Нюра». Автор уже на початку твору, подаючи портретну характеристику головного персонажа Івана Киричка, акцентує увагу на виразі лякливої покори: «вужькоплечий і сухогрудий чоловік, обличчя якого, здавалося, ніколи не знало ні радості, ні гніву, ні печалі, а мало один лише постійний вираз давньої лякливої покори, наче хтось тупнув колись на Нюру ногою і сказав: «Не смій!» [10: 215]. Ця полохливість підкреслюється в окремих портретних деталях: «мляве, мов стояча вода, Нюрине обличчя, полохливі його руки, очі, брови, навіть вуха» [10: 216]; «іде, бувало, а очі так і промовляють до хат і собак, людей і тнів, гусей і квітів попід призьбами: «Плохенький я, не займіть мене» [10: 216].

Після одруження зі «всесмікуватою і всезнайкуватою» дівчиною Нюрою він «ще ніби дужче скулився душею» (виділення наше –

Н. І.) [10: 216] і прагнув виявити самовідданість своїй господині, у всьому підкоряючись їй, повторюючи кожну фразу. Тому односельці й назвали його іменем дружини – Нюра.

Навіть хода виявляє його лякливості: «стеле свої дрібненькі обачні кроки, ніби не по землі йде, а по тонкому льоду, під яким – прірва <...>» [10: 217].

Боячись висловити свою думку, Нюра уподобав слово «немов» і вживав його скрізь, «щоб той, хто слухає, не подумав часом, що саме отак Нюра і міркує» [10: 215].

А був він людиною з іскрою божою, і важко було повірити, що півнів, «по-парубоцьки напружених в шиях, спинах і ногах» [10: 216], вирізьблених на фільончастих бильцях ліжка, вивела колись рука смирного хлопця Івана Кирячка.

Нюра був рахівником у колгоспі, потім вийшов на пенсію. І люди тепер зневажали його. Їм здавалося, що він добре живе. І ніхто не здогадувався, як нелегко живеться подружжю з трьома пристаркуватими доньками, яких ніхто не бере заміж. Нюра болісно пережив родинну драму – зневагу молодшої доньки Мані довго очікуваним зятем. «Він стояв посеред двору зсутулений, з опущеними вздовж пальта руками і невидючими очима дивився кудись мимо хат, садків, городів, навіть мимо самого неба» [10: 224]. Саме тоді він уперше висловив самостійно думку без захисного слова «немов»: «Людину тепер ніхто не бачить. Він сказав це так, наче знав давно. Без усяких «немов». Знав!...» [10: 225].

Григор Тютюнник гостро порушував проблему соціальної незахищеності людини. Варто хоча б звернутися до новели «Медаль», яка не була надрукована за життя письменника, а оприлюднена вперше в 1985 році. У ній з психологічною переконливістю розкриваються реалії повоєнної дійсності: напівгольне існування, виснажлива праця, байдужість до людини. Як підкреслює О. Неживий, новела «<...> повною мірою відображає трагічний голодомор 1947 року, а особливо відчуження офіційної влади від простої людини-трудівника» [7: 48]. Це відчуження яскраво виявляється через образ колгоспника Данила Глиці, в минулому героя-фронтовика. Він заслаб від голоду так, що не міг підвестись: «<...> ноги понабрякали так, що вже й холоші вище як до литки не підкачувалися, попід очима налились важкі водяні міхури, руки стали негнучкі, немов отерпли» [11: 305]. Але голова колгоспу постійно нагадував про необхідність виходити на роботу. Одного разу він наказав з'явитися до сільбуду, де, як згодом з'ясувалось, Глиці мали вручати медаль «За трудову доблесть». Украй виснажений чоловік слухняно виконав цей наказ, хоча дорога до сільбуду була для нього наймовірно важкою. Вручення медалі проходило в атмосфері фальшивої урочистості – урочисто освітлена сцена, стіл, накритий червоною скатертиною, пафосні виступи

промовців, привітання уповноваженого з району і побажання здоров'я і трудових успіхів. Ця «урочистість» була різким дисонансом до стану охлялого Данила Глиці, який у напівзабутті чув хвалебні промови і навіть без сторонньої допомоги не міг підвестись на сцену для отримання медалі: «Східці на сцену були високі, тому Данько довго діставав до них ногою, а діставши, почав виважувати й другу, та мало не впав при цьому, бо друга нога не піддавалася – немов примерзла до підлоги» [11: 308]. Долаючи нелегкий шлях від сільбуду додому, в холодну хату, він відчепив медаль із засмальцьованої куфайки і затис її в кулаці, вона <...> студила старечі пальці, як крижина» [11: 309]. Не турботу про людину, пошану до неї виявляє це нагородження, а злочинну байдужість, блюзнірство влади.

Григор Тютюнник з особливою проникливістю говорить про стан самотності й незахищеності дітей і людей похилого віку (новели «Смерть кавалера», «Кленовий пагін», «Вуточка», «В сутінки»). Так, у новелі «Смерть кавалера» письменник через сприйняття дитини – учня ремісничого училища Їгорка Човнового – розкриває світ дорослих, гострі моральні колізії, драматизм повоєнного життя, показує, як страх руйнує людські душі навіть тих, хто героїчно пройшов через воєнні випробування. Через виразні художні деталі автор показує, як нелегко живеться родині Човнових у голодні повоєнні роки, та ще й втративши годувальника (батько загинув на війні). Тож училище було порятунком від голоду. Для Їгорка Човнового з певного часу (з появою замполіта Валерія Максимовича) училище набуло й іншого значення. Валерій Максимович як учасник війни, який відзначався мужністю, став для підлітка втіленням відваги, справедливості, надійності. Його уважне ставлення до кожного хоч трішки заповнювало відсутність батьківської турботи й любові, сприяло пробудженню й утвердженню людської гідності, викликало сподівання на поліпшення ситуації в училищі, в якому панував диктат директора Сахацького, нівелююче ставлення до особистості. Саме замполіт уперше виокремив сором'язливого хлопчика із загалу, дав можливість повірити в себе. Тим більшим було розчарування, потрясіння Їгорка, коли він став очевидцем морального падіння свого авторитету, вимушеного компромісу Валерія Максимовича з директором училища Сахацьким під час справедливого протесту учнів проти неякісного харчування, обкрадання дітей. Спочатку вони по-різному сприйняли цей неординарний для училища випадок. Для замполіта це був вияв бунту проти несправедливості. Він був на боці дітей. Для директора це був недопустимий вияв непокори, незалежності, політичної диверсії. Короткий діалог, який відбувається між ними, тим паче на очах ремісників, виявляє протилежність їх моральних позицій, різне ставлення до вихованців, підриває владу директора. Він не може дозволити, навіть

допустити незгоди із заведеним ним порядком, хай це буде і герой війни. Для підтвердження своєї «вищості» в Сахацького є надійний механізм приборкання незгодних – засідання бюро партії, яке передбачає підкорення партійній дисципліні. І учні невдовзі переконаються в негативній дії цього механізму, побачать зміни, які відбулися з Валерієм Максимовичем, бо саме він виступив перед вишикуваними ремісниками, сповненими тривоги за своє майбутнє. Виступ замполіта був протилежним очікуваному учнями, він співпадав зі словами Сахацького. Це був чітко розрахований хід директора, його реванш за спробу Валерія Максимовича захистити обездолених дітей, відстояти справедливість, виявити свою позицію, зберегти свою екзистенційну автентичність.

Замполіт, уникаючи поглядів дітей, говорив про політичну диверсію, про гру на руку ворогів, про тяжкий злочин перед народом. Це була поразка людини, сильною духом, вольовою. Вразливий на кривду, на нещирість, на непослідовність, Їгорко Човновий болісно реагує на роздвоєння Валерія Максимовича між справедливістю і страхом. Йому болить не тільки особиста кривда (за обмовою старости групи його було відраховано з училища), а й втрата віри в людську гідність, у перемогу добра над злом. За цією складною ситуацією, відтвореною Гр. Тютюнником з психологічною переконливістю і глибиною, бачиться драма кількох поколінь. Письменник показав моральну деформацію людини в складних соціальних обставинах.

У новелі «Дикий» митець розкриває «драму відчуження спільноти й індивіда» [3: 10] через характерний для його творчості образ дивака – Санька Бреуса. Він гостро відчуває самотність, брак комунікації. Батьки померли, і рідна хата стала пусткою. «Санько ще не вжився в самотину» [10: 233]. Тому в неділю він ішов «між люди». Однак не зустрічав односельців, спілкування з якими заповнювало б духовний

вакуум, знімало б відчуття самотності: «така вулиця – як не дід, то баба, а то й нікого» [10: 227]. Оточення він сприймає як «павучню»: усе товчуть одне одного як не за курку, то за межу, то за сонце, що світить не в один лише двір, а ще й у сусідів...» [10: 230]. Тому й виникає в Санька ностальгія за справжнім, повноцінним життям, у якому місце сильним особистостям: «А за Дніпром, немов далекі хмари в погожий день, бовваніють над водами гори та церкви білі, золоті верхі сяють поміж ними. А в горах ліси гудуть споконвічні, і через те солов'їв там не чути, хіба що орли в небі кружляють та ходять присмерковими ущелинами люди – в овечих шапках, з твердими синіми очима, під брови захованими, та з мідними топірцями в руках замість костюрів. Ото люди!» [10: 230]. Як слушно зауважує І. Захарчук, «міфологізація минулого, населеного сильними індивідуальностями, визначає вибір, перед яким опиняється Санько. Сам факт наявності цього вибору є початком опору до знеособлення людини в спільноті» [3: 10].

Виходом зі стану неприкаяності, самотності для героя може бути гармонійний світ природи. «Санько подумав, що добре було б вивчитися десь на лісника та в лісі й жити» [10: 231]. І потяг до природи, і ностальгія за справжнім життям, і пам'ять про батьків свідчать про прагнення Санька Бреуса протистояти нівелюючим обставинам, зберегти особистісне начало.

Аналіз мотивної структури новелістики Григора Тютюнника, зокрема мотивів самотності, відчуження, незахищеності, дає можливість розкрити художню неповторність митця, психологічну глибину його характерів, вболівання за збереження екзистенційної автентичності людини. Дослідження провідних мотивів прози Григора Тютюнника є перспективним для осягнення естетичного феномену митця, неповторності його художнього світу.

### Література

1. Вічна загадка любові: Літ. спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Рад. письменник, 1988. – 495 с.
2. Григій Тютюнник. Нові дослідження і матеріали: науковий збірник до 80-річчя від дня народження Григора Тютюнника. – Луганськ: Ноулідж, 2012. – 388 с.
3. Захарчук І. Проекція дивака у творчості Григора Тютюнника / І. Захарчук // Дивослово. – 1998. – № 10. – С. 9–12.
4. Мовчан Р. Григій Тютюнник – знакова постать в українській культурі чи естетичний феномен? / Р. Мовчан // Слово і час. – 2005. – № 7. – С. 23–27.
5. Мовчан Р. Мотив відчуження особистості в творчості Григора Тютюнника / Р. Мовчан // Третій Міжнародний конгрес українців 26-29 серпня 1996 р. – Х.: Око, 1996. – С. 150–154.
6. Мороз Л. Григій Тютюнник: нарис життя і творчості / Л. Мороз. – К.: Дніпро, 1991. – 205 с.
7. Неживий О. Григій Тютюнник: Текстологічна та джерелознавча проблема життя і творчості: Монографія / О. Неживий. – Луганськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 272 с.
8. Поговорити б, Григій, треба: До 70-річчя з дня народження Григора Тютюнника. Спогади. Літературна спадщина: перші оповідання / упоряд. В. М. Шевелєв, Л. А. Шевелєва. – Х.: ХНУ, Видавничий центр, 2001. – 176 с.



9. Тульчинська Н. М. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. М. Тульчинська. – Дніпропетровськ, 2002. – 16 с.
10. Тютюнник Г. Твори. Книга 1: Оповідання. – К.: Молодь, 1984. – 328 с.
11. Тютюнник Г. Твори. Книга 2: Повісті. – К.: Молодь, 1985. – 327 с.
12. Шевченко А. Талант любові. Життєвий і творчий шлях Григора Тютюнника / А. Шевченко // Тютюнник Г. М. Твори. Книга 2: Повісті. – К., 1985. – С. 314–327.

УДК 821.161.2-144.09

**К. О. Голубнича**

*Луганський національний університет імені Т. Шевченка*

### **Полікультурність та полікультурний підхід у компаративних дослідженнях балади**

**Голубнича К. О. Полікультурність та полікультурний підхід у компаративних дослідженнях балади**  
Статтю присвячено використанню полікультурного підходу у компаративних дослідженнях жанру балади. В основі полікультурного методу лежить міжнародний полілог культур, що сприяє всебічному вивченню різноманіття культурних феноменів, в тому числі і літературних творів. Бінарний характер явищ в рамках полікультурного підходу надає можливість порівняння зовнішньої структури та внутрішнього змісту літературних творів на рівні міжлітературної інтермедіальної взаємодії, що є метою компаративного аналізу в літературознавстві. Балада являє собою синкретичне явище, тісно пов'язане як з іншими галузями мистецтва, так і з локалізованими різновидами в різних культурних регіонах, що робить полікультурний підхід найбільш плідним в компаративних дослідженнях. Компаративістика надає змогу виділити як загальні баладні архетипи, що належать до універсального фольклорного світобачення, так і особливості варіацій жанру, що відкриває перспективи майбутніх досліджень у цій сфері.  
**Ключові слова:** балада, полікультурність, компаративістика, фольклор, синкретизм, бінарність, плюралізм, парадигма.

**Голубничая Е. О. Поликультурность и поликультурный подход в компаративных исследованиях баллады.** Статья посвящена использованию поликультурного подхода в компаративных исследованиях жанра баллады. В основе данного метода лежит международный полилог культур, способствующий всестороннему изучению разнообразия культурных феноменов, в том числе и литературных произведений. Бинарный характер явлений в рамках поликультурного подхода дает возможность сравнения внешней структуры и внутреннего содержания литературных произведений на уровне межлитературного интермедиального взаимодействия, которое является целью компаративных исследований в литературоведении. Баллада представляет собой синкретическое явление, имеющее тесную связь как с другими видами искусства, так и локализованными разновидностями жанра в различных культурных регионах, что делает поликультурный подход наиболее продуктивным в компаративных исследованиях данного жанра. Компаративистика помогает выделить общие балладные архетипы, относящиеся к универсальному фольклорному восприятию мира и одновременно особенности вариаций жанра, что открывает перспективы будущих исследований в данной сфере.  
**Ключевые слова:** баллада, поликультурность, компаративистика, фольклор, синкретизм, бинарность, плюрализм, парадигма.

**Golubnitcha K. O. Polyculture and Polycultural Approach in Comparative Investigations of the Ballad**  
The article considers usage of the polycultural approach in comparative ballad investigations. The basis of this approach is the international polylogue of cultures, that is conducive to comprehensive analysis of cultural diversity including literary works. Binominal character of polycultural phenomena allows to compare external structure and internal content of literary works that is considered to be the aim of comparative literary studies. Ballad is a syncretic phenomena which is strongly connected both to the other cultural fields and localized versions of the genre in different cultural areas. This makes the polycultural approach one of the most productive methods in comparative investigations. Comparative literary study helps to distinguish universal ballad archetypes that belong to common folk outlook and at the same time it points out the peculiar features of genre variations, that makes perspective of future investigations in this sphere.  
**Key words:** ballad, polyculture, comparativistics, folklore, syncretism, binominal, pluralism, paradigm.

Полікультурний підхід до вивчення літератури є найбільш перспективним в рамках процесу світової культурної інтеграції та складає фундамент багатьох досліджень в сучасному літературознавстві. Вивчення вітчизняної літератури неможливе без екскурсу у світовий літературний процес, що передбачає певне порівняння та зіставлення основних поетичних компонентів, жанрів, особливостей творів з метою розмежування історико-соціальних складових будь-

якої літературної традиції. Метою дослідження є виділення поняття «полікультурність» як базового елементу компаративних літературознавчих досліджень та висвітлення особливостей полікультурного підходу до поетичного аналізу балади, що є актуальним питанням сучасного літературознавства.

Базою полікультурності як світового феномену є процес полілогу культур та становлення гуманістичної парадигми в якості домінанти культурного процесу. Полікультурність сприяє посиленню інтегративних процесів в науці, таким

чином даючи змогу вивчати не моноблок культурної інформації, а розмаїття соціокультурних явищ. Близьким до поняття «полікультурність» є термін «мультикультурність», але для наукових досліджень в літературознавчій сфері мультикультурність є нетиповим терміном, бо вона не має метою вивчення багаторівневого процесу культурної інтеграції, а більшою мірою захищає розмаїття культурних норм та цінностей.

Як зазначає М. Тлостанова, «до сфери інтересів полікультуралізму в найрізноманітніших його проявах попадають проблеми єдності та різноманітності, взаємовідносин понять «я» та «інше», суб'єктно-об'єктна проблематика, питання релевантності пізнання, істини, полеміка між релятивізмом та універсалізмом, проблеми репрезентації та ідентифікації» [4:6]. Як бачимо, більшість напрямків вивчення у полікультуралізмі є дуже близькими до галузевих інтересів літературознавства.

Мультиплетність та бінарний характер охоплює всі сфери людського життя, не оминаючи літературознавчі галузі, особливо вищезазначені характеристики підходять до культурних архетипів, що є плюралістичними за своєю природою. Бінарні опозиції – головний інструмент полікультурного підходу до вивчення літератури – вживалися ще первісними людьми у спробах пізнати та впорядкувати навколишній світ. Велике значення в контексті полікультурного підходу до аналізу літературних явищ мають такі терміни, як полілінійність та модель. Поняття полілінійності розвитку будь-якого явища було закладено до загальної філософії Й. Г. Гердером та припускає послідовність та спадкоємність в еволюції певного явища, а поняття модель – базова структура для характеристики розвитку явища. Полілінійна структура властива багатьом методологіям літературознавчих наук, а модель – один із головних концептів сфери пізнання теорії літератури.

Шлях кожного письменника до літератури є своєрідним, але згідно законам культурфілософії існує ряд обставин соціально-естетичних властивостей, при яких виникають належні умови для появи яскравих творчих особистостей на літературній арені. Особлива роль у цьому належить попередньому художньому досвіду, що визначається та фіксується яскравим творчим результатом. Від певної спадкоємності традицій та переробки їх творчою індивідуальністю значною мірою залежить якісний рівень літературного процесу та ступінь вирішення митцями слова актуальних ідейно-естетичних задач, що складає постійно рухоме діалектичне та метафізичне поле художнього пошуку, завдяки якому літературний процес знаходиться в постійному розвитку.

Літературний процес – явище дуалістичне: з одного боку, творча особистість детермінує розвиток літературних традицій, з іншого – поява окремої творчої особистості чи жанру (якщо ми

говоримо про фольклорну літературу, що не має визначеного авторства) обумовлена певними літературними традиціями. А їх розвиток є неможливим без полікультурного діалогу між літературами різних країн, бо цивілізовані суспільства рідко існують в ізоляції. Особливо важливим це є по відношенню до баладного жанру, що є одним із найдавніших жанрів літератури і, згідно думок визначних дослідників балади, таких, як Ф. Гум'єр, Л. Паунд, Ф. Джерольд, М. Костомаров, зародився ще у синкретичній первісній творчості, та, як наслідок, має в своїй основі велику кількість архетипів та міфологемних образів.

Важлива роль, під час дослідження окремого локалізованого виду балади в контексті загальної культури належить актуалізації таких питань, як визначення місцевого значення терміну «балада» та ареалу його поширення, жанрова специфіка, місце в системі міжнародної сюжетики та поетики, національні особливості та інтертекстуальні запозичення.

Деякі вчені при визначенні жанру балади та відокремленні її певних поетичних особливостей роблять наголос на тому, що баладі на майже усіх ступенях її розвитку також властивий дуалістичний характер. Наприклад, у працях Л. Паунд балада постає як двояке явище: з одного боку, її можна охарактеризувати як результат безпосереднього запозичення та симбіозу різних фольклорних жанрів з різних літератур, з іншого – як оригінальну творчість окремих національних груп. Тому балада вже по своїй природі є полікультурним феноменом та одним із найбільш продуктивних ресурсів для порівняльного аналізу. Вчені С. Дж. Шарп, Р. Вільямс робили наголос на тому, що в області стилістики балади переважають формальні елементи. Це явище пов'язане із процесом відбудови твору у пам'яті виконавця, що відбувався у періоди розквіту народних балад. На прикладі порівняння англо-шотландських та українських народних балад яскраво виділяються спільні для обох культур тенденції: містичне забарвлення (віра у надприродні персоніфіковані сили, що існують паралельно зі світом людей), схожі герої та образи (образи войовничих бійців за незалежність краю, їхніх жінок – матері, дружини, сестри), символічні рослини, схожі структура твору та ритмічна організація. Тому вивчення балади через призму полікультурності в рамках компаративних досліджень дає найбільш плідні результати задля загального вивчення жанру та виділення особливостей його поетики, що до сьогодні залишається відкритим питанням сучасного літературознавства. Таким чином, у мисленні баладних співців малися певні усталені штампи та формули, тому фольклорні балади створювалися не хаотичним повторюванням вже відомого матеріалу, а керувалися механізмами побудови та певною композиційною канвою. Така думка дозволяє припускати, що елементи поетики балади,

визначення яких є доволі проблематичним питанням для літературознавства, можна виділити, порівнявши кілька національних літератур, в яких розвивався жанр. З цього можна зробити висновок, що, виходячи з загальних тенденцій розвитку жанру балади та історично обумовлених особливостей поезики даного жанру, балада є досить перспективним об'єктом компаративістики.

Полікультурні характеристики – невід'ємна риса об'єктів компаративістських досліджень. Головною причиною так вважати є той факт, що полікультурність базується на плюрастичній парадигмі – загальному визнанні відмінності, множини та різноплановості культурного й соціального буття. Тому компаративістика в сучасному літературознавстві є популярним дослідницьким об'єктом: з одного боку, дана течія є теоретично обґрунтованою та часто використовується в якості основного підходу при літературному аналізі, з іншого – порівняльне літературознавство є досить суперечливою наукою, що зберігає в собі багато нерозкритих таємниць та невіршених питань.

Балада належить до так званого фольклорного підґрунтя, що є часткою масової культури. «Традиційна балада належить та завжди належала до того, що ми позначаємо досить дивною назвою «маленька традиція» – популярної культури, що стоїть в опозиції до тогочасної «великої традиції» – елітарної культури, з умовою, що популярна культура була доступною і для елітарного кола, і для простолюдинів, у той час як до високої культури мала доступ лише аристократія» [6]. Через свою доступність та розповсюдженість балада була відкрита до міжкультурних інтертекстуальних запозичень, що є наслідком світового культурного полілогу на відміну від більше елітарної культури, яка, за часів розвитку та становлення жанру, була доступна лише вузькому колу людей, і, як наслідок, не зазнала того широкого міжкультурного збагачення, яке здобували твори фольклору.

Як зазначає В. Стрельцов, «Вивчення світового літературного процесу неможливе без співставлення, порівнянь, виявлення контактних та типологічних зв'язків, вивчення літературних впливів, аналізу процесів рецепції, звернення до перекладної літератури та детальної обробки світобачення багатьох народів» [3:15]. Також, здійснюючи дискурс в історію розвитку компаративістики, вчений згадує про т.зв. «арійську гіпотезу», запроповану Я. Гріммом та міфологічною школою, згідно якій всі схожі елементи у фольклорі та найдавнішій літературі європейських народів пояснюються первісною спільністю мови, культури та міфології гіпотетичного праїндоевропейського народу. Ця думка корелюється з положеннями теорії архетипів К. Юнга, яка також стверджує єдність поетичних фігур світових культур та їхнє збереження у колективному несвідомому усього людства, з чого

можна зробити висновок, що всі літературні ідеї та сюжети є лише варіаціями певних універсалій. Але ці гіпотези поступилися історичним поглядам, що робили наголос на розкритті взаємовпливів, що склалися на ґрунті соціально-історичних відносин. «Розвиток літератури взагалі зумовлений запозиченнями мотивів однієї національної літератури з інших на основі історично виникнутих контактів між ними, і встановлення даних взаємин та запозичень є основним завданням літературознавства» [3:17], – зауважує В. Стрельцов. У праці «Слов'янська міфологія» М. Костомаров доводить, що фольклор представляє собою багатогранний інструмент універсалізації людської життєдіяльності та узагальнення накопиченого колективного досвіду. Через це в творчості кожного народу світу сформувався свій набір архетипів, що у більшості своїй є досить універсальним, хоча в кожному регіоні має відмінності через соціально-історичні події в суспільстві.

Компаративістика має своєю метою аналіз літературних явищ засобами, що виходять за рамки окремо взятого національного письменства. Через порівняння, зіставлення, дана наука глибоко пізнає не лише спільні та самобутні риси кожної з літератур, якими займається, а й виводить загальні закономірності світового літературного процесу, таким чином здійснюючи проєкцію на мистецькі, ідеологічні, культурні, історичні контексти як минулого, так і сучасного. Як зазначає О. Бровко, компаративістика, або порівняльне літературознавство – «галузь філології, яка займається зіставленням еволюційних тенденцій національних літератур, вивченням безпосередніх та опосередкованих взаємин між ними, їхніх подібностей і відмінностей» [2:25]. Як бачимо, виходячи з даного визначення, компаративістика займається не лише порівнянням літературних творів, течій, жанрів, тощо, але і торкається питань, стосовних еволюції певних тенденцій, тобто допомагає через порівняльний аналіз виділити загальні напрямки розвитку літературних явищ. Схожу думку бачимо у працях О. Амінової: «Пошук універсалій, що конституують єдність різних національних літератур та виявлення їхньої унікальності та самобутності – два протилежні процеси, що вміщуються в кордони компаративістської методології» [1:57].

Літературну компаративістику не можна відділити від культурознавства, адже до об'єктів її вивчення можна віднести не лише літературу, а й культурний процес в цілому: «Компаративістика виконує ту ж роль, що і міжнародні відносини, але працює вона з мовами та художніми традиціями, і, як результат, призводить до розуміння світових культур зсередини» [5].

Отже, як висновок, можемо зазначити, що порівняльне літературознавство за своєю суттю має форму та зміст, які є допоміжним засобом міжкультурного та міжпредметного вивчення

літератури та є зумовленими історичним розвитком. Однобічне вивчення літературних явищ нехтує їхнім полікультурним аспектом, компаративістика ж базується на цьому аспекті. Синкретичний характер балади припускає полікультурний підхід до його дослідження, що надає змогу відкрити контактено-генетичні зв'язки з

іншими жанрами та виділити особливості поетичної еволюції балади в порівнянні як з суміжними фольклорними явищами, так і з більш ранніми зразками жанру. Тому полікультурний підхід в рамках компаративних досліджень балади є перспективним та відкриває нові горизонти теоретичних обґрунтувань жанру.

### Література

1. Аминова О. Н. Не ива – тростник! // Человек в культуре России: Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры. – Ульяновск: ИПКПРО, 1999. – С. 55–65.
2. Бровко О. О. Основы компаративистики: навч.-метод. посіб. / Олена Олександрівна Бровко ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2012. – 214 с.
3. Стрельцов В. И. В.Г. Белинский о типологических связях русской и европейских литератур в контексте исторической компаративистики : автореф. дис. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Филологические науки» / В. И. Стрельцов. – Москва, 2007. – 28 с.
4. Тлостанова М. В. Проблема мультикультурализма в литературе США конца XX века : автореф. канд. филол. наук, спец. 10.01.05 «Литература стран Европы, Америки, Австралии» / М. В. Тлостанова. – Москва, 2000. – 19 с.
5. About Comparative Literature [Електронний ресурс] – Режим доступу до журн. : <https://www.brown.edu/academics/comparative-literature/about>.
6. Traditional Ballad [Електронний ресурс] – Режим доступу до журн. : <http://mason.gmu.edu/~stichy/BalladsHome.html>.

УДК:821.161.1-17

### І. Р. Жиленко

Сумський державний університет

#### «Божою милістю талант» Аркадія Аверченка

**Жиленко І. Р. «Божою милістю талант» Аркадія Аверченка.** На матеріалі збірки Аркадія Аверченка «Дюжина ножів у спину революції» досліджуються художньо-стилістичні засоби твору. Відзначено силу «разючого таланту» письменника, який використовував живу мову з колоритною лексикою, яскравою символікою. Завдяки художнім засобам, які роблять збірку емоційною й різнобарвною, – антитеза, епітети, метафори, повтори, звуконаслідувальні слова, діалоги, риторичні запитання, окличні речення тощо, – сатирик влучно показав, як швидко руйнується усе післяреволюційне життя в Росії.  
**Ключові слова:** антитеза, риторичне запитання, повтор, порівняння, символ.

**Жиленко И. Р. «Божьей милостью талант» Аркадия Аверченко.** На материале сборника Аркадия Аверченко «Дюжина ножей в спину революции» исследуются художественно-стилистические средства произведения. Отмечено силу «поразительного таланта» писателя, который использовал живой язык с колоритной лексикой, яркой символикой. Благодаря художественным средствам, которые делают сборник эмоциональным и разнообразным, – антитеза, эпитеты, метафоры, повторы, звукоподражательные слова, диалоги, риторические вопросы, восклицательные предложения и др., – сатирик ярко показал, как быстро разрушается вся послереволюционная жизнь в России.  
**Ключевые слова:** антитеза, риторический вопрос, повтор, сравнение, символ.

**Zhylenko I. R. God-given talent of Arkady Averchenko.** The present article, based on the collection of stories «A Dozen Knives in the Back of Revolution» by Arkady Averchenko, deals with artistic and stylistic means used by the author. There has been distinguished an «amazing talent» of the writer, who used vivid language rich in expressive and lucid vocabulary, bright and eloquent symbols. A wide use of artistic means used by Averchenko renders his collection of stories very emotional and varied. The satirist uses many antitheses, epithets, metaphors, repetitions, onomatopoeiae, dialogues, rhetorical questions, exclamatory sentences, etc. to depict how fast the whole post-revolutionary life was being destroyed in Russia.  
**Key words:** antithesis, rhetorical question, repetition, simile, symbol.

Сучасники Аркадія Аверченка високо цінували його як майстра слова, відзначаючи «свіжий сміх сьгоднішнього дня» (П. Потьомкін), «Божою милістю талант» (С. Горний).

*Актуальність роботи.* Незважаючи на те, що про Аверченка – художника слова – існує багато наукових робіт, все ж це питання потребує

подальшого й більш ґрунтовного вивчення. Ленін також оцінив Аверченка, назвавши оповідання збірки «Дюжина ножів у спину революції» «чудовими речами», у яких присутній «справжній пафос», а «деякі оповідання заслуговують передруку» [5:76]. Однак не ленінська оцінка, а саме життя спонукає нас ретельніше дослідити художні засоби сатирика, адже, на думку філологів, «запорукою успіху й шаленої популярності

Аверченка був його безсумнівний літературний талант» [6:3].

Таким чином, *мета* статті – обґрунтувати справедливість слів С. Горного «Божою милістю талант» як таких, що підкреслюють яскравість і самобутність поезики А. Аверченка, який завдяки художньому слову вмів не лише розсмішити читача, але й узагальнити сучасні йому явища.

Реалізація мети передбачає виконання *завдання*: дослідити символіку й художньо-стильові засоби у творчості Аркадія Аверченка.

*Об'єкт* дослідження – друге видання збірки «Дюжина ножів у спину революції» (Париж, 1921).

Художню творчість Аверченка вивчали М. Богданова, Е. Гурова, Н. Желтова, О. Кузьміна, А. Нестеренко, Д. Ніколаєв, Л. Ракітова, А. Щербакова та інші.

Сатирик використовував живу мову, численні діалоги, риторичні запитання, різноманітні художні засоби. П. Горелов писав: «Аверченко – весь у факти, у сценці, у дрібниці, невибагливому діалозі, у швидкій і природній імпровізації. Він увесь на живу нитку. Але саме – на живу!» [3:4].

Назва збірки «Дюжина ножів у спину революції» красномовно свідчить про ставлення автора до Жовтневого перевороту. Аверченко розповідає правду про те життя, яке він добре знав. Погодимось з дослідницею О. Кузьміною, яка, знайшовши відмінності між першою й другою редакціями «Дюжини ножів...», пояснює їх тим, що подібні зміни були започатковані письменником з метою зробити акцент на більш актуальній для періоду еміграції тематиці [4:6, 16]. До того ж, можливо, перевидання збірки в оновленому складі у Парижі було своєрідною шанобою пам'яті Олександрю Блоку, який саме в цей рік пішов із життя, й водночас полемікою з його поемою «Дванадцять». Дослідниці Г. Хлебїна і В. Миленко зазначали, що Аверченко був дуже вражений смертю Блока, докоряючи спільноті, що згадала про його «чудову творчість» лише після його смерті [9:286–287]. «Музиці революції» поета Аверченко протиставив свій твір, шкодуючи, що не може зіграти «симфонію», бо не навчився грі на музичному інструменті. І якщо в кінці поеми Блока подано образ Ісуса Христа як символ віри у краще майбутнє, то Аверченко прагне повернути життя назад, у стару Росію. Тому, можливо, й герой його фейлетону «Фокус великого кіно» створив хресне знамення навпаки [1:77].

У сатирика число часто виступає у ролі символу. Якщо «дванадцять» вважалося найдосконалішим числом, символом «філософського каменю», закінченості й божественного кола, що обертає всесвіт, то «тринадцять» – визнавалося нещасливим, означало дисгармонію, вибух, смерть [8]. Дослідники Хлебїна й Миленко згадують про поему Сарматова «Тринадцять», що з'явилася як пародія на твір О. Блока після його смерті [9:286–287]. На думку А. Нестеренко, в оповіданні Аверченка також

відчутна аналогія зі стійким словосполученням «чортова дюжина» [9:10]. Можливо, неспроста у памфлеті «Чортове колесо» й кількість політичних лідерів, починаючи від Керенського й закінчуючи Троцьким і Леніном, дорівнює тринадцяти. Варто згадати й інші твори автора, зокрема «Дванадцять портретів (у форматі будуар)», де кількість портретних нарисів (а їх саме тринадцять) не відповідає числу, зазначеному в назві. До числа тринадцять тяжіє й кількість оповідань у збірці «Дюжина ножів...», якщо передмову вважати окремим твором. Крім того, слова з коренем *черт* вживаються найчастіше у стійких словосполученнях: *черт с ним, черт возьми, к черту, черт знает что, чертей прислал, черт их подери*. Таким чином Аверченко підкреслює своє ставлення до того дисгармонійного ладу, в якому опинилася Росія з приходом до влади більшовиків. Підсилює ставлення сатирика девіз у вигляді перифразу – «палачі усіх країн, єднайтеся!» [1:80].

Велике значення надає Аверченко деталям, які мають символічне значення. Та ж кінематографічна стрічка несе на собі навантаження життєвої стрічки, ручка від кіноапарату – ніби рука долі, яка в будь-яку хвилину прокрутить її вперед або назад («Фокус великого кіно»). Чобіт, що топче молоду траву нагадує жорстку реальність, з якою зіткнулося молоде покоління. До того чобіт ще й підбитий цвяхами, що породжує аналогію із цвяхами, якими забивають труну («Трава, прим'ята чоботом»). У фейлетоні «Чортове колесо» цікава символіка колеса. Якщо найчастіше воно вважалося знаком Сонця, Бога, то у творі Аверченка *колесо* є символом мінливості долі. Розплющена голова *селедки* і роздавлений на стіні *клоп* символізують червоний терор («Садиба і міська квартира»).

Твір Аверченка – це енциклопедія культурно-мистецького життя початку ХХ ст. Читач дізнається про видання і дореволюційні видавництва, письменників і музикантів, театральні вистави і оперети. А чого вартий перелік тих запашних страв, які куштували у численних ресторанах! Показово, що для назв їжі й пов'язаних із ними речей сатирик вживає зменшувально-пестливі слова: *грибочки, перепелочки, рыбка, пивцо, сосисочки, рюмочка*. Цими та іншими іронічними словами автор підкреслює шанобливе ставлення до їжі, водночас дражнить нову владу, намагаючись їй довести, що культура харчування, що існувала у старій Росії, більшовикам незрозуміла. Тому й показує Аверченко грубість і дикість Совдепії: *на окнах появились десятки опорожненных бутылок, огрызков засохшей колбасы*.

Сатирик широко вживає фігури поетичної мови: антитезу, риторичні запитання, окличні речення, повтори, рідше використовує градацію й анафору тощо. Одним із головних засобів художнього зображення у Аверченка, про що відзначали дослідники, стає антитеза. «Дюжина ножів...» майже цілком побудована на контрасті. У

передмові, з одного боку, революція – це блискавка, веселка, яскрава ракета, божественно гарне обличчя, з іншого – гнилість, глупота, тупість і морок. Аверченко задає питання: що таке революція? Скільки вона має тривати? Письменник зауважує: «Початок її – світле, чисте полум'я, середина – смердючий дим і кіптява, закінчення – холодні обгорілі головешки» [1:76]. Автор стверджує, що народження революції, як і народження дитини, чудове. Але якщо на четвертому році життя та ж дитина продовжує лежати в люльці й лепетати слова «раднархоз», «реввоенком», то це вже «чолов'яга, який впав у тихий ідіотизм» [1:76]. Письменник ставить риторичні питання: чи потрібна революція, чи треба її захищати й від кого? І сам відповідає, якщо «революція – це блискавка, то як же можна захистити блискавку» [1:76]? Свої думки Аверченко підкріплює словами К. Бальмонта: «...не революціями, а еволюцією живе світ»; «Коли революція переходить у сатанинський вихор руйнування, тоді правда стає безголосю або перетворюється на брехню» [1:77].

Прослідкуємо, як засіб контрасту допомагає сатирикові відтворити дійсність. У вже згаданому «Фокусі великого кіно» Аверченко шкодує, що життя не може стати схожим на слухняну кінематографічну стрічку. Як було б просто – лише повернути ручку назад. І ось вже перед письменником не написані фейлетони, а чистий папір. Контраст вдало підсилюється тут засобом кінореверсу аж на п'ятнадцять років назад, оминувши і більшовицькі декрети, і жахливу війну, й подробиці єврейських погромів. Бажання зупинити час у найщасливіший період всього життя Росії – час прийняття Маніфесту – викликає у сатирика ностальгію за минулим [1:77–78].

Оповідання «Поєма про голодну людину», «Уламки розбитого вщент», «Садиба і міська квартира» також побудовані на протиставленні старої Росії (*большая помещичья усадьба, толстые половики, липовая аллея, дом с белыми колоннами, белоснежные скатерти*) та нової влади (*голые стены, сор на полу, пустые бутылки, ни мебели, ни ковров, ни портретов предков*), контрасті ситих і заможних, при високих посадах у минулому й голодних, змарнілих людей у більшовицькій Росії.

Багато риторичних запитань пронизують збірку, зокрема вже у передмові зустрічаємо такі: «Чи не блукаємо ми серед давно потухлих головешок – без житла і їжі, з глухою досадою й порожнечою в душі?» [1:77], «Чи є у нас зараз революція?» [1:76], «Чи потрібна була Росії революція?» [1:76]. Ці та інші питання готують читача до більш важливого – уважного читання інших оповідань збірки, із яких і складеться повна картина постреволюційних реалій життя.

Надто емоційною роблять збірку окличні й питальні речення. Для прикладу: найкоротше оповідання – «Риси із життя робітника Пантелея Гримзіна» – містить понад 15 зазначених речень,

які до того ж підсилюються графічно завдяки вживанню окличних, питальних знаків та крапок (*Эх ты, жизнь наша распрокаторжная!!!; О, если бы мы, рабочий класс, завоевали себе свободу!...; Почему одним все, другим – ничего?..* [1:81]).

Аверченко вдається до численних повторів, які є виправданими. Так, в оповіданні «Фокус великого кіно» декілька разів повторюються слова «Крути, Митько, крути!», у «Новій російській казці» – безліч питань, які розпочинаються словами *почему, а что*, в оповіданні «Росіянин у Європах» – повтори *скажете, я слышал, бедняга*, і це іноді наближує текст до фольклорного.

Звернімо увагу, що письменник найбільше вживає слів *русский, революция* і *дурак* (приблизно по 30 разів). І якщо з першим він утворює багато словосполучень, в яких звучить гордість (*русский человек, русский обычай, русские звезды, русские березки*), то з останнім використовує грубу лексику або стійкі словосполучення для підсилення зниженого ефекту (*рай для дураков, бестолковый дурак, чтобы дураку было весело, дурака сваял, дурак красному рад*), однак трапляється й словосполучення *русский дурак*. Згадаймо, що дурнями називає Аверченко політичних лідерів більшовиків («Посередині, у самому центрі, стоїть найбільший дурень сучасності – Олександр Керенський» [1:81]). Але самі вони, у свою чергу, інших вважають такими: «Ті дурні не втрималися, а ми-то втримаємося!» [1:80–81].

На діалогах, які ніби подовжують час, Аверченко будує основну частину розповідей. Багато оповідань складаються із майже суцільних діалогів: автора з восьмилітньою дівчинкою («Трава, прим'ята чоботом»), казкових героїв («Нова російська казка»), Леніна з Троцьким («Королі у себе вдома»), представників різних національностей («Росіянин у Європах») тощо. Діалоги експресивні, динамічні, сповнені індивідуального колориту й насичені яскравими мовними характеристиками, як-от: *поживи с мое, ей-Богу, еще бы, ого!, где там, держи карман шире, ага!, замолчишь ты!, да что вы говорите? Боже мой!* [2].

Вдало використовуючи звуконаслідувальні слова (*трах!, бац!, вzzzz!*), Аверченко показує, як швидко руйнується усе дореволюційне життя.

Для протиставлення дореволюційної й післяреволюційної дійсності автор використовує численні епітети, метафору, порівняння, персоніфікацію. Пор.: *Божественно красивое лицо, красное солнце, пухлые щечки, теплое дыхание, свежие простыни, живые глаза, ослепительно-яркое солнце, зеркально-голубое море, белые колонны, белоснежные скатерти, тихий дремлющий летний день, зеркально-уснувший пруд* [2].

*Лохматый парень с лицом убийцы, сырой мрак, слова паука-кровопийцы, одичавшее население, гнусный воровской свет, бурно-проклинающие звуки, зайчонок с оторванными лапами, засохшая*

колбаса, опорожненные бутылки, свинцовые слезы, незагаданная мятущаяся душа, щемлящий душу рефрен [2].

Варті уваги порівняння, причому більшість із них пов'язані з тваринним світом: люди, подобно плохо выученным попугаям; раскудахчется, как курица; вопрос, как гнусный червяк; снаряд воеет, как собака; ползите, как миллионы саранчи тощо. Порівняння Аверченка завжди внутрішньо виправдані, вони є засобом реалістичного відтворення світу.

Персоніфікація найяскравіше подана в оповіданні «Хлібець» («Хлебушко»), в якому сама Росія у вигляді худой селянської жінки у заштопаних черевиках стоїть, мов сирота, з вузликом в руках і всім вклоняється. А на обличчі її застиг віковичний вираз скорботи й терплячого очікування [1:83].

З метою дошкульніше висловити своє обурення більшовизмом, Аверченко вдається й до зниженої лексики й вульгаризмів (*хамы, проклятая дура, подлецы*), вживає більшовицьку лексику

складноскорочено, в сатиричному забарвленні, обіграє більшовицькі лозунги, пісні (*чрезвычайка, совнарком, совнархоз, эксцессы большевиков, коммунистический рай, коммунисты по мандату комфина реквизируют, доблестные красные полки, авангард мировой революции, расстреливать контрреволюционера, грабь награбленное; мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем*) [1:77–85; 2].

Таким чином, на прикладі оповідань збірки «Дюжина ножів у спину революції» ми простежили, як сатирик показав руйнацію усього післяреволюційного життя в Росії та відслідкували деякі художні засоби (антитеза, епітети, метафори, повтори, звуконаслідувальні слова, діалоги, риторичні запитання тощо), які використовує справжній майстер малої прози Аркадій Аверченко. Не менш талановито своє ставлення до більшовицької влади висловив сатирик в інших творах емігрантського періоду, які чекають своїх дослідників.

#### Література

1. Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции / Аркадий Аверченко // Юность. – 1989. – № 8. – С. 76–87.
2. Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции [Электронный ресурс] / Аркадий Аверченко // – Режим доступа: [http://az.lib.ru/a/awerchenko\\_a\\_t/text\\_0140.shtml](http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_0140.shtml)
3. Горелов П. Чистокровный юморист / П. Горелов // Аверченко А. Т. Рассказы. – М. : Молодая гвардия, 1990. – С. 3–6.
4. Кузьмина О. А. Рассказы А.Т. Аверченко (Жанр. Стиль. Поэтика) : автореф... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузьмина Ольга Анатольевна. – Тверь, 2003. – 20 с.
5. Ленин В. И. Талантливая книжка // Юность. – 1989. – № 8. – С. 76.
6. Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции 1920–1940 годы): учебное пособие: В 2 ч. Ч.2 / А. И. Смирнова, А. В. Млечко, С. В. Баранов и др. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2004. – 232 с.
7. Нестеренко А. Ю. Поэтика сатиры А. Аверченко / А. Ю. Нестеренко : автореф... канд. филол. наук: 10.01.02 – Днепропетровськ, 2009. – 23 с.
8. Современная нумерология. Священная наука чисел [Электронный ресурс] – Режим доступа : [http://www.new-numerology.ru/books/kl\\_10.htm](http://www.new-numerology.ru/books/kl_10.htm)
9. Хлебникова А., Миленко В. Аркадий Аверченко: беженские и эмигрантские годы (1918–1925) // А. Хлебникова, В. Миленко. – М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013. – 544 с.

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

#### **В. П. Казарин, М. А. Новикова**

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського*

#### **«... Грозная анафема гудит» (загадки одного ахматовского восьмистишия)**

**Казарин В. П., Новикова М. О.** «... Грізна анафема гуде» (загадки одного ахматівського восьмивірша). У статті розглядається не опублікований за життя експромт А. А. Ахматової 1959 року: одна з пізніх рефлексій поета на відому постанову ЦК ВКП(б) 1946 року, в якій піддано розгромній критиці творчість А. Ахматової і М. Зощенка і яку не було скасовано аж до 1988 року. Прокоментовано в історико-соціальному й історико-літературному контекстах ключовий ахматівський символ «анафема» і ключові реалії-символи «Либави» і «Владивосток».

**Ключові слова:** А. А. Ахматова, М. М. Зощенко, М. Л. Лозинський, О. Е. Мандельштам, Б. Л. Пастернак, восьмивірш 1959 року, «анафема», інтертекстуальні/інтербіографічні зв'язки, «відлига», мотив пам'яті/забуття як життя/смерті.

**Казарин В. П., Новикова М. А.** «... Грозная анафема гудит» (загадки одного ахматовского восьмистишия). В статье рассматривается неопубликованный при жизни экспромт А. А. Ахматовой 1959 года: одна из поздних рефлексий поэта на известное постановление ЦК ВКП(б) 1946 года, подвергшее погромной критике творчество А. Ахматовой и М. Зощенко и не отменённое вплоть до 1988 года. Прокомментированы в историко-социальном и историко-литературном контекстах ключевой ахматовский символ «анафема» и ключевые реалии-символы «Либави» и «Владивосток».

**Ключевые слова:** А. А. Ахматова, М. М. Зощенко, М. Л. Лозинский, О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак, восьмистишие 1959 года, «анафема», интертекстуальные/интербиографические связи, «оттепель», мотив памяти/забвения как жизни/смерти.

**Kazarin V. P., Novikova M. A.** «... A terrible anathema is roaring» (riddles of one of Akhmatova's octastich). The paper examines the unpublished (within her life) verse by Anna A. Akhmatova (1959). It is one of the late poet's reflections on the ill-famed Soviet Communist Party's Central Committee Resolution (1946). This document contained pogrom-like criticism of Akhmatova's and Zoschenko's literary practice. It had not been denounced up to 1988. Thus, Akhmatova's key symbol «anathema» and references «Libava (now Liepaja, former Libau)» and «Vladivostok» are commented in historical, social and literary contexts.

**Key words:** A. Akhmatova, M. Zoschenko, M. Lozinsky, O. Mandelstam, B. Pasternak, octet (1959), «the anaphema», intertextual and interbiographic links, «the thaw», memory/oblivion as an equivalent to life/death.

**Прелиминарии.** В 1959 году А. А. Ахматова написала восьмистишие-экспромт, который Р. Д. Тименчик называет «комаровским наброском» и датирует 14 августа [18:т. 1:175]. С 1980 года это стихотворение стало печататься:

Это и не старо, и не ново,  
Ничего нет сказочного тут.  
Как Отрепьева и Пугачёва,  
Так меня тринадцать лет клянут.  
Неуклонно, тупо и жестоко  
И неодолимо, как гранит,  
От Либавы до Владивостока  
Грозная анафема гудит.  
[1:т. 2:кн. 2: 34]

Нетрудно догадаться, что именно вспомнилось Ахматовой, что навеяло приведённые строки и почему однажды они будут опубликованы под коротким и тяжким (как удар топора) заглавием – «Анафема» [1:т. 2:кн. 2:340]. Вспомнилось ей роковое «ждановское» постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». В нём от имени партии уничижительной (и уничтожающей) критике было подвергнуто творчество прозаика М. М. Зощенко и поэта А. А. Ахматовой. В постановлении дана намеренно оскорбительная характеристика «литературной и общественно-политической физиономии» «писательницы Ахматовой», которая «является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии». «Её стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, “искусства для искусства”, не желающей идти в ногу со своим народом, наносят вред делу воспитания нашей молодёжи и не могут быть терпимы в советской литературе» [8:101].

Откуда и зачем прорвалась эта нарочитая, запелляционная оскорбительность? Поищем ответ в последующих событиях.

15 августа секретарь ЦК ВКП(б) А. А. Жданов прибывает из Москвы в Ленинград и делает доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» на собрании партийного актива в Смольном. На следующий день с этим докладом он выступит на собрании ленинградских писателей и издательских работников. В докладе формулировки будут ещё категоричней и грязней. Оказывается, истоки творчества Ахматовой следует искать в литературе 1907-1917 годов, когда «значительная часть интеллигенции отвернулась от революции,

скатилась в болото реакционной мистики и порнографии». Вот почему и современная «тематика Ахматовой насквозь индивидуалистическая. До убожества ограничен диапазон её поэзии, – поэзии взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной». Её героиня – «не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой» [9:8-10; 10].

После того, как Ленинграду в жёсткой форме были разъяснены литературные оценки, обусловленные новой политикой партии, закрутился отлаженный механизм исполнения принятых решений. 21 августа 1946 года постановление ЦК ВКП(б) было опубликовано в газете «Правда», а ещё через две недели – Союз писателей СССР исключил из своих рядов М. М. Зощенко и А. А. Ахматову. Помимо всего прочего это исключение лишило их обоих права на получение хлебных карточек: карточки выдавались только «трудящимся».

Так зачем же всё-таки именно в 1946 году, именно в Ленинграде и именно на писателей обрушилась эта громкая, демонстративная анафема? Где искать её общие (а не только ахматовские) реальные (а не вымышленные) причины?

Скорее всего, искать их надлежит близко по времени, но далеко по расстоянию.

5 марта того же 1946 года в Вестминстерском колледже американского городка Фултона бывший (1940-1945) и будущий (1951-1955) британский премьер-министр сэр Уинстон Леонард Спенсер Черчилль произнёс в присутствии 33-го Президента США Гарри С. Трумэна (уроженца этого города) свою знаменитую «Фултонскую» речь. В ней он обосновал необходимость новой, жёсткой политики по отношению к СССР и фактически объявил начало «холодной войны» между вчерашними союзниками по антигитлеровской коалиции. Сталин и его окружение к такому повороту были не только готовы – они сами его подготавливали и ждали. Как западная, так и советская система не могли существовать без внешнего врага. В отсутствие разгромленной Германии эту роль должны были играть для СССР – США, для США – СССР. Между тем, советские люди за годы войны действительно «прошагали пол-Европы, пол-Земли», повидали обитателей и западноевропейского, и «трансатлантического» миров, по привычке к иностранной музыке, к иностранным кинофильмам, к иностранным



журналистам. «Встреча на Эльбе» была для них не дежурным масс-медийным штампом, а частью их личной биографии. Так что они-то к подобному политическому «похолоданию» были решительно не готовы.

Отодвинулся в тень за время войны и горький опыт репрессий 1930-х годов. Люди успели накопить не только общенациональное, но и личное чувство гордости – чувство победителей. Ленинградцев-блокадников, чей героизм заслужил мировое сочувствие и восхищение, это касалось в особенности. Писателей – живой голос Ленинграда – оно касалось тем паче.

Очень точно эти настроения передает в своих воспоминаниях К. М. Симонов: «В конце войны, и сразу после неё, и в сорок шестом году довольно широким кругам интеллигенции, во всяком случае, художественной интеллигенции, которую я знал ближе, казалось, что должно произойти нечто,двигающее нас в сторону либерализации, что ли, – не знаю, как это выразить не нынешними, а тогдашними словами, – послабления, большей простоты и лёгкости общения с интеллигенцией хотя бы тех стран, вместе с которыми мы воевали против общего противника. Кому-то казалось, что общение с иностранными корреспондентами, довольно широкое во время войны, будет непредвзятым и после войны, что будет много взаимных поездок, что будет много американских картин – не тех трофейных, что привезены из Германии, а и новых, – в общем существовала атмосфера некой идеологической радужности <...>. Во всем этом присутствовала некая демонстративность, некая фронда, что ли, основанная и на неверной оценке обстановки, и на уверенности в молчаливо предполагавшихся расширении возможного и сужении запретного после войны» [8:104-105].

Страну следовало переучивать, а Ленинград и его творческую интеллигенцию – переучивать радикально. Достаточно известные, но совершенно не официозные писатели М. М. Зощенко и А. А. Ахматова вполне годились как предупредительный пример для приведения к покорности остальных. И лишь после этого в повестку дня встанет вопрос «очищения партийных рядов» – показательного разгрома партийного аппарата города. Для этого уже понадобится специальное расстрельное «ленинградское дело».

Скажем несколько слов и о том, какую тактику нападения на Ахматову выбрали неведомые нам люди из аппарата А. А. Жданова – те, что готовили не только само постановление, но и предваряющий его доклад секретаря ЦК ВКП(б). С точки зрения «воздействия на массы», доклад был едва ли не главным документом: не зря он дважды оглашался публично. Секретарю же лично нужно было любой ценой вернуть себе утрачиваемое доверие вождя. Поэтому он готов пойти на самые жёсткие карательные меры в отношении фигурантов постановления 1946 года, чтобы заслужить

одобрение Сталина. Уж кто-кто, а А. А. Жданов – аппаратчик со стажем, возглавивший партийную организацию «города Ленина» после убийства С. М. Кирова, – точно знал: «ленинградское дело» не просто задумано – оно начало претворяться в жизнь. Ему не нужно было гадать, что ждёт его, секретаря ЦК, биография которого была «подмочена» многолетним ленинградским стажем, когда начнутся кровавые расправы с партийными и советскими работниками СССР на всех уровнях и во всех регионах (вот уж точно – «от Либавы до Владивостока»), если те окажутся выходцами из «либеральной» северной столицы. Жил он в атмосфере смертельного ужаса. И совсем не случайно через два года после публичной гражданской казни М. М. Зощенко и А. А. Ахматовой и за полгода до начала практической реализации «ленинградского дела» сам А. А. Жданов в возрасте всего-то 52 лет умрёт от «продолжительной болезни сердца» (формула официального некролога). А ведь по медицинским стандартам подбора партийных кадров хронических сердечников в секретари ЦК не избирали.

Итак, что же нужно было лицам, готовившим доклад, «разоблачить» в творчестве Ахматовой прежде всего, чтобы заручиться одобрением Сталина и поддержкой «широких масс советских трудящихся»? Присмотримся к ключевым словам текста ждановского доклада.

**«Будуар».** В словаре В. И. Даля это слово французского происхождения растолковывается так: «Дамский кабинет; комната, где светская женщина проводит день свой и принимает близких; хозяйская, теремок, светёлка, горенка. Будуарные шашни» [7:т. I:136]. О чём говорит далевское толкование? Во-первых, о том, что объясняемое слово «широким массам» непонятно. Во-вторых, что оно для них «буржуазное». В-третьих, что оно ассоциируется с «шашнями», а значит, поддерживает тему «блуда», публично вменяемого в вину Ахматовой. Далее, слово это тонко подчёркивает ахматовскую «нерусскость» (и само слово, и обозначаемая им реалия пришли из Франции). Наконец, у «будуара» ещё и непролетарская семантика, это слово «чуждого сословия» (это кабинет «дамы», а дама принадлежит к «высшему свету»). Таким образом, само слово «будуар» – скрытое обвинение Ахматовой в 1) порочности, 1) нерусскости, 2) иносословности.

Сегодня понятно, что все эти хитроумные коннотации не имеют к поэту никакого отношения. К «свету» Ахматова никогда не принадлежала. В «будуарных шашнях», таким образом, участвовать не могла. Ахматовские предки не в одном поколении являлись верными гражданами своей страны. Не было у нашего поэта не только «теремков», но и обыкновенной собственной квартиры. Бездомье – одна из постоянных черт её жизненной судьбы. Мало того, что дом Ахматовой

– это всегда «чужая» квартира; мало того, что и «её» комната ей не принадлежала. Вдобавок «дом» Ахматовой ещё и постоянно «кочевал» в зависимости от житейских перипетий хозяина (Н. С. Гумилёва, Н. Н. Пунина), или жены-хозяйки (И. Н. Пуниной), или всей их семьи (например, семейства Ардовых в Москве).

**«Моленная».** У В. И. Даля «моленная, молельня» – «особая комната в доме для молитвы; особое здание, помещение, для той же цели, по недостатку церкви, либо у иноверцев, у раскольников и пр.» [7:т. II:342].

Тут нас тоже поджидают недоумения. И главное из них: кто же всё-таки составлял доклад для А. А. Жданова? Кто был тот неизвестный, который оказался столь сведущим (вплоть до нюансов) в «старомосковской» – религиозной и светской – терминологии? Счёт Ахматовой в докладе предьявлялся не как верующей. Этого в 1946 году делать было как раз нельзя. Сталин ещё продолжал свою военно-послевоенную игру с Церковью и Патриархом. Достаточно вспомнить, что совсем недавно было восстановлено само Патриаршество, вновь открывались закрытые прежде храмы, духовенство получало ордена и медали за участие в Великой Отечественной войне. Всё это также вызвало в обществе волну надежд. Поэтому счёт предьявлялся не Ахматовой-«верующей», а «не нашей» верующей. «Не нашей» по нескольким признакам: она живёт по-иностранному, не любит молиться в церкви, чужда русскому «соборному» укладу, То есть она или раскольница, или сектантка.

О «расколе» следует сказать особо. После кончины в 1925 году Патриарха Тихона и до 80-х годов XX века раскол Русской Православной Церкви на «тихоновцев» и «сергианцев» был реальной и незаживающей раной. «Тихоновцы» заявляли о своём неподчинении Советской власти, развернувшей масштабный террор против религии и духовенства, и о принадлежности к «катакомбной» (т. е. подпольной) Истинно-Православной церкви (ИПЦ). «Сергианцы» (от митрополита Сергия Старгородского) составили основу «обновлённой» Церкви Московского Патриархата, а она, в свою очередь, избрала путь сотрудничества с новым государством, хотя официально не подчинялась ему. Всех, кто не соглашался с таким новым курсом церковной политики, митрополит Сергей объявил «раскольниками» и «сектантами», а Советская власть – антисоветскими и антисоциальными элементами и «врагами народа» [26:51].

В конце 1920-х годов в ИПЦ входила значительная часть верующих по всей стране, а роль её неформального центра играл как раз Ленинград. Полная невозможность для «тихоновцев» отправлять свои службы в действующих храмах вынуждала их собирать своих сторонников скрытым образом в самых разных помещениях – в тайных домовых храмах и

«моленных». Впрочем, это было самой малой их бедой. Как враги Советской власти, сторонники ИПЦ подлежали физическому устранению. Атмосферу этой борьбы передают воспоминания отбывавшего срок в лагере на Соловках в 1929-1931 годах академика Д. С. Лихачёва, принадлежавшего, как и многие представители ленинградской интеллигенции, к потаённой ИПЦ: «Духовенство на Соловках делилось на «сергианское», принявшее декларацию митрополита Сергия о признании Церковью Советской власти, и «иосифлянское», соглашавшееся с митрополитом Иосифом, не признавшим декларации. Иосифлян было большинство. Вся верующая молодежь была с иосифлянами» [20:255].

С иосифлянами, судя по всему, была и Ахматова. В научной литературе уже собрано достаточно много материалов на эту тему: от записи П. Н. Лукницким её известного признания возле Никольского единоверческого храма ИПЦ в Ленинграде [22:372, 23:21] до свидетельств о посещении ею оптинского старца Нектария (Тихонова), благословившего поэта [см. 24, 25, 26]. После декларации митрополита Сергия старец Нектарий прямо призывал своих духовных чад переходить в ИПЦ.

Неведомый составитель доклада наверняка припас для своего патрона и соответствующие стихотворные иллюстрации ахматовской «неканоничности», вроде: «Молось оконному лучу – / Он бледен, тонок, прям». Вместе с тайной «моленной» такие строки мостили дорогу к «анафеме» со стороны властей. За саму принадлежность к ИПЦ полагалась 58 статья УК РСФСР – «участие в антисоветской подпольной организации», а статья эта предусматривала наказание от 10 лет лагерей. И всё же «анафема» готовилась и пострашней – со стороны «мнения народного».

**«Взбесившаяся барынька».** Следует задуматься над демонстративной грубостью формул, адресованных Ахматовой в ждановском докладе. Возможно, перед нами сознательный приём перехода на общедоступный, крепкий «язык масс» – приём, который будет потом широко эксплуатировать Н. С. Хрущёв. Однако Н. С. Хрущёв ни разу не был замечен в формульности своих выражений. Тем меньше владел он искусством пародии. Между тем, «взбесившаяся барынька» – это не элементарная грубость. Это злая пародия на два доподлинных лейтмотива лирического, литературного (и даже поведенческого, житейского) стиля Ахматовой. Первый лейтмотив – **безумие**. Оно подстергало героиню Ахматовой в наиболее напряжённые моменты её душевной биографии. Второй лейтмотив – **царственность, величие**. Оттого Ахматова никогда не выглядела ни вульгарной «фам фаталь» в молодости [см. 19:34-36], ни

вызывающей жалость «жертвой режима» в зрелости.

Из вписанной в доклад фразы о «взбесившейся барыньке» можно сделать несколько исследовательских выводов – разумеется, предварительных. У фрагмента из доклада, касающегося Ахматовой, было несколько целей. Цели общие – припугнуть ленинградцев (а в их лице – всё поколение, разбуженное военными испытаниями и Победой). Самый опасный его слой представляли партийные работники – они ближе всех стояли к реальным рычагам власти на местах, быстрее всех могли осуществлять (или, наоборот, блокировать) социальные перемены. Следующие за ними по степени опасности – представители «творческой интеллигенции». Похоже, партия не забыла ни горьковской формулы о писателях – «инженерах человеческих душ», ни мечты В. В. Маяковского, «чтоб к штыку приравняли перо». Приравняли – с соответствующими оргвыводами.

Выбор конкретных писательских фигур, публичную экзекуцию которых сделали уроком для других, основывался, думается, на двух критериях. Выбирались мастера слова, мало защищённые: не обладавшие ни весомыми регалиями, ни высокими покровителями. Одновременно они были достаточно заметны: один (М. М. Зощенко) как сатирик, другая (А. А. Ахматова) как лирик. Оба, таким образом, владели механизмами наиболее сильного воздействия на читателя: способностью вызывать смех – и слёзы.

И всё же загадки остались. Для «партмальчика» А. А. Жданова – не слишком ли тонкий выбор объектов экзекуции и изощрённая процедура устрашения? Похоже, помимо названных нами целей, были ещё две. Одна – явная и идеологическая. Другая – самая личная и потому самая затаённая.

Ахматову хотели, во-первых, демонстративно оторвать от «советского народа», во-вторых, – публично унижить. Ни у одного партийного функционера, от 1946 года до года 1959-го, этой последней цели быть не могло. Подобную цель мог преследовать только кто-то из «своих», из «ближнего круга», из «творческой интеллигенции». Кто-то хорошо знавший не одну лишь современную ситуацию, но также историю и предысторию советской литературы (в частности, её Серебряный век и 1920-е годы). Ясно понимавший истинный масштаб обоих – избранных для аутодафе – художников слова. Поэтому вряд ли случайно в «партдоклад» были вставлены раскавыченные отсылки к ахматовским строкам о «бражниках» и «блудницах» или о «беснующейся совести» из стихотворений 1913 и 1916 годов, которые так странно и трагически отозвались спустя 30 и более лет.

Не будем строить догадок: кто бы мог быть этим секретным ждановским соавтором? Здесь желательны безусловные данные. Однако само

направление исследовательского поиска, с нашей точки зрения, не может не учитывать следов, оставленных неведомым (пока!) персональным ненавистником – или завистником? – Ахматовой. Причём посвящённым в некоторые потаённые особенности её внутреннего мира и даже религиозных предпочтений (всё то же обвинение в посяганиях «моленной»!).

Итак, некоторые из заданных нами вопросов получили ответ. Обратимся теперь к другим вопросам, тоже требующим объяснения. Почему восьмистишие Ахматовой родилось именно в 1959 году? Какие обстоятельства заставили поэта вспомнить об «анафеме» именно в ту пору? Откуда пришли в октет два топонима в предпоследней строке: Либава и Владивосток? Что они означают в ахматовском историко-биографическом и историко-литературном контексте?

**Анафема.** Начнём со слова наиболее экзотичного, прежде других притягивающего читательское внимание: с «анафемы». Уместно ли оно применительно к партийной критике? Слово это греческого происхождения и в буквальном смысле означает «изгнание», «проклятие». В христианстве анафема – оглашённое вслух отлучение человека от Церкви, отвержение его обществом верующих, но от имени самого Бога [6:48, 7:т. I:16]. Окончательно догматическое значение слова было установлено IV Халкидонским Вселенским собором в 451 году. Анафема предполагает запрет на совершение над отверженным Таинств (причастия, соборования, отпеваний) и поминовений (о здравии, а после смерти – за упокой). Таким образом, верующий теряет всякий шанс на спасение души, поскольку до и помимо анафемы он сам своими действиями поставил себя вне Церкви.

Анафема за «антихристовы деяния» накладывалась, например, на Гришку Отрепьева (1604 г.), на старообрядцев (Соборы 1656, 1666 и 1667 гг., сняты в 1929 и 1971 гг.), на Стеньку Разина (1671 г.) и Ивана Мазепу (1708 г.), на Емельяна Пугачёва (1775 г.) и декабристов (1825 г.), на Льва Толстого (1901 г., эта анафема не была оглашена, значит, не была и реализована) и на В. И. Ленина (Русской Православной Церковью за границей в 1970 г.). На Западе, кроме многих иных случаев, анафеме были преданы на Ватиканском соборе (1870 г.) материализм и атеизм.

Хотя доктринально и на христианском Западе, и на христианском Востоке анафема лишь официально констатировала отпадение человека от Церкви и являлась чисто религиозным актом, на практике она часто использовалась как политическое наказание. В теократических государствах исключение человека из церковной общины, запрет на религиозный контакт с ним подразумевают невозможность для отверженного выполнять какие-либо гражданские юридические процедуры. Тем самым они ставят человека вне закона. То же самое происходило с М. М. Зощенко

и А. А. Ахматовой в СССР как партюкратическом государстве. Их идеологическое «отлучение» в результате постановления 1946 года формально не лишало писателей права работать и получать хлебные карточки. Но ровно через две недели двух отщепенцев, «не желающих идти в ногу со своим народом», исключают из Союза писателей СССР. А вот это уже оставит их обоих и без профессионального заработка, и без хлеба.

Важно помнить, что анафема – это не просто ритуализированное проклятие-заклятие, оглашаемое устами священнослужителей. Главное для упорствующего в грехе состоит в том, что его проклятие – вечное, оно не смываемо. Вероятно, потому Ахматова и назвала осудительные документы 1946 года «анафемой»: отлучением «всесоюзным» географически и «вечным» исторически. Как всегда, слова свои она употребила точно. Постановление переживёт поэта и будет отменено лишь через 22 года после её смерти.

Однако не преувеличивает ли поэт резонанс этой анафемы? Действительно ли она «гудела» на шестой части планеты Земля – на огромном пространстве Советского Союза? Нет, Ахматова не преувеличивает. И достигалось это «грозное гудение» хорошо отлаженным способом: через всепроникающую систему школьного и вузовского гуманитарного образования, через партийные и комсомольские печатные органы, через густую сеть «политпросвещения» и «университетов марксизма-ленинизма» (а они имели собственную систему печатных изданий), также через отделения общества «Знание» и многочисленные Бюро пропаганды советской литературы. Вся эта громада в полном смысле охватывала целую страну. Подтверждается это библиографически. Достаточно пересмотреть ежегодные переиздания (причём огромными тиражами!) разного рода обществоведческих учебников и учебных пособий, хрестоматий и «блокнотов агитатора», включавших в себя как постановление 1946 года, так и доклад А. А. Жданова. Помимо этого, сам доклад (и тоже ежегодно) переиздавался Госполитиздатом отдельной брошюрой, и не только в Москве, а и в столицах союзных республик, и в областных центрах. Так, даже спустя 6 лет, в августе 1952 года, доклад вышел в столице страны изданием, тираж которого составлял 500 000 экземпляров. Совокупному же тиражу ждановского доклада – всех форм и лет издания – могли бы позавидовать А. С. Пушкин вместе с Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским.

Пропагандистская кампания, связанная с «антиахматовским» постановлением, оставила долгий след в памяти школьников и студентов 1940-х – 1960-х годов. Сама Ахматова в 1959 году заносит в рабочую тетрадь такое свидетельство: «<...> уже тринадцать раз во всех учебных заведениях Союза от Мурманска до Термеза и от Владивостока до Калининграда в мае, перед

концом учебного года в лекции (или уроке) об акмеизме моё имя предается анафеме. Таким образом молодёжь, выслушавшая этот урок в 10-м классе (как моя Аня [А. Г. Каминская, дочь И. Н. Пуниной. – Авт.] в прошлом году), снова слушает ту же лекцию через год-два в своём ВУЗе (как Боря Ардов третьего дня)» [1:т. 2:кн. 2:340].

Аналогичное свидетельство того, как штудировали постановление школьники украинского города Николаева оставила нам двоюродная племянница Ахматовой по линии отца – С. А. Пеганова. Приводит его евпаторийский краевед Л. Л. Никифорова [14:155]. Об оценке «отлично», выставившейся школьникам Молдавии за знание того же постановления, рассказывает Т. А. Жирмунская [15:8]. Да любой ахматовед, поговоривши с коллегами, которые получали среднее образование в 1950-е, 1960-е и даже в 1970-е годы, услышит похожие примеры.

Такова была «география отвержения» Ахматовой «обществом верующих» в слово партии. В своём восьмистишии поэт лишь отметит её границы: анафема гудела «от Либавы» (крайний Запад) – «до Владивостока» (крайний Восток). (А в дневниковом варианте ещё и «от Мурманска» (крайний Север) – «до Термеза» (крайний Юг)). Структурно – эти формулы повторяют лозунг «великопольских державников»: «Польша от моря и до моря!». Впоследствии та же формула будет часто встречаться в массовых советских песнях: «С южных гор до северных морей...». Все эти «географические» клише восходят к мифопоэтическому взгляду на родное пространство как бы с высоты птичьего полёта. Подобная особенность была отмечена ещё в литературе Киевской Руси («Слово о полку Игореве», «Слово о законе и благодати» и др.) академиком Д. С. Лихачёвым и другими медиевистами [16, 17].

Но, может быть, партийная «анафема» начала стихать хотя бы к «хрущёвскому» 1959 году? Стоило ли именно в этом году вспоминать о ней патетично, всерьёз, как это сделала Ахматова?

Поиск отгадку в ближайших ахматовских контекстах: историко-социальном и историко-литературном. Возьмём хотя бы предшествующий 1958 год.

Апрель – начинает выходить газета «Литература и жизнь», будущая «Литературная Россия». Ахматову она уже не громит. Но и не печатает.

Сентябрь – открывается IV Международный съезд славистов в Москве. По сути, это первый интернациональный славистический конгресс после эпохи «железного занавеса». Показательно, что он же был и первым съездом славистов после войны: попытка проведения конгресса в 1948 году сорвалась из-за разрыва советско-югославских отношений. Докладов об Ахматовой-поэте на IV съезде нет. Тогда, быть может, они есть об Ахматовой – переводчице славянских национальных классиков? Болгарки Елисаветы

Багряны (1893-1991), поляка Владислава Броневського (1897-1962), українця Івана Франко (1856-1916)?.. Нет, и о такой Ахматовой докладов нет тоже.

Аналогичным был и сентябрь предыдущего, 1957 года. В этом месяце пройдёт дискуссия о поэзии между русскими и итальянскими писателями (Рим – Москва). Приглашена ли на неё автор работ о Данте, переводчица Джакомо Леопарди (1798-1837), побывавшая в Италии ещё в 1912 году – раньше, чем кто-либо из советских участников этой дискуссии? Итальянцами приглашена, советским руководством в состав делегации не включена.

Декабрь всё того же 1958 года – собирается Учредительный съезд создаваемого (наконец-то!) Союза писателей РСФСР. Он также проходит без Ахматовой.

Таковы «нуль-факты» литературной хроники 1958 года. Так выглядит «анафема» через 12 лет после постановления 1946 года. Теперь Ахматову не проклинают, ибо на литературной карте страны её просто нет [11].

Зато есть факты иного порядка.

В 1953 году ведущая партийная газета страны «Правда» начинает печатать главы из новой поэмы Александра Твардовского «За далью даль». Среди них есть главка «Так это было», о смерти Сталина. И другая главка, о встрече где-то на далёком полуострове с безымянным другом. Пропавшим на много лет, а теперь случайно увиденным – в ватнике, с деревянным ящичком-чемоданчиком и пепельным взглядом не до конца воскресших глаз.

Впервые не одним лишь «простым советским» читателям, а и непростому Президиуму ЦК КПСС и Правительству СССР поэт прямо напомнил, что Смерть умеет входить без пропусков даже в Кремль. Мало того: напомнил, что существует (по-лермонтовски говоря) «Божий суд», на котором никого из лишённых личного имени, личного голоса и даже личной могилы уже нельзя заставить замолчать. Но разве не то же утверждал ахматовский «Реквием»? Оконченный давным-давно, ещё в 1940 году, однако не опубликованный ни 13 лет, ни 19 лет спустя.

Начиная с 1940-х, духовное пространство СССР заполняется поэзией, прозой, драматургией фронтовиков, партизан и блокадников. Не все из них доживут до Победы, а кто и доживёт, зачастую вернутся инвалидами. От этого вес их художественного слова многократно возрастёт. Нет, они не «отменяют» Ахматову: ни её позднего трагизма, ни её поздней «новой классичности». Как не отменяет её строк ни вышедшие в 1957 году стихотворения репрессанта Н. А. Заболоцкого, ни колымская проза В. Т. Шаламова, ни ГУЛАГовская публицистика А. И. Солженицына. Как не заслонит «Поэмы без героя» ни лирический историзм Я. В. Смелякова, ни «пушкинизм» Д. С. Самойлова, ни гротескный, горчащий юмор позднего М. А. Светлова и других воротившихся из забвения

«стариков». Но все они стали в конце 1950-х фактом – и фактором – живого литературного процесса. Пускай с опозданием, пускай урывками или через «самиздат» и «тамиздат». Они – стали. Она – нет.

Это позволит Р. Д. Тименчику жестко, но точно заметить про эпоху конца 1950-х: «Ахматовские стихи в это время становятся каталогом обид» [18:т. 1:134].

И тогда же случились два события, несомненно всколыхнувшие ахматовскую память об «анафеме». Одно событие большая страна вряд ли заметила. Второе не сходило с газетных полос и действительно «гудело» на всех трудовых, партийных и комсомольских собраниях «страны Советов». Скорее всего, второе событие послужило причиной первого.

В 1958 году умер Михаил Зощенко – младший «товарищ» Ахматовой по Петербургу-Ленинграду, «по музам» и «по судьбе». Один из двух персональных адресатов постановления 1946 года (а по очередности нападков – первый).

После начала хрущёвской «оттепели» М. М. Зощенко мог надеяться на отмену «анафемы». Но «оттепельные» надежды похоронило другое, куда более громкое событие. Появился новый, гораздо более опасный «еретик» – Борис Пастернак. В 1957 году его роман «Доктор Живаго» был опубликован за границей – сначала в Италии, потом в Голландии и Великобритании (при содействии философа и дипломата, давнего знакомого Анны Ахматовой, «гостя из будущего» в её «Поэме без героя», сэра Исая Берлина). За короткое время книга была переведена на многие языки. 23 октября 1958 года автору романа была присуждена Нобелевская премия. Немедленно в советской прессе появились «письма трудящихся», требовавших, чтобы «литературного власовца» лишили советского гражданства и выслали за границу. Пастернак, первоначально поблагодаривший Нобелевский комитет за премию, через четыре дня вынужден был от неё публично отказаться. Это, однако, ничего не изменило. Поэт был исключён из Союза писателей СССР, шумные собрания и громкая травля в прессе продолжались. 30 мая 1960 года Борис Пастернак умер от скоротечного рака лёгких.

Далеко не всегда при анализе творчества какого-либо поэта исследователи учитывают этот «живой контекст»: присутствие в его судьбе и поэтике творческих судеб других художников слова. Речь не только о сугубо литературной традиции: об учителях или преемниках, о соратниках или соперниках. Речь именно о людях – с их поступками и проступками, с их собственными драмами и победами, бросающими отблеск на драмы и победы каждого, кто живёт рядом.

Такой диалог судеб между А. А. Ахматовой и Б. Л. Пастернаком шёл годами – незримо и нелегко. Всё в том же 1959 году двум поэтам довелось встретиться напрямую, в обществе людей, обоим

им симпатичных и симпатизирующих. Отмечался день рождения (21 августа) сына Всеволода Иванова – Вячеслава Всеволодовича («Комы», как звали его близкие). Ахматова (по воспоминаниям Е. Б. Пастернака) поделилась новостью: она, «непечатная», получила приглашение из газеты «Правда» прислать свои стихи. Стихи послала, их не опубликовали. Ахматову спросили: какое же стихотворение она послала? В ответ та прочла «Летний сад». После чего Борис Пастернак сказал, «что если бы «Правда» напечатала это стихотворение, она должна была бы совершенно перемениться с этого дня, а литературная страница – выходить в кружевных оборках или вся розовая» [4:538].

Сама Ахматова пересказывала этот эпизод несколько иначе. После того, как она прочитала свои стихи, Борис Пастернак (сидевший от неё вдали) будто бы спросил «во весь голос через весь стол: «Что вы делаете со своими стихами? Раздаёте друзьям?» [12:274].

Возможно, оба варианта пастернаковской реплики прозвучали на самом деле не столь бестактно, как оно выглядит в пересказе. Быть может, в первом случае он всего-навсего хотел сказать, что стихи Ахматовой в «Правде» смотрелись бы невероятно: как сама главная партийная газета страны, если бы она выходила на розовой бумаге и в оборочках. А во втором варианте Б. Л. Пастернак, опять-таки, мог всего-навсего поинтересоваться, где Ахматова хранит свои неопубликованные произведения: у себя дома или у друзей? Однако и тогда была бы в глаза разница между Б. Л. Пастернаком, с его широким («Не надо заводить архива, / Над рукописями трястись», 1956) жестом человека, печатающегося достаточно регулярно, – и Ахматовой, чей «Реквием» нельзя было хранить даже «в архиве». Можно было только самым надёжным друзьям выучить текст поэмы по кусочкам наизусть, а остальные тексты – от 1920-х (!) годов и до годов 1960-х (!) – и впрямь держать в «рукописях». Задеть Ахматову могла не «бестактность», а детская простодушная забывчивость Б. Л. Пастернака. Уже попавшего под собственную «анафему», но всё равно явно не соизмерявшего своё писательское положение с положением ахматовским.

Смерть Б. Л. Пастернака выровняла масштабы их социального неблагополучия. После этого обиды у Ахматовой уже не осталось – осталось стихотворение «Смерть поэта». Очень тихое, очень «пейзажное». От цензуры Ахматова зашифровала его трижды: безымянностью адресата, отсутствием политических реалий и нарочито «неправильной», сдвинутой датировкой текста. Перекликались, правда, два названия: ахматовской тихой элегии и лермонтовской громокипящей инвективы. Там и там стихи назывались «Смерть поэта»; в обоих названиях звучала «грозная анафема» всем, «жадной толпой» стоявшим «у трона». К счастью,

в 1960-м году власти об этом многозначительном сходстве названий едва ли подумали...

Остаётся сказать об ахматовских топонимах. В рабочей записи перечислены четыре города (Мурманск, Термез, Владивосток, Калининград), и это география (север, юг, восток, запад). В восьмицифровых городах всего два (Либава и Владивосток), но это уже история. История страны, история её культуры и литературы.

**Либава.** Это название ведёт нас в дореволюционное прошлое. После 1917 года появляется современный топоним (урбаноним) Лиепая, обозначающий город на юго-западе Латвии. У прежнего топонима был параллельный немецкий вариант именованья – Либау, напоминающий нам, что в координатах германской истории это город на северо-востоке Пруссии.

Три варианта одного имени отражают сложную историю города и всего края. Его древнейшее население, пруссы, – балтийское племя летской группы. Пруссы были завоеваны Тевтонским орденом и германизированы. Позднее его земли вошли в состав Королевства Пруссии, затем Германской Империи, потом Латвийской Республики, наконец Латвийской ССР. Дальнейшая история Либавы-Лиепай выходит за границы жизни Ахматовой.

Какое же отношение имел этот балтийский город к ахматовской биографии? И не просто к биографии, но к одной из наиболее драматичных её страниц?

В хронике Первой мировой войны небольшой городок на Балтийском взморье занимает своё время и место. Время это – 1914 год. Место – поля сражений восточноевропейского фронта. В августе-сентябре 1914 года русская армия вела ожесточённые бои против германских и австро-венгерских войск в Восточной Пруссии и Галиции. В этот же период добился своей отправки на фронт муж Ахматовой Н. С. Гумилёв и остро стоял вопрос о призыве на военную службу её близкого друга М. Л. Лозинского. В итоге на фронт его не возьмут по состоянию здоровья. Всё это наполняло Ахматову предощущением беды, что получило отражение в написанном тогда же стихотворении «Утешение». Адресатом его, как обоснованно полагает О. Е. Рубинчик, был именно М. Л. Лозинский: ««Утешение» задаёт архетипическую ситуацию. И строки «В обътой пожарами, скорбной Польше / Не найдешь могилы его» стоит рассматривать с этой точки зрения. Дата под первыми строфами стихотворения – 19 августа 1914 – отмечает ровно месяц с момента, когда (по старому стилю) Германия объявила войну России. В это время уже шли бои русских войск с австро-венгерскими на территории Польши. Потери русских были велики, так что Ахматовой, не раз в своей творческой биографии бравшей на себя «роль рокового хора», было кого оплакивать» [21:111].

Так восстанавливается живая, притом личная связь между 1914 годом (топоним), 1946-м

(«анафема») и годом 1959-м (оставшийся в архиве экспромта). Как мы не раз уже убеждались, такого рода межвременные связи у нашего поэта – явление характерное. Историзм Ахматовой обострённо автобиографичен. Зато и биографизм, и лиризм её художественного мышления подчёркнуто историчны. Думается, как раз потому история по-ахматовски так часто и так стремительно перетекает в «личный миф».

Не менее сложна, многослойна адресация анализируемого экспромта – его диалогизм.

Неоднократно Ахматова проецировала сугубо личные, порой интимные сюжеты своего жителя-бытия на самые грандиозные катаклизмы отечественной и мировой истории. Скажем, уезжает за границу друг и поклонник Ахматовой художник Борис фон Анреп. Происходит это в канун Революции и Гражданской войны; ничего удивительного, мифологического или мистического в его отъезде нет. Несмотря на неизбежный привкус политизма, в целом событие это скорее из области гастарбайтерства (Анреп станет в Западной Европе успешным мозаичистом), чем политэмиграции.

Не то видим и слышим мы в стихах Ахматовой, отразивших Анрепов отъезд («Мне голос был. Он звал утешно...», 1917). Конкретный человек по имени Борис, по фамилии Анреп из текста исчезает. Он истончается до бесплотного «Голоса». Голос этот звучит, опять-таки, не в каком-либо из бытовых регистров. Он доносится из неких «областей заочных» как глас неземного Искусителя. Диалог Его с Ахматовой происходит на фоне апокалиптического пейзажа «приневской столицы»: Петербурга, доживающего последние имперские дни. Магнетизм ритмики и фоники этого Голоса прямо напоминает монолог-колыбельную лермонтовского Демона. Однако и Ахматова как лирическая героиня не остаётся одинокой, «частной» женщиной. Структурно и эмоционально она объединяется в стихотворении с Россией, а её частная любовная история превращается в легендарно-мифологическую Историю века. Такую же метаморфозу случилось претерпели другие ахматовские истории, другие диалоги: с Николаем Гумилёвым, Александром Блоком, Осипом Мандельштамом, Николаем Пуниным, Исайей Берлиным...

Многие годы, даже десятилетия, Ахматова ощущала поддержку и помощь «друга всей жизни»

(как скажет она на юбилейном вечере Данте) М. Л. Лозинского. В 1959-м его рядом с ней не было уже четыре года. Однако не вспоминать об их дружбе и сотрудничестве она не могла. Стихи «Утешение» – поразительный документ их юности, их совместного творчества, но и войны, и «объётой пожарами» Польши (точнее, Пруссии и Галиции): фронта, на который ушёл муж Ахматовой, Николай Гумилёв, и должен был уйти её верный рыцарь, Михаил Лозинский. «Либава» – короткое, старомодное слово-напоминание, слово-пароль и пропуск в ту войну, в ту юность. Оно, с одной стороны, поддержало горечь эпиграммы-экспромта 1959 года, подчеркнуло всю фальшь обвинений Ахматовой в нехватке верности, достоинства и патриотизма. С другой стороны, это слово, поставленное в начале строки, на сильную позицию, – слово, внятное лишь своим, не запятнавшим собственной чести, – объединило живую (но как бы заживо похороненную) Ахматову с мёртвыми (но уже вечно живыми) поэтами, переводчиками, художниками, филологами.

Если Либава – это память о М. Л. Лозинском, то Владивосток, как нам думается, – это память, с одной стороны, о младшем брате поэта – Викторе Горенко. Мичман Черноморского флота, покинувший Севастополь в ночь перед началом массовых расправ с офицерами, после долгой дороги прибывает в этот город в марте 1918 года. В. А. Горенко оставит Владивосток с приходом красных в 1922 году, перебравшись сначала на Сахалин, а потом через Китай в США. Через тихоокеанскую столицу России покидали страну во время Гражданской войны многие представители творческой интеллигенции из окружения Ахматовой.

С другой стороны, Владивосток это память об О. Э. Мандельштаме. Именно в этом городе, в пересыльном лагере на Второй речке оставит в 1938 году земной мир младший друг и современник Ахматовой.

«Не бойся; подойди...» – окликнул Анну Ахматову в 1916 году Николай Недоброво, уходя «в царство тени». И она не испугалась. В 1959 году Ахматова не испугалась снова. Она опять смогла подойти к роковой черте и ответить на оклик оттуда – собственным мужеством и собственным творчеством.

## Литература

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений. В 6 тт. / А. А. Ахматова. – М. : Эллис Лак, 1998-2002. – Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Казарин В. П., Новикова М. А. Ахматова. Данте. Крым : (К постановке проблемы) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. – Симферополь. – 2014. – Вып. 29 (86). – С. 5–22.
3. Данте Алигьери. Божественная Комедия / Пер. с ит., вступ. ст. и комм. М. Л. Лозинского / Алигьери Данте. – М. : Эксмо, 2012. – 864 с.
4. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой : 1889-1966. Изд. 2-е, испр. и доп. / В. А. Черных. – М. : Индрик, 2008. – 768 с., ил.
5. Темненко Г. М. Анна Ахматова : Опыт интертекстуальных и имманентных прочтений / Г. М. Темненко. – Симферополь : ИТ «Ариал», 2013. – 475 с.

6. Словарь иностранных слов. Издание 3-е, переработанное и расширенное. – М. : Издательство иностранных и национальных словарей, 1949. – 804 с.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV. / В. И. Даль – М. : Русский язык, 1978–1980.
8. Дружинин П. А. Идеология и филология : Ленинград, 1950-е годы : Документальное исследование. Т. 1 / П. А. Дружинин. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 588 с.
9. Жданов А. А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» / А. А. Жданов. – М. : Госполитиздат, 1952. – 32 с.
10. Броская эта формула родилась совсем не в докладе секретаря ЦК ВКП(б). Её происхождение становилось уже предметом специального внимания ахматоведов [5, 47–61].
11. Визуальная аналогия подобного безмолвно вопиющего «пробела», оставленного (перефразируя Б. Л. Пастернака) и «в судьбе», и «среди бумаг», – тогдашняя карта РСФСР (см., например, [13, 5–6]). Вся северная и северо-восточная зона лагерей – от востока Кольского полуострова, от Ненецкого и Ханты-Мансийского автономных округов и до севера Чукотского автономного округа и востока Хабаровского края – зияет девственной пустотой. На карте в этих местах словно бы нет ничего и никого. Причем так будет в изданиях даже 1970-х годов.
12. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952–1962. Изд. испр. и доп. / Л. К. Чуковская. – СПб. : Журнал «Нева»; Харьков: Фолио, 1996. – 656 с.
13. Атлас СССР. – 2-е издание. – М. : Главное управление геодезии и картографии МВД СССР, 1955. – 147 с.
14. Никифорова Л. Л. Анна Ахматова в истории одной крымской семьи / Л. Л. Никифорова // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 9. – Симферополь: Крымский Архив, 2011. – С. 150–157.
15. Жирмунская Т. А. «Во мне печаль, которой царь Давид / По-царски одарил тысячелетья...» (А. Ахматова) / Т. А. Жирмунская // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 8. – Симферополь: Крымский Архив, 2010. – С. 6–33.
16. Лихачёв Д. С. Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве» / Д. С. Лихачёв // Слово о полку Игореве : Сборник исследований и статей / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М. ; Л. : АН СССР, 1950. – С. 5–52.
17. Шохин К. В. Очерк истории развития эстетической мысли в России : (Древнерусская эстетика XI–XVII вв.) / К. В. Шохин. – М.: Высшая школа, 1963. – С. 10, 41–42.
18. Тименчик Р. Д. Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы. Тт. 1–2. Изд. второе, испр. и расш. / Р. Д. Тименчик. – М. ; Иерусалим: Мосты культуры/Гешарим, 2014–2015.
19. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выплывший флаг над таможенной...»: (Опыт реального и поэтологического комментария) / В. П. Казарин, М. А. Новикова. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – 49 с., ил.
20. Лихачёв Д. С. Воспоминания. / Д. С. Лихачёв. – СПб. : Logos, 1995. – 519 с., ил.
21. Рубинчик О. Е. «Уж не Лозинский ли?»: Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой / О. Е. Рубинчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 12. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – С. 107–117.
22. Лукницкий П. Н. Дневник 1928 года. Acumiana. 1928-1929 / Публикация и комм. Т. М. Двинятиной // Лица: Биографический альманах. – Т. 9. – СПб., 2002.
23. Шкаровский М. В. Община Никольской единоверческой церкви Петрограда в 1920-е – начале 1930-х гг. / М. В. Шкаровский // Правда Православия. – 2013. – № 1 (74).
24. Схимонахиня Николая. Великая страдальца и молитвенница Анна Ахматова – духовная дочь праведного старца Николая (Гурьянова). – Сайт «Русский вестник» (rv.ru). – 26.06.2011.
25. Руденко М. С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой / М. С. Руденко // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 1995. – № 4. – С. 66–77.
26. Шумило С. В. В катакомбах : Православное подполье в СССР / С. В. Шумило. – Луцк : Терен, 2011. – 272 с.

УДК 821.113

**М. Г. Капустян**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

### **Рецепція традицій романтизму у літературній спадщині Карен Бліксен**

**Капустян М. Г. Рецепція традицій романтизму у літературній спадщині Карен Бліксен.** Стаття присвячена вивченню інтерпретації творчості Карен Бліксен в скандинавському науково-критичному дискурсі кінця XIX ст. - початку XX ст. Критики відзначили авторські особливості створення художніх образів, простоту і доступність її індивідуального стилю. Розглянуто поняття інтерпретації у традиційному тлумаченні та з урахуванням рецептивних оцінок сучасного літературного процесу, які належать провідним літературознавцям скандинавських країн. Особлива увага приділяється проблемі перекладу творів письменниці іншими мовами (східнослов'янськими та ін.). Ідеї романтизму та його художні прийоми творчо переробляються письменницею, піддаються переосмисленню. Розглянуто світоглядні погляди К. Бліксен, які за допомогою її героїв дозволяють знаходити типологічні зв'язки з письменниками романтиками на рівні неординарних героїв.

**Ключові слова:** Карен Бліксен, інтерпретація, «соціалістичний» напрямок, мотив гри, образ ляльки і масок.



**Капустян М. Г. Рецепция традиций романтизма в литературном наследии Карен Бликсен.** Статья посвящена изучению интерпретации творчества Карен Бликсен в скандинавском научно-критическом дискурсе конца XIX в. - начала XX в. Критики отметили авторские особенности создания художественных образов, простоту и доступность ее индивидуального стиля. Рассмотрены понятие интерпретации в традиционном толковании и с учетом рецептивных оценок современного литературного процесса, принадлежащих ведущим литературоведам скандинавских стран. Особое внимание уделяется проблеме перевода произведений писательницы других языках (восточнославянскими и др.). Идеи романтизма и его художественные приемы творчески перерабатываются писательницей, подвергаются переосмыслению. Рассмотрены мировоззренческие взгляды К. Бликсен, которые с помощью ее героев позволяют находить типологические связи с писателями романтиками на уровне неординарных героев.

**Ключевые слова:** Карен Бликсен, интерпретация, «социалистическое» направление, мотив игры, образ куклы и масок.

**Kapustian M.G. Reception traditions of Romanticism in the literary legacy of Karen Blixen.** The article is devoted to the study of interpretation of Karen Blixen in the Nordic scientific and critical discourse of the late XIX century - early XX century. The critics focused on the author's manner of the creation of artistic images, her authentic simplicity and comprehensiveness of her individual style. The notion of interpretation was considered in the traditional sense and on the account of contemporary literary process, which includes leading literary critics of Scandinavian countries. Particular attention is paid to the writer's translation into other languages (Eastern Slavic, etc.). Romantic ideas and art techniques are creatively recycled by the writer and are subjected to reinterpretation. Philosophical views of K. Blixen were considered and was found out that typological connection with the romantic writers at extraordinary heroes were allowed with the help of her characters.

**Keywords:** K. Blixen, interpretation, "socialist" direction, gamemotif, image of dolls and masks.

Карен Бліксен (1885-1962) належить до найвідоміших, за межами Скандинавії, данських авторів. Її твори перекладені на більшість європейських мов, а коло дослідників, які займаються її творчістю, досить широке. Однією з визначальних рис, що виділяють цього автора в сучасній світовій літературі, є те, що її твори написані двома мовами – англійською і данською. Крім двох великих романів: «Африканська ферма» і «Шляхи відплати», її перу належать кілька збірок новел: «Сім фантастичних історій», «Зимові казки», «Анекдоти долі», «Останні історії».

У якості іншої важливої особливості слід зазначити деяку невідповідність тематики і, особливо, її манери оповіді загальним тенденціям в данській літературі першої половини XX століття.

Метою нашого дослідження є розгляд творчості Карен Бліксен у скандинавському науково-критичному дискурсі кінця XIX ст. – початку XX ст., дослідження проблеми перекладу творів письменниці іншими мовами.

Для досягнення цієї мети необхідно розв'язати такі завдання:

- проаналізувати світоглядні погляди Карен Бліксен;
- виявити специфіку творчої манери письменниці;
- проаналізувати особливості художніх образів у творчості автора;
- огляд проблеми перекладу творів Карен Бліксен.

К. Бліксен дебютувала в Данії в 30-40-і роки. У це десятиліття особливу силу набрав так званий «соціалістичний» напрямок в мистецтві, орієнтований на критику суспільства. Творчість письменниці була орієнтована на модернізм, його розквіт в Данії припадає в період 50-их років. Теми, які письменниця порушувала в своїх творах: детермінізм людського життя, творча воля Бога в долі людини, панування у житті законів мистецтва,

також виявилися неспівзвучними настроєм данської публіки 30-40-х років. Якщо в літературній ситуації США і Великобританії дебют письменниці викликав великий інтерес, то популярність на батьківщині прийшла до К. Бліксен лише в 50-60-х роках, коли на тлі розквіту модернізму в неї з'явилися і прихильники, і послідовники.

Виключне положення К. Бліксен у данських літературних колах пояснюється ще тим, що з 1914 по 1931 рік письменниця жила в Кенії. Вона опинилася в середовищі англійської колоніальної культури і водночас потрапила під вплив туземного патріархального укладу.

Таким чином, увібравши в себе атмосферу рубежу століть, К. Бліксен багато в чому її зберегла, перебуваючи далеко від соціальних змін в Європі. Вона повернулася в Данію, для того щоб в 1937 році випустити в світ збірку новел, які увібрали в себе європейський досвід довоєнного періоду та вміння спілкуватися з іншими культурами. В Африці письменниця виробила свій світогляд, який згодом і визначив стиль її творів.

Підвищене цитування є ще однією характерною рисою новел К. Бліксен, що ріднить її з іншими авторами-модерністами. Мова її творів рясніє літературними ремінісценціями, алюзіями і міфологічними асоціаціями. Автор використовує в тексті цитати з грецької і скандинавської міфології, Біблії, широкого кола літературних творів і фольклору. Вона вважає літературу і все інше мистецтво своїм будинком, повним друзів і рідні. Запозичені теми та образи використовує асоціативно, відповідно до своїх цілей, комбінуючи їх для досягнення необхідного художнього ефекту.

У якості однієї із складових творчості письменниці можна виділити групу тем і художніх прийомів, які походять з традицій романтизму. Серед авторів-романтиків, близьких їй за духом, письменниця називає: Х. К. Андерсена, Д. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, А. Еленшлегера, Й. Евальда, Е. Т. А. Гофмана, С. К'еркегора.

Серед загальних тем модернізму та романтизму можна відзначити «відчуття влади минулого, взаємозв'язок природи і особистості, роль інтуїції в зображенні людських вчинків і напруженість подій, в яких виявляються персонажі, чії неймовірні вчинки і долі нагадують великих героїв романтичної літератури» [1]. Одну з причин свого звернення до цього періоду називає сама К. Бліксен: «Я перенесла дію моєї історії на 100 років назад, у часи справжнього романтизму, де люди і обставини життя були зовсім іншими. Лише так мені вдалося відчутти себе абсолютно вільною» [3:97]. Дійсно, у більшості новел письменниці вказано точний час, в який розгортаються описувані події. Як правило, це перша половина XIX століття. Наприклад, новела «Шляхи навколо Пізи» починається так: «Діло було гарним травневим вечором 1821 року». У новелі «Мавпа» вказано проміжок часу, в який могла трапитись історія, що стала сюжетом для справжнього оповідання: «Абатісса Сьомого монастиря, при якій настав його особливий розквіт в період з 1818 до 1845 року, мала маленьку мавпочку ...» [5:109]. Перші слова «Всесвітнього потопу в Нордерні» визначають час дії – «на початку минулого століття» [5:173]. У «Сімейному вечері в Хельсінгері» час дії відраховується з 1813 року [3:97].

Романтичне світовідчуття письменниці не обмежується лише часом і простором, у яких розгортається дія її творів. Романтична двоїстість і, прихована за зовнішнім, удаваним світом вища дійсність виражається, зокрема, в любові письменниці до контрастів і протиставлень, які мають значне місце в художній побудові оповідань. Герої К. Бліксен відчувають свою самотність у світі, вони прагнуть особистісної свободи, шукають нових вражень. У новелі «Мрійлива дитина» хлопчик-сирота відчуває, що він чужий в жебрацькому середовищі. З цього почуття народжується фантазія про його належність до іншого, багатого кола і про таємниці, що оточує його народження. Швачка Ганна при всій своїй зовнішній непомітності має буремну душу руйнівника суспільності підвалин. Герой «Парубка з гвоздику» – письменник Чарлі Деспард, для всіх оточуючих є «улюбленцем фортуни, молодого людиною із завидною долею». А він відчуває себе «самотньою і нещасною людиною у всьому світі». Він прагне другої – вищої реальності, характерної для романтичного мистецтва, яка здатна змінити людину, наблизити її до ідеального, духовного плану.

Герой новели «Еренгард» планує духовну спокосу героїні. Фізичне володіння не представляє для нього інтересу. Він хоче виявити її еротичну сутність і дати їй висловитися в ту мить, коли вона усвідомить це. Героїня новели «Мрійлива дитина», яка на початку розповіді цінує правду понад усе, в кінці розповідає своєму чоловікові про роман, який нібито у неї був ще до їх заручин. Вона стверджує,

що померлий хлопчик Єне – її син, і вимагає, щоб чоловік їй повірив. З огляду на реальність, те, що говорить жінка – неправда, їй не вистачило сміливості порушити суспільні правила. Але на ідеальному, духовному рівні, який їй відкрив маленький мрійник Єне, вона долає свій страх і дає розкритися своїй суті, яку раніше стримувала. У вищій дійсності вона може мати коханця і позашлюбну дитину, цей рівень не підвладний моральним нормам.

У творчості письменниці часто зустрічається мотив гри, утілений в образах ляльок і масок. Традиційний для пізнього романтизму прийом карнавалізації з успіхом був використаний і розвинутий в епоху модернізму. Використання ігрових мотивів у творах К. Бліксен тяжіє до романтичних традицій, оскільки маріонетки і маски не мають характеру тотальної іронії, характерної для поетики творів письменників-модерністів, навпаки – просякнуті почуттям недовершеності світу, туги за справжньою свободою. Так, у новелі «Шляхи навколо Пізи» в кульмінаційний момент герої застигають, уподібнюючись маріонеткам: «Вони всі застигли навколо неї, як компанія дерев'яних ляльок посеред могутнього пейзажу» [7:58]. Герой новели «Поет», вмираючи, усвідомлює, що всі учасники подій є маріонетками: «ми – блаженні маріонетки» [4:40]. Коли чотири персонажі новели «Всесвітній потоп в Нордерне» залишаються у час повені в будинку, який повільно заливає вода, автор описує їх таким чином: «Неначе чотири маріонетки, якими керує одна нитка, всі четверо, які перебувають на сіннику, повернули голови і подивилися одне на одного» [6:22]. Персонажі К. Бліксен часто порівнюються з ляльками. Герой новели «Сновидці» говорить: «Може я був, сам того не знаючи, іграшкою або механічною лялькою в руках старого чаклуна з Амстердама?» [7:17]. Про героїнь новел «Поет» і «Старий мандрівний лицар» оповідач говорить, що вони схожі на ляльок.

Більшість дослідників зводять походження цього образу, такого важливого для розуміння картини світу К. Бліксен, до «Діалогу про маріонеток» Г. Клейста. У цьому есе з'являється образ ляльки, яка в точності виконує задум автора – Бога. Її гармонія абсолютна, в той час як танцюрист, який їй протиставляється, змушений «створювати себе», самостійно шукати зв'язок з вищою гармонією.

У творах К. Бліксен принцип існування ляльки пояснює відьма з комедії маріонеток, яка говорить: «Правда полягає в тому, що ми всі граємо в комедії маріонеток. Найбільшою радістю в ній для учасників є виконання задуму автора. «Я відкрию вам таємницю: у цьому і полягає справжнє щастя, яке люди шукають зовсім в іншому» [7:50].

У новелах К. Бліксен часто розвивається тема маски як форми існування персонажів. Витоки філософії маски у письменниці також потрібно шукати в ідеології романтизму. «Філософія маски

– це філософія мистецтва і життя, що впливає з напругою. Ця теорія надає особливого значення ілюзії та мріям і підкреслює ницість, другорядність дійсності». У К. Бліксен герой, що одягає маску, змінює відповідно до цієї маски дійсність. Якщо він поринає у гру з усією пристрасстю, і виконує взятую на себе роль точно у відповідності з ідеєю, втіленою в масці, то він перетворює і свою долю, і себе як особистість.

Найчіткіше уявлення про роль маски дає новела «Всесвітній потоп в Нордерне». Серед персонажів новели, що залишилися на сіннику, затопленого повинно будинку, двоє – багата стара діва, Нат-одаг і кардинал Гамількар міркують про значення маски. Фрекен Нат-одаг висуває версію з приводу того, що Бог очікує від смертних: «Як Вам могло спасти на думку, що Бог хоче від нас правди? Правда потрібна лише чоботарям і кравцям. Господь має схильність до маскарладу» [5:200]. Як висновок зі своєї довгої промови, вона наводить парафраз з Євангелія: «По масці твоєї я впізнаю тебе» [5:202]. Таким чином, у Судний день не смертні зніматимуть маски, а Господь Бог – свою. На думку героя, в останню ніч перед смертю персонажів, приречених повинню на загибель, повинна впасти маска з обличчя долі й вони мають пізнати сенс життя.

В іншій новелі Кардинал Гамількар – персонаж, який носить маску. На початку твору ніхто не бачить його обличчя, так як воно забинтоване. Коли ж він знімає бинти, з'ясовується, що насправді це зовсім не кардинал. Фрекен Нат-одаг з подивом бачить перед собою камердинера кардинала – Касперс. Він розповідає, як убив кардинала, щоб зіграти його роль. В образі кардинала Каснерсен рятував під час повені селян і піднімав дух рятувальників. Його роль докорінно змінила життя трьох його супутників. Завдяки Касперсену вони виявилися на сіннику, де кожен, усвідомивши свою долю, змінився. Одягнувши маску кардинала і виконавши тим самим свою роль, герой творить світ навколо себе: «Я радий, що я створив цю ніч. Я гордий, що створив Вас [фрекен Нат-одаг]» [2:9].

Прийом одухотворення природи за допомогою романтичної ідеї розчинення Бога у Всесвіті плідно розвивається письменницею у багатьох творах. Герой новели «Мавпа» повертається після сватання в монастирі. Він ще не може знати, що його пропозицію буде відкинута і що він прийматиме участь в дуже дивних подіях. Але опис природи готує до цього читача: «Велика суха гілка несподівано зламалася і впала перед кінцями. Місяць біг над його головою, ховаючись від хмар, які мчали повз» [5:136]. На думку героїні новели «Історія перлини», природа фізично протистоїть їй:

«Чужі дикі гори, де вона зрозуміла, що таке пристрассть, здавалося, об'єдналися, щоб придушити її та знищити».

Письменниця використовує в своїй творчості багато фантастичних сюжетів, властивих літературі романтизму. Одним з них є спілкування живих з привидами. Цей сюжет використаний в новелах «Відлюдники» і «Сімейна вечеря в Хельсінгері». К. Бліксен розвиває ще один традиційний мотив епохи романтизму: героїня новели «Сновидцем» не має тіні. У її ролі виступає друг, який всюди слідує за нею. Іншим моментом, характерним також для літератури романтизму, є поява у героя – двійника. На цьому заснована повість одного з персонажів у новелі «Повчальна історія». Велике значення в своїх творах автор приділяє мрійникам. Романтичний конфлікт між мрією і реальністю також присутній в її творчості. Однак, цей конфлікт в новелах К. Бліксен не має трагічного відтінку.

У новелах письменниці відбувається багато таємничих подій і перетворень. Театральна постановка «Бурі» Шекспіра викликає справжній шторм. Містичною силою в новелах наділене дзеркало: багато персонажів, дивлячись на своє відображення, усвідомлюють себе як особистість. Письменниця, як і багато авторів-романтики, тяжіє до екзотики. Сценою, де розгортаються події в новелах, може бути Італія, Персія і Занзібар. Декораціями слугують родові маєтки, монастирі, курорти і замки, море або дика романтична природа.

Незважаючи на те, що в творах К. Бліксен вбачається багато паралелей з літературою романтизму, більшість запозичень є засобами стилізації або виступають в несподіваному іронічному ракурсі. З деякими авторами письменниця вступає в полеміку. Так, одну зі своїх новел – «Еренгард», вона написала як іронічну відповідь на твір датського мислителя і письменника епохи романтизму – С. Киркегора «Щоденник спокусника».

Отже, ідеї романтизму та його художні прийоми творчо переробляються письменницею, піддаються переосмисленню. У той же час світоглядні погляди К. Бліксен та її героїв дозволяють знаходити типологічні зв'язки з письменниками романтиками на рівні неординарних героїв, що реальному світові протиставляють світ духовний, уявний, ідеальний; романтичних тем і мотивів (перетворення, гри, маски).

Перспективами дослідження творчості Карен Бліксен може бути більш інтегрований розгляд проблеми світоглядних поглядів письменниці, специфіку її творчої манери, а також питання перекладу творів Карен Бліксен на інші мови.

## Література

1. Костенко Г. Роман К. Бліксен «З Африки» як приклад трансформації автобіографічного жанру [електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Sls/2010\\_7/Kostenko.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Sls/2010_7/Kostenko.pdf).
2. Blixen Karen. Syv fantastiske fort. llinger Kobenhavn, 1950. – S. 9.

3. Blixen Karen. Vintereventyr. Kobenhavn, 1972. – S. 97.
4. Blixen Karen. Vintereventyr. – S. 40.
5. Bornstein G. Romantic and Modem. – Pittsburg, 1977. – P. 209.
6. Gress E. Karen Blixen // Danske digtere i det 20. arhundrede. – Kobenhavn, 1981. – S. 22.
7. Johannesen E. O. The world of Isaak Dinesen. – Seattle. 1961. – P. 89.

УДК 821.161.2-31.09

**Т. В. Коноваленко**

*Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького*

### **Химерні риси триптиху Валерія Шевчука «Три листки за вікном»**

**Коноваленко Т. В. Химерні риси триптиху Валерія Шевчука «Три листки за вікном».** Статтю присвячено дослідженню химерних рис роману Валерія Шевчука «Три листки за вікном». З'ясовується структурна організація триптиху, змістовий зв'язок усіх трьох частин між собою. Порівнюються головні герої твору та підкреслюється наявність їхніх спільних рис, які вказують на деякі надзвичайні здібності, життєві обставини та пов'язуються з їхньою життєвою філософією. Міфологеми твору розглядаються як важливі елементи організації художньої реальності та ірреальності. Детально аналізуються приклади переплетіння Добра і Зла в долях усіх трьох героїв, які зводяться до наскрізної ідеї твору – з'ясування сенсу життя.

**Ключові слова:** химерність, химерна проза, міфологема.

**Коноваленко Т. В. Химерные черты триптиха Валерия Шевчука «Три листка за окном».** Статья посвящена проблеме изучения химерных черт романа Валерия Шевчука «Три листка за окном». Рассматривается структурная организация триптиха, содержательная связь всех трех частей между собой. Сравниваются главные герои произведения и подчеркивается наличие их общих характеристик, которые указывают на некоторые необычные способности, жизненные обстоятельства и связываются с их жизненной философией. Мифологеми произведения рассматриваются как важные элементы организации художественной реальности и ирреальности. Детально анализируются примеры переплетения Добра и Зла в судьбах всех трех героев, которые сводятся к сквозной идее произведения – выяснение смысла жизни.

**Ключевые слова:** химерность, химерная проза, мифологема.

**Konovalenko T. V. Chimeric features of Valeriy Shevchuk's triptych "Three leaves outside the window".** The article deals with the research problem of chimeric features of Valeriy Shevchuk's novel "Three leaves outside the window". The author studies the structural organization of the triptych, content connections of all three parts. The main characters of the novel are compared, their common peculiarities are emphasized; they are associated with some unusual abilities, life circumstances, connected with their life philosophy. Mythologems of the novel are described as important elements of building up the fiction reality and irreality. There is detailed analysis of the Good and the Evil, interweaved in the fates of all three characters and connected with the transparent message of the novel – finding out the sense of life.

**Key words:** chimericity, chimeric prose, mythologem.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Химерна проза в українській літературі являє собою явище, важливе для розвитку літературного процесу, оскільки, з одного боку, є спорідненим зі світовим явищем магічного реалізму, а, з іншого боку, має свої унікальні властивості. Яскравим представником цього літературного методу є Валерій Шевчук, проза якого вже стала об'єктом численних досліджень вітчизняних науковців. Проте творчість цього митця, на жаль, поки є маловідомою за межами нашої країни. Порівняльний аналіз химерних творів Валерія Шевчука та всесвітньо відомих магічно-реалістичних творів одночасно з появою англійських перекладів його творів сприятимуть світовому визнанню високохудожності і майстерності талановитого українського письменника.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми**

**і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Загалом питання віднесення творів Валерія Шевчука до химерної прози ще не отримало однозначної відповіді. Так, М. Барабаш вказує, що химерність творчості письменника визначена розщепленістю та мозаїчністю традиційних образів, мотивів, архетипів, хронотопних моделей [1: 7]. Дослідниця вказує на чотири стильові рівні прози В. Шевчука: фольклорно-химерний, містично-химерний, химерно-історіософський, готично-притчевий [1: 8]. У той же час М. Барабаш категорично заявляє про «загибель» української химерної прози, яка викликала лише «алергію» на фольклор. Проте вона погоджується з А. Берегуляк та Н. Євхан, які вказували на наближеність прози В. Шевчука до магічного реалізму, при цьому відзначаючи значно більше розмаїття видоформ «Шевчукової «химерності» у всіх виявах фантазійної естетичної гри» [1; 2; 3]. Слід також вказати, що М. Барабаш вважає, що у триптиху «Три листки за вікном» В. Шевчук застосовує контекстовий рівень белетризування, коли «історія

є тлом, а сюжет творить «мисленне древо» автора» [1: 9]. У свою чергу М. Жулинський розглядає Шевчукову прозу як «своєрідний синтез засобів художнього мислення» [4: 485], виявлений через синкретизм фольклорної фантастики.

Слід зазначити, що хоча у вітчизняному літературознавстві творчості В. Шевчука приділено значну увагу, проте не всі твори письменника були достатньо дослідженими. Так, триптих «Три листки за вікном» згадується в окремих наукових працях, але ще містить значний потенціал для сучасних досліджень.

**Формулювання цілей статті.** Метою статті є з'ясування химерних рис роману В. Шевчука «Три листки за вікном».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Творчість Валерія Шевчука вирізняється неповторністю стилю та своєрідною магічною наповненістю. Роман «Три листки за вікном» порівняно з такими його творами, як «Птахи з невидимого острова», «Дім на горі», здається значно реалістичнішим. Проте таким може бути тільки перше враження. Занурення в зміст роману показує, що він насичений химерними мотивами, фольклорними легендами і надзвичайними збігами, подіями, людьми.

Письменник майстерно створює умови для того, щоб уява читача упродовж читання роману провела його лабіринтами таємничих і неймовірних обставин та подій. На перший погляд, кожна з трьох частин роману може здаватися самостійною і не пов'язаною з іншими двома. Але усі вони мають тісний змістовий зв'язок, вони розташовані у хронологічному порядку і в кожній наступній згадуються герої та окремі епізоди попередніх. Також поєднують їх надзвичайні властивості головних героїв, які є представниками одного роду у різних поколіннях. Приналежність героїв до різних історичних періодів дозволяє автору крізь призму різних епох показати світогляд пересічної (у той самий час і неординарної) особистості, а також побут, традиції, забобони українського народу.

Зображення реалістичних подій перемежовується з дещо нереальною уявою Іллі Турчиновського у першій однойменній частині триптиху. Так, результати своїх умовиводів, мрій, філософії життя мандрівний дяк викладає у притчах, які є невідривною частиною роману. Також подається детальний опис поневірянь Іллі від першої особи. В останній частині триптиху бачимо засудження дій і світогляду Іллі за слабкодушність і невпевненість у собі його нащадком через кілька поколінь Киріяком Сатановським.

Проте кожен з головних героїв усіх трьох частин ділиться своєю власною філософією життя. Так, Ілля Турчиновський намагається усвідомити суть добра і зла в житті людей, а наявність містичних сил і надзвичайних здібностей героя не вичерпує химерність роману, оскільки саме у притчах переплетені реальність і магічність.

Особливо яскраво зображує В. Шевчук вплив алкоголю на Іллю. Зелені змії, що обплітають шії відвідувачів шинку, виписані настільки реалістично, що читачеві стає моторошно від химерного опису алкогольного сп'яніння і подання збірного метафоричного образу питущих людей.

Важливе місце у романі посідають міфологеми. Так, Г. Косарева зазначає, що найбільше художньо обробленими у повісті В. Шевчука «Ілля Турчиновський» є міфологеми мандрів, кола, будинку (домівки), саду, світового дерева, страху. На думку дослідниці, за допомогою міфологеми мандрів вибудовується стрижнева концепція повісті як пошуків оновлення душі героя. Він вирушає у подорож-пошук, прагнучи пізнати світ у всій його багатобарвності та змінності, а також знайти межу між добрим та лихим [5, с. 143]. Вона також вказує, що «сюжет повісті розширюється за допомогою оприявлених Шевчуковою фантазією внутрішніх візій героя, переходами реального до ірреального (міфологеми у творі, сновидіння героя, вставні інтермедії, притчі)».

У всіх трьох частинах роману «Три листки за вікном» та й інших творах Валерія Шевчука знаходимо міфологеми дороги, яка є «своєрідним пограниччям світів, де перехрещуються Добро і Зло, Світло і Темрява [5, с. 144]». Свій світогляд автор висловлює думками Іллі Турчиновського: *«Середохрестя, – думав я, – це початок, надія і кінець. Сердохрестя – це місце, де знаходимо сумніви, бо перед нами чотири різні шляхи. Ми тримаємося його тому, що не знаємо, на який із чотирьох ступити. Роздоріжжя лякають нас, бо можуть погнати на манівці, але без середохрестя ми збожеволіли б»* [7]. Також автор вустах мандрівного дяка порушує вічне філософське питання: *«...чи є глузд в усіх тих нещастях, які людина переживає, йдучи дорогою життя?»* [7], а потім класифікує людство: *«Світ розділено надвоє: з одного боку – світле, а з другого – темне. Ті, що на світлій стороні, бачать супротивне собі темним. Для тих, хто на темному боці, – темрява у світлому. На ознаку цього виторено символ орла і сови. Орел немічний уночі, сова – вдень. Ці дві площини зіштовхнуто у вічному двобої: вони затялися не на життя, а на смерть – кожен-бо має свою рацію і свої резони. Чи ж є це необхідно і є в тому вищий розмисел?»* [7].

Багато надзвичайного переплітається в житті Іллі Турчиновського. Тричі його навідує смерть (востаннє, щоб забрати його), зустрічається він у похилому віці зі своєю молодістю, жорстокі люди зустрічаються на його шляху по кілька разів у різних личинах.

Химерність другої частини абсолютно відмінна від першої частини. Вже назва її «Петро Утеклий» говорить, що сюжет розгоргатиметься навколо зникнення людини, вірніше людей. У повісті йде розлогий і кілька разів повторюваний опис дивної місцевості – села Рудівка. Автор вміло користується кольоровою гамою лексичних

стилістичних засобів для створення таємничої атмосфери, що насторожує і попереджає про небезпеку для чужинців на цій землі.

Україн незвичайною видається історія загибелі незнайомця біля Рудівки та важкості розкриття причин нещастя. Кілька оповідей з дивними і трагічними подіями кількох героїв на ім'я Петро перемежуються з оповіддю про слідство та зображенням дивної Рудівки та ще більш дивної землі навколо села, яка описується канцеляристом Петром як дивовижна істота, що поглинає людей та насамкінець і Петра-оповідача.

Якщо Іллю Турчиновського зображено абсолютно нешкідливим (навіть тих, хто над ним знущався, він пожалів і не помстився при нагоді), а Петра допитливим, то їхній нащадок через кілька поколінь, Кириак Сатановський, є циніком і про свого попередника – мандрівного дяка говорить наступне: *«Той Ілля належав до породи невдач, які хочуть із своєї невдашливості витворити чесноту – це так само, на мою думку, як хворі бувають горді зі своїх немоцей і вельми люблять ними похвалитися», «мого предка треба було б судити, як волоцюгу»* [7]. Не жалує Кириак і діда свого – *«Не ліпшою я думки і про свого діда в четвертому коліні Петра Турчиновського, якого також обуяла писальна гарячка, а судова система його часів викликала в мене щирий сміх»* [7], а вирок його своїм попередникам просто приголомшує – *«я із сумом подумав, що ганебна схильність до спілкування із простолюддям була одним із фатумів нашого роду»* [7], а ставлення до фоліантів, написаних попередниками – *«я вважаю це писання шкідливим навіть для історії нашого роду», а себе, хоч і порівнює з ними, та все ж вигідно вихваляє: «моя схильність до писання, очевидно, саме від цих моїх дідів... Я ж маю одмінну систему мислення від моїх дивакуватих предків і принаймні можу похвалитися одним – здоровим глуздом і холодним розумом...»* [7]. Цей образ дійсно вирізняється холоднокрівністю і практичністю, але й людського в ньому дуже мало, недаремно люди стороняться його і друзів він не має.

Приреченість Сатановського залишитися в колі шкільних вчителів та відчай з цього приводу знаходять своє вираження на похоронах директора: *«Всі ми по-своєму нещасні й мізерні під цим сонцем, і недаремно поклато воно на нас фіолетовий знак. Може й справді, ми діти не так землі, як чорнила, і замість крові в нас те ж таки чорнило. Можливо, й справді, з чорнильної речовини зроблено наші мізки, адже поза тісний світик, поза тимчасову скупченість, яку творимо, не сягає з нас ніхто. Зрештою, і смерть одного з нас так само маловажний факт – ніби вилито із пляшечки чорнило; навіть для нас, найближчого оточення покійного, це майже не горе»* [7]. Кириак не зраджує собі, він так і залишається циніком. А свій надприродний дар – відпускати свою тінь стежити за життям інших людей – він використовує для

того, щоб писати Чорну книгу. Власне, якщо він бачить, що в людини немає значних вад і гріхів, то вона стає нецікавою для нього. Загалом Кириак Сатановський вважає, що усі люди подібні до нього: *«Здається, кожен із нас пише свою «Чорну книгу»: в умі, в пам'яті, на папері... Не такий я уже вибранець у цьому світі, і годі тішити себе переконанням, що маю якусь особливе призначення. Запускаю свою руку в душу іншого, а той інший у душу свого сусіда чи й у мою. Все ми знаємо, злорадіємо, чинимо підступи, гудимо, а тоді тішимо себе думкою, що досить нам покаятися – і ми знову станемо чисті, як листок паперу, на якому можна писати вже нову нашу історію»* [7]. Після цих роздумів Кириак говорить, що коли він спалить свою Чорну книгу, стане сірим і ніяким, деревом з лісу людей. Як бачимо, назва третьої частини триптиху «Ліс людей» є символічною. Для Сатановського цей вираз має негативну конотацію, оскільки уособлює типівість людей, їхню одноманітність і схожість. А ось Біляшівський говорить, що *«треба полюбити цей ліс людей»* [7]. Варто вказати, що упродовж всієї повісті Біляшівський не виявляє надзвичайних здібностей, як-от Сатановський, але коли невидима тінь останнього сидить у кареті поруч з Іщинським, Біляшівський бачить його. Автор надає цю властивість своєму харизматичному герою, натякаючи на те, що щирі й добрі люди бачать інших, особливо злих і недобрих, наскрізь. А для Сатановського, як антипода Біляшівського, сенс життя полягає у знаходженні «чорного» в житті інших людей, як він сам говорить: *«Можу знову писати свою книгу, бо задоволене і цілісно живу!.. [7]»* Хоча він все ж таки прагне додати яскравого кольору в своє життя: *«Хочу пити життя, щоб не протавити в ньому ані хвилини – воно не тільки чорне чи сіре. Воно різноманітне та різнояке, все залежить тільки від окулярів, які накладаємо на очі»* [7].

Інколи у душі Сатановського прокидається щось людське, у його житті з'являється певний позитив та зв'язок з попередниками: *«Я сидів за столом і дивився у вікно, з яким сталося чудо: засвітило ясною голубою барвою, мені навіть здалося, що шибки обмальовано білими квітами. Може, й справді сталося диво, і я потрапив у якісь далекі часи, і я вже не я, а Ілля Турчиновський. Може, й справді, варто повернути голову й побачу: в кутку сидить із гальбою пива Страх?»*; *«Була в мене ясна голова, бо наповнювався світлом, що текло із голубого вікна. Хотів перед кимось висповідатися, а може, просто почути заспокійливе слово. Захотів раптом, щоб хтось мене пожалів, посівчував мені, а завтра про це остаточно забув»*; *«Але моя душа лежала, вилита, на столі, перед моїми очима синьо цвіло вікно із зеленими квітами на шибках, блакитне вікно, а це було на тих шибках гілля, зовсім таке саме, як те, із заспаного снігом саду»* [7].

Незадовго до смерті Сатановський відчуває певні зміни: то мундир душить його, то хочеться, щоб хтось пожалів, то стару шкапу стало жаль, то мучать докори сумління про причетність до самогубства Софії Фридерікс. Усі ці, абсолютно невластиві Киріяку емоції, є чимось на кшталт передсмертного розкаяння та очищення. Сам персонаж здивований і не розуміє, що відбувається та до чого йдеться. Хоча вже перед самою смертю він мріє, що повернеться додому і запалить сигару й питиме синій дим, який очистить його, як очищає вогонь фенікса..., а потім говорить про повернення додому, як про початок шляху в інший світ: *«Пишу ці слова в солодкому передчутті відпочинку, бо я вже досяг власного пристановиська...»*, а про свій внутрішній стан і боротьбу добра і зла говорить наступне: *«Там, у мені, йде дивна боротьба: чорний птах і світлий, вони зіштовхуються у мені, як день і ніч, і не повинен я тій війні заважати»*. Сатановський загинув у пожежі, причиною якої сам він і став. Кілька годин потому почався снігопад і почав очищувати світ: *«Очищав його й омолоджував. Білів усе чорне на землі і так готував пришестья новому дневі. Той уже був у дорозі...»* [7]

Як бачимо, головний герой останньої частини роману має найбільш надзвичайну здібність порівняно з його попередниками, але у той самий час і використовує її не задля добрих справ, а лише для того, щоб потішитись з людської недосконалої та засудити людство через потяг до гріховності. Навіть у найпозитивнішої людини, Біляшівського, він намагається знайти недоліки. Але фінал роману все таки покаже позицію автора, що Добро має правити світом.

Роман «Три листки за вікном» має також свою символіку. Алегорія страху, що їх підслуховують, у сцені, коли Біляшівський розмовляє з Третяком йде після того, як перший говорить про те, що стіни мають вуха й очі: *«Вони зирнули на стіну й побачили, що з неї справді виросло кілька вух, а кілька очей пильно, з прижмурцем їх розглядають. Одне вухо виросло, як гриб, із замкової щілини дверей, а кілька пар очей було наліплено, наче прикраси, на скло вікна. Зі стелі звисав канделябр, і свічки на ньому також вивершувалися людським оком, а на кожній кришталевій привісці моталося по вуху»* [7]. З'являється вухо і в сцені, коли

Сатановський висповідується Бергену за чаркою про його імовірний вплив на самогубство Софії Фридерікс: *«Я вигукнув останню фразу й побачив величезне, широке, рожеве вухо, наставлене в мій бік, вухо Холоденка, який стояв неподалік од нашого столу»* [7].

Бінарність понять дуже часто підкреслює парність більшості явищ у людському світові. Так, Ілля вказує на дві стихії води й землі: *«Доц затягувався, а мені й хотілося того – затяжного й тихого плескоту, коли все покривається серпанком і вода стає володарем світу, а земля спрагло підкоряється їй, як жінка, котра довго не знала любові. Я відчуваю таке щільне з'єднання двох потужних начал – це заспокоює мене й умиротворює»* [7].

Також Г. Косарева відзначає авторський прийом «нанизування деталей часопросторового плану, що поступово синтезує текст як такий з множинністю його сенсів до естетичного континууму в свідомості читача» [5: 148]. Надзвичайно важливою є композиція роману-триптиху, у першій частині якої ідейний стрижень ґрунтується на збірці притч «Мудрість предковічна» (притчі «Розум», «Воля», «Гордия», «Заздрість», «Отара», «Повстримність»), які й уособлюють філософію життя. А Л. Тарнашинська вказує, що повісті «Ілля Турчиновський», «Петро утеклий» та «Ліс людей» утворюють нову цілісність – «роман-притчу про вічні пошуки людиною істини та сенсу буття» [6: 101].

**Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.** Як бачимо, роман-триптих «Три листки за вікном» має істотні риси химерної прози та становить величезний інтерес для глибоких літературознавчих досліджень. Химерні риси твору знаходимо і у своєрідній композиції, і в образах, і в подіях та візіях героїв. Завдяки багатій і насиченій поетиці твору автору вдається створити неповторну атмосферу співіснування реального та ірреального світів, звичайного та надзвичайного. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у порівнянні химерної прози В. Шевчука та всесвітньо відомих творів магічного реалізму для встановлення спільних рис та особливостей, які відрізняють українську химерну прозу від магічного реалізму.

## Література

1. Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові доміанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука [Електронний ресурс] / М. Барабаш // Волинь-Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2010. – № 20. – С. 6–22. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg\\_2010\\_20\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg_2010_20_3).
2. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зіцнення чи панацея у постколоніальному контексті? («Дім духів» Ісабель Альенде та «Дім на горі» Валерія Шевчука) / Анна Берегуляк // Сучасність. – 1993. – № 3. – С. 67–75.
3. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) / Наталя Євхан // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 70–76.
4. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави / Микола Жулинський // Шевчук В. Дім на горі: Роман-балада / Валерій Шевчук. – К., 1983. – С. 468–486.
5. Косарева Г. Інтерпретація міфологем у романі Валерія Шевчука «Три листки за вікном» / Г. Косарева // Волинь-Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – № 19. – Житомир: В.Котвицький, 2009. – С. 139–155.

6. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Людмила Тарнашинська. – К.: В-во імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.

7. Шевчук В.О. Три листки за вікном: Роман-триптих [Електронний ресурс] / Валерій Шевчук. – Режим доступу: <http://mreadz.com/read-227890/p1>.

УДК 821.111К-3.08

**Г. М. Костенко**

*Запорізький національний технічний університет*

### Новий вимір категорії «Свій-Чужий» у романі Дж. Конрада «Таємний агент»

**Костенко Г. М. Новий вимір категорії «Свій-Чужий» у романі Дж. Конрада «Таємний агент».**

В статті досліджується перший «англійський» роман Дж. Конрада, який відрізняється новизною тематики й проблематики, а також своєю особливою композиційною структурою і трактуванням категорії часу. Центральною темою твору є питання чужорідності, яке залишається найчастіше поза увагою критиків, що доводить актуальність дослідження. При цьому чужість людей стає категорією моральною, долаючи національні і культурні відмінності, роблячи людей сильнішими (у разі Мікаеліса і його патронеси), а інколи вразливими в їх людинолюбстві (на прикладі Стіві). «Чужорідність» пронизує твір Дж. Конрада зсередини, виводячи дилему «Свій-Чужий» на новий ідейний рівень, не як відмінність людей за культурною і національною ознакою, а як протистояння різних моральних догм, що вимагає подальшого систематизованого підходу.

**Ключові слова:** Джозеф Конрад, категорія «Свій-Чужий», чужорідність, моральна категорія.

**Костенко А. Н. Новое измерение категории «Свой-Чужой» в романе Дж. Конрада «Тайный агент».**

В статье исследуется первый «английский» роман Дж. Конрада, который отличается новизной тематики и проблематики, а также своей особой композиционной структурой и трактовкой категории времени. Центральной темой произведения является вопрос чужеродности, которое остается чаще всего без внимания критиков, доказывает актуальность исследования. При этом чуждость людей становится категорией нравственной, которая преодолевает национальные и культурные различия, делая людей сильнее (в случае Михаэлиса и его патронессы), а иногда уязвимыми в их человеколюбии (на примере Стиви). «Чужеродность» пронизывает произведение Дж. Конрада изнутри, выводя дилемму «Свой-Чужой» на новый идейный уровень, не как отличие людей по культурному и национальному признаку, а как противостояние различных моральных догм, что требует дальнейшего систематизованного подхода.

**Ключевые слова:** Джозеф Конрад, категория «Свой-Чужой», чужеродность, нравственная категория.

**Kostenko A. N. A New Dimension of “Self-Other” Category in Joseph Conrad’s “The Secret Agent”.**

The article investigates J. Conrad’s first “English” novel distinguished by its new themes and problems, as well as its particular structure and time category interpretation. The novel’s key theme is focused on the question of foreignness which generally remains beyond the researchers’ interests, and this fact proves the topicality of investigation. Moreover, people’s foreignness turns into a moral category which overcomes national and cultural differences making people stronger (like in case of Michaelis and his patroness), but sometimes vulnerable in their humanity (like in case of Stevie). “Foreignness” permeates J. Conrad’s work from inside raising the “Self-Other” dilemma to a new ideological level, not as people’s difference by cultural and national features, but as an opposition of different moral dogmas, and this approach requires further systematization.

**Keywords:** Joseph Conrad, “Self-Other” category, foreignness, moral category.

Творчість англійського письменника Дж. Конрада завжди привертала пильну увагу критики, проте більше зарубіжної, ніж вітчизняної. Насамперед аналізувалися найбільш відомі твори письменника першого етапу його творчості, пов’язані з морем і кораблем, екзотичними подорожами і небаченими морськими пригодами. «Таємний агент» (1907) – перший роман Дж. Конрада, дія якого відбувається в Англії. Роман відрізняється новизною тематики й проблематики, а також своєю особливою композиційною структурою і трактуванням категорії часу. У 2007 р. до сторіччя публікації роману журнал «The Conradian», що займається питаннями вивчення творчої спадщини Дж. Конрада, випустив спеціальну добірку матеріалів, що представляють основні напрями дослідження роману «Таємний агент».

Ці дослідження висвітлюють чотири основні проблеми:

1. сучасне суспільство в романі Дж. Конрада й загроза анархії (Д. Малрі, Ю. М. Чин, Д. Пріккетт, Л. Шнаудер, М. Бургойн);

2. час і простір у романі «Таємний агент» (П. Вейк, Л. Войтковська і З. Воронцова);

3. «Секретний агент» як великий роман про Лондон разом з кращими творами Ч. Діккенса (П. Пай, Х. Епштайн);

4. Вінні Верлок як образ нової жінки в романі Дж. Конрада (Е. Б. Херрінгтон, Дж. Х. Стейп і А. Х. Сіммонс).

Визнаючи безперечну важливість усіх вищезгаданих досліджень, звернемо увагу на аспект роману, що найчастіше залишається поза інтересами учених, – питання про «чужорідність» (foreignness), яка виступає основним сюжетоформувальним чинником розвитку дії.



А. Х. Сіммонс і Дж. Х. Стейп назвали чужорідність «основною ознакою цього роману»; водночас, незважаючи на певний європейський вплив, який привніс в англійський роман Дж. Конрад, у цьому творі зображення лондонського життя здається їм достовірно англійським [9:VII]. Говорячи про європейський вплив на письменника, правильніше було б сказати «континентальний» вплив, насамперед, французький.

«Чужорідність» роману виявляється не лише в походженні персонажів твору, які в своїй більшості іноземці, або хто-небудь з їх батьків був іноземцем (що дало можливість М. Ньютону назвати «Таємного агента» «романом про космополітів і іммігрантів» [7:129]). Чужорідність роману розкривається зсередини, виводячи його за рамки проблеми національної ідентичності і ставлячи питання про відчуженість людей одна одній, про справжню внутрішню ізоляцію.

Питанню пошуку суб'єктивної ідентичності в романі Дж. Конрада «Таємний агент» присвятив свою статтю Д. Прікетт. Він назвав ізоляцію «всеосяжною темою» творчості Дж. Конрада, яка може набувати різних форм, але так чи інакше зводиться до неможливості людей досягти взаєморозуміння [8:49]. Проте в «Таємному агенті» тема ізоляції отримує, на наш погляд, нове вирішення порівняно, наприклад, з романами «Серце темряви» або «Лорд Джим». Необхідно підкреслити, що вибір місця дії роману «Таємний агент» був не випадковим: Дж. Конраду було важливо показати, що проблеми самотності й нерозуміння людей пов'язані не з перебуванням у чужих землях серед чужого населення, а визначаються самою природою людини й руйнівною силою сучасної цивілізації, яка перекидає справжню суть людини.

Критика цивілізації стає головною рушійною силою розвитку роману, пропонуючи різні точки зору на одну і ту ж проблему. Перший секретар (за номенклатурою, прийнятою у цьому романі) якоїсь північної держави Володимир щосили критикує добросердність англійців, які не хочуть бачити погрозу з боку революціонерів. При цьому, як відзначає здивований Верлок, він переходить на гортанну мову, і, що важливо, «висловлюється не лише не по-англійськи, але навіть зовсім не по-європейськи» [6:29]. І його слова, і навіть вимова сприймаються англійцем Верлоком абсолютно чужими й незрозумілими; та й завдання, яке ставить перед ним Володимир, здається йому жорстоким і нелюдним: він повинен організувати вибух у Гринвічській обсерваторії, ніби сколихнути самі основи всесвіту. Володимир упевнений, що лише замах на науку може мати яке-небудь значення в сучасному суспільстві, оскільки саме в науці бачать джерело матеріального благополуччя [6:36].

Інший критичний погляд на сучасну цивілізацію представлений у розмові анархістів у

будинку Верлоків. Старий терорист Карл Юндт називає теперішні економічні умови «канібалізмом», тому що вони поглинають живу плоть і теплу кров людей [6:50]. Думки про бенкет канібала виникають і в старшого інспектора Хіта, коли він дивиться на останки Стіві після вибуху. Той же Хіт розмірковує, що, за винятком рівня освіти, думки й інстинкти злочинця схожі з думками й інстинктами поліцейського, тому йому так легко їх зрозуміти [6:82].

Третій критичний відгук про сучасний світ передається у розмові помічника комісара з прем'єр-міністром. Помічник комісара говорить про небезпеку таємних агентів і вважає необхідним їх позбутися: таким людям властиво підроблювати факти, і вони поширюють подвійне зло суперництва, з одного боку, і паніку, а також безпідставну ненависть, з іншого. Загалом, як робить висновок помічник комісара, цей світ недосконалий [6:117].

Різні підходи, різні думки на одну і ту ж тему говорять про відчуження й нерозуміння між людьми. Спершу Дж. Конрад представляє проблему відчуження людей за національною ознакою, протиставляючи представника іноземної держави Володимира і Верлока. Володимир просить Верлока не бути надмірно англійцем ("Don't you be too English") [6:30], що звучить дещо іронічно, оскільки батько Верлока був французом, і сам Верлок довгий час жив у Франції.

Важливо відзначити, що руйнівний анархічний вплив привноситься у розмірене життя англійців, здавалося б, ззовні. Його джерелом є іноземне посольство, яке більшість критиків називає «російським» (Ю. М. Чин, С. Воттс). Так, наприклад, С. Воттс доводить, що це посольство Росії, керуючись його місцеположенням: у романі іноземне посольство знаходиться на Чешемській площі, а справжнє посольство Росії в той час знаходилося на Чешем-плейс [10:74].

Водночас Дж. Конраду завжди було властиво вдаватися до недомовок і географічних неясностей («десь на островах Малайзії», «жителі Східного архіпелагу», «Південні моря»). У даному випадку Дж. Конрад як ніколи іронічний: з юридичної точки зору посольство іноземної держави є її територією, але фактично змова визріває в самому центрі Лондона.

У розмові з Володимиром Верлок лише один раз натякає на походження свого опонента, радячи тому не намагатися «тиснути» на нього у своїй звичній гіперборейській манері [6:30]. Гіперборейями стародавні греки називали казковий народ, що жив на Крайній Півночі, тобто Верлок протиставляє себе Володимиру не за національною ознакою, а за його особливим, «північною», манерою спілкування з людьми. Проте слово «гіперборейський» набуває іронічного звучання в цьому контексті: північні народи, як правило, стримані у розмові, а Володимир розмовляє з Верлоком вельми пристрасно й люто, намагаючись

заякати свого співрозмовника й змусити його до дій.

Проблеми національностей розкриваються і в розмовах звичайних громадян. Вінні розповідає Верлоку про статтю, яку прочитав Стіві. У ній йшлося про німецького офіцера, який майже відірвав вухо новобранцеві, і йому за це нічого не було. При цьому Вінні дякує Господу, що вони не німецькі раби, але тут же уточнює, що це не їх справа [6:57]. Вона бачить загрозу в зовнішньому світі, не знаючи, що небезпека поряд з нею самою, прямо в її будинку.

Небезпеку денаціоналізації розуміє і помічник комісара, помічаючи її навіть у характері італійського рестораника, який з часом втратив свої національні й індивідуальні особливості. Несподівано помічник комісара робить неймовірний висновок: особистість людини не має нічого спільного з його професійною, соціальною або расовою роллю. Людина повинна бути просто на своєму місці, все інше не має значення [6:125].

Відчуження трапляється і за соціальною ознакою, що найнаочніше представлене у взаєминах Хіта і Верлока. Визнаючи необхідність підтримувати зв'язки з такими людьми, як Верлок, Хіт не може вважати його рівним собі. Для поліцейського інспектора Верлок подібний до сказаного собаки, якого не варто боятися, але потрібно бути напоготові, щоб у певний момент узяти верх над ним, згідно з правилами гри [6:105]. Поліцейська робота здається Хіту полюванням на сказаного звіра, якого слід вислідити й знищити. Сучасна людина знов піддається стародавнім інстинктам.

Помічник комісара, що прослужив декілька років у колоніях, порівнює своє теперішнє життя з колишнім, серед тубільців, мимоволі віддаючи перевагу останньому. Дивлячись на Хіта, він не може звільнитися від враження, що старший інспектор дуже схожий на одного старого й багатого тубільного вождя, якого всі губернатори прагнули задобрити, вважаючи своїм надійним помічником серед корінного населення. Насправді, згадує помічник комісара, цей вождь не дружив ні з ким, окрім самого себе. Дещо наївний у своєму лукавстві, цей вождь, у першу чергу, думав про власну вигоду, комфорт і безпеку [6:102].

Отже, письменник відмовляється протиставляти цивілізоване суспільство й дикі племена, оскільки в сучасному суспільстві панують ті ж первісні інстинкти. Він підкреслює відчуженість загальноприйнятих законів самозбереження ідеям справжньої людяності і великодушності. Звідси звернення до читача від першої особи, необхідність привернути його увагу до таких важливих проблем, створити певний настрій. Так, малюючи портрет свого головного героя містера Верлока, автор, крім вельми звичайної зовнішності пересічного лондонського обивателя, знаходить в його вигляді щось, непіддатливе опису, але властиве людям, що

живуть пороками, помилками і страхами людства, щось, поза сумнівом, диявольське [6:21].

Але це лише зовнішня маска людини, що є маріонеткою в чужих руках, – конкретних людей або самого Бога. Верлок зовсім не диявол у плоті; навпаки, він смертельно боїться Володимира і готовий на все, щоб позбутися цієї страшної й небезпечної людини. Уперше Верлок переживає відчуття загрози з боку зовнішнього світу: холодна шибка, до якої стомлено притуляється герой, здається йому крихкою плівкою між ним і холодним, чорним, брудним, негостинним нагромадженням цегли й каменю за вікном, таким непривабливим і непривітним світом [6:54].

Єдиними персонажами в романі, здатними на співчуття й розуміння, є Мікаеліс і його патронеса, яких помічник комісара вважає «чужими» (strangers) [6:94]. Мікаеліс автор неодноразово називає «апостолом», але відзначає наявність свідомства про умовно-дострокове звільнення в цього апостола [6:42]. Дійсно, колись Мікаеліс був звинувачений у революційній діяльності і відправлений до в'язниці, хоча його роль зводилася всього лише до пасивної участі в справі звільнення ув'язнених.

Існує певна іронічна суперечність між зовнішністю Мікаеліса і його порівнянням з апостолом. Після в'язниці він став огрядною людиною з великим животом і набряклим обличчям, який швидше нагадує старогрецького бога Вакха, а не аскетичного, здатного приборкати плоть апостола. Справжнім святим його вважає лише пані-патронеса, яка вкладає додатковий сенс у значення слів «віруючий» і «апостол». Як відомо, слово «апостол» перекладається з грецької як «посланник», і сучасне значення цього слова – «ревний послідовник якого-небудь учення, ідеї». У цьому сенсі Мікаеліс – дійсно справжній апостол, що намагається донести свою віру людям, навчити їх і наставити. Після виходу з в'язниці Мікаеліс пише книгу, в якій проповідує швидке звільнення від будь-якого капіталу, що, у свою чергу, сприятиме зникненню бідності і бідних.

Пані-патронеса підтримує всі його теорії. Розмова цих двох людей, яку випадково почув помічник комісара, здається йому етичними шуканнями жителів далеких планет, проте це гротескове втілення людинолюбної пристрасті не могло не вразити його уяву [6:94]. Справжня людяність дивна і навіть чужорідна у великосвітських салонах, але мимоволі викликає симпатії в будь-якої людини з твердими моральними принципами.

В імені Мікаеліса можна знайти риси схожості з біблійним ім'ям архангела Михаїла: «Мікаел» (у перекладі з івриту) буквально означає питання «Хто, як Бог?» у значенні «Ніхто не рівний Богові» [1]. Подібні імена давалися лише тим ангелам, які несуть особливу місію в установленні Царства Небесного на землі. Вони перебувають в умовах, абсолютно відмінних від наших матеріальних: там

час, простір і всі життєві умови мають зовсім інший зміст. Архангел Михаїл у Писанні іменується «князем», «вождем воїнства Господня» і зображується як головний борець проти диявола і всякого беззаконня серед людей.

Дж. Конраду було важливо підкреслити чистоту думок Мікаеліса, його намір побудувати царство справедливості для простих людей. Водночас його ставлення до героя швидше іронічне, оскільки Мікаеліс погано бореться зі злом і беззаконням, вважаючи за краще мешкати за містом, поза часом і простором, занурившись у власні марення, які він висловлює на сторінках своєї книги.

Справжнім мучеником роману письменник робить брата Вінні, Стіві, абсолютно чужу й знедолену людську істоту – розумового дегенерата, яким його вважає оточення; людину поза суспільством і поза законом, оскільки закон не може засудити розумово неповноцінного, чим і хоче скористатися Верлок. Характерний вибір імені цього персонажа, приреченого Дж. Конрадом на смерть заради любові, оскільки Стіві погоджується здійснити вибух через почуття відданості до Верлока.

Стефан – ім'я першого мученика за Христа. У 34 році після Р. Х. Стефан був архідияконом, тобто старшим з дияконів, перших і найважливіших помічників священника. Мученик Стефан першим започаткував мученицький подвиг віри; він не замислювався і не оцінював свої вчинки, рухомий гарячою любов'ю до Бога. Смерть від побиття камінням, яку прийняв першомученик Стефан, була ганебною стратою в стародавній Іудеї, цьому виду страти піддавалися страшенні грішники. Після його загибелі в Єрусалимі почалося переслідування християн, від чого вони вимушені були бігти в різні частини Святої Землі і до сусідніх країн, – і, таким чином, християнська віра стала розповсюджуватися по всій Римській імперії.

Смерть Стіві також має важливе значення для всіх персонажів роману. Якоюсь мірою вона відзначає кульмінаційний момент розвитку подій, що помітно навіть за композиційною побудовою роману. Дія, що розвивається лінійно впродовж перших трьох розділів, несподівано робить стрибок у майбутнє. Повідомивши про смерть невідомого від вибуху, автор упродовж п'яти розділів скрупульозно намагається відновити події, які передували страшній смерті Стіві. При цьому з другорядного персонажа Стіві перетворюється на головного героя, людину зі своїм складним світосприйняттям, якого навколишній світ відкидає саме через його інакомислення.

У дитинстві його бив батько і цурались однолітки. Після заміжжя Вінні в будинку її чоловіка Стіві привертає увагу анархістів лише з наукової точки зору – як зразок дегенерата, певного медичного типу, відмінного від них. Як повідомляє автор, Стіві живе не фактами, а почуттями [6:140], які й роблять його справді етичною особою і потім

приводять його до загибелі. Він незмінно повторює фразу: «Поганий світ для бідних людей», бажаючи обов'язково щось зробити для його вдосконалення.

С. Ерета писав, що Стіві часто розглядають як образ художника, в якому виявляється переконання Конрада в неефективності мистецтва, його нездатності змінити що-небудь у світі [3:188]. Проте інтуїтивність, щирість і чутливість швидше говорять про нього як про святого, згодного померти ради людства. Водночас же Дж. Конрад гірко іронізує над вчинком Стіві: він не лише нікого не врятував, але став причиною загибелі улюбленої сестри, яку він обіцяв захищати.

Причина загибелі Стіві – у людях, що оточують його, революційна діяльність яких направлена, на думку Дж. Конрада, зовсім не на вдосконалення світу, а на знищення всього чистого й етичного, що ще залишилося в людстві. У своїх «Особистих записках» Дж. Конрад висловив огиду до будь-якої революційної думки, оскільки вона звільняє людину від будь-яких сумнівів щодо власних ідей [5:14]. Ця думка знайшла відображення вже в оповіданнях «Анархіст» і «Інформатор» 1906 р., що стали першими художніми дослідженнями питання анархії.

У новелі «Анархіст» Дж. Конрад змальовує портрет людини чесною й доброзичливою, що стала анархістом через п'яну витівку. Одного разу він з друзями відзначав свій день народження у кав'ярні. Світ здавався йому гідним місцем для життя, і все було чудово. Але, випивши зайвого, він впав у тугу, і світ став похмурим і зловісним: у ньому існує безліч бідних нещасних людей, вимушених працювати, щоб декілька паразитів роз'їжджали в каретах і жили в палацах. Він хотів знищити весь світ, а натомість лише кілька разів вигукнув: «Хай живе анархія!».

Покарання виявилось страшнішим за сам злочин. Не маючи можливості знайти роботу, він знову потрапив в анархічну групу, і на цьому його колишнє життя закінчилося назавжди. Якою б комічною не здавалася ситуація, яка зробила героя новели Дж. Конрада анархістом, у висновку звучить справжній біль і тривога: «Щось не так зі світом, в якому можна поставити хрест на людині, що випила зайвий келих» [4:129].

В оповіданні «Інформатор» Дж. Конрад удався до прийому театралізації, висловив цим ставлення до людей, вимушених носити маски, справжні або уявні, щоб сховатися від світу, який вони ж самі і не приймають. Герої «Інформатора» вирішили розіграти арешт, щоб знайти серед групи інформатора. Їм це не вдалося, але результат перевершив усі очікування. Інформатором виявився найнадійніший, найсміливіший товариш, якому всі сліпо довіряли. Таким несподіваним фіналом Дж. Конрад хотів показати, що маски людей, за якими ховається їх етична зовнішність, настільки пристають до їх осіб, що їм самим важко відрізнити свою справжню суть від вигаданої. Вони мимоволі стають чужими навіть самим собі, своїм справжнім

шуканням і переконанням. Відштовхуючи навколишній світ, вони відсторонюються від самих себе, своєї справжньої людяності.

Театральна тема виявилася і в романі «Таємний агент». Головний інспектор Хіт відчуває себе канатоходцем у розмові з помічником комісара, причому він не боїться впасти і зламати шию, а боїться зіпсувати виставу [6:107]. Помічник комісара, вирушаючи на пошуки змовників, відчуває себе Дон Кіхотом, приховуючи під цією маскою всю марність своєї місії [6:124]. Кожен з них виконує не свій обов'язок, а турбується про власне благополуччя, звідси недовір'я і навіть насмішка Дж. Конрада над охоронцями порядку.

Авторові важливо підкреслити, що колишня цивілізація зазнала поразки, і на останній сторінці роману зловісний Професор, Ідеальний Анархіст, що мріє знищити слабких і інакомислячих, подібно до чуми, блукає вулицями Лондона. І десь продовжує писати свою працю Мікаеліс, який бачить світ як прекрасний і радісний госпіталь, здатний вилікувати хвору душу людства. Отже, для Дж. Конрада етичні шукання його героїв виявляються важливішими за їх політичні переконання. Бажаючи змінити світ, людина спочатку повинна досягти взаєморозуміння з цим світом і його мешканцями. Відмінності людей піднімаються до рівня моральної категорії, долаючи національні й культурні обмеження. Вони можуть зробити людей сильніше (як сталося з Мікаелісом і його патронесою), а можуть зробити вразливими в їх людинолюбстві (як зі Стіві). Саме це питання найчастіше залишається поза увагою дослідників творчості Конрада (за винятком вищезгаданої статті А. Х. Сіммонса і Дж. Х. Стейпа щодо роману «Таємний агент»), але саме ця проблема потребує найбільшої уваги.

Дивно, що дослідники не звернули уваги на паралелі між «Секретним агентом» Конрада (1907) і романом Г. К. Честертон «Людина, що була Четвергом» (1908). Центральна Європейська Рада Анархістів, що фігурує в романі Г. К. Честертон, виявляється збором людей, що перебувають на

таємній службі в поліції, а завербував їх на цю «роботу» таємничий Неділя – голова Ради Анархістів. Головний герой роману Гебріел Сайм – поет, що мріє про ідеальний світ, за який він і намагається боротися, вступивши в ряди анархістів. Його «колеги» по Раді нагадують Сайму «бісів» (посилання на знаменитий роман Ф. М. Достоєвського), яких йому належить вигнати.

Коли ж маски спадають, біси виявляються звичайними людьми, яких примусили стати персонажами середньовічної містерії з тортурами, пекельними муками й одкровенням у кінці шляху. Пройшовши через те, що «у звичайному, земному сенсі зветься нереальним» [2:257], герой Г. К. Честертон розуміє: саме в стражданні він знайшов благу звістку. Страшний сон допоміг йому подивитися на себе з боку, як на героя історії, яку він сам і створив. Він хоче, щоб його історія була почута, тому роман починається й закінчується розмовою між двома поетами: невтомним романтиком Саймом і його антиподом Люціаном Грегорі, який сам себе називає «справжнім анархістом» [2:256]. У кінці роману пристрасну політичну суперечку змінює розмова про дурниці: Сайм, подібно до архангела Гавриїла, намагається донести благу звістку, що відкрилася йому в страшному сні, і перемогти біса в особі Луціана Грегорі не мечем, а словом.

Роман Г. К. Честертон наскрізь іронічний; в нього анархісти й агенти поліції – одні й ті самі люди, і головний герой, той самий Четвер, виявляється і героєм, і автором цієї історії. Тональність трагічної іронії щодо «революційного насильства» в обох авторів та ж сама.

Таким чином, «чужорідність» стає важливою моральною категорією всієї творчості Дж. Конрада, пронизуючи його твори зсередини, виводячи дилему «Свій-Чужий» на новий ідейний рівень, не як відмінність людей за культурною і національною ознакою, а як протистояння різних моральних догм, що вимагає подальшого систематизованого підходу.

## Література

1. Ростовский Д. Жития Святых [Электронный ресурс] / Д. Ростовский. – Режим доступа : <http://ru.wikisource.org/wiki>.
2. Честертон Г. К. Человек, который был Четвергом (Страшный сон) : [роман] / Гилберт Кит Честертон ; [пер с англ. Н. Трауберг] // Честертон Г.-К. Избранные произведения : в 3 т. / [редкол. : С. Аверинцев и др. ; сост. и вступ. статья Н. Трауберг ; коммент. И Петровского ; ил. худож. В. Носкова]. – М. : Худож. лит., 1990. Т. 1 : Наполеон Ноттингхильский : Роман ; Человек, который был Четвергом : Роман ; Рассказы : [пер. с англ.]. – 1990. – С. 145–258.
3. Arata S. *The Secret Agent* (1907) / Stephen Arata // *A Joseph Conrad Companion* / [ed. by Leonard Orr, Ted Billy]. – Westport (CT) : Greenwood Press, 1999. – P. 165–194.
4. Conrad J. *An Anarchist* / Joseph Conrad // *Conrad J. Selected Short Stories*. – Ware (Hertfordshire) : Wordsworth Classics, 1997. – P. 120–137.
5. Conrad J. *A Personal Record* / Joseph Conrad. – N.Y. ; L. : Harper & Brothers, 1912. – 245 p.
6. Conrad J. *The Secret Agent. A Simple Tale* / Joseph Conrad. – L. : Penguin Books, 1994. – 249 p.
7. Newton M. Four Notes on *The Secret Agent* : Sir William Harcourt, Ford and Helen Rossetti, Bourdin's Relations, and a Warning Against Δ / Michael Newton // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society* (UK). – 2007. – Vol. 32. – No. 1. – P. 129–146.
8. Prickett D. No Escape : Liberation and the Ethics of Self-Governance in *The Secret Agent* / David Prickett // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society* (UK). – 2007. – Vol. 32. – No. 1. – P. 49–56.

9. Simmons A. H. Foreword / Allan H. Simmons, J. P. Stape // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society* (UK). – 2007. – Vol. 32. – No. 1. – P. vii–viii.

10. Watts C. Jews and Degenerates in *The Secret Agent* / Cedric Watts // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society* (UK). – 2007. – Vol. 32. – No. 1. – P. 70–82.

УДК 821.133.1-31Ги де Мопассан.09

**И. Р. Мурадова**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

### **Аудиальный код романа Ги де Мопассана «Сильна как смерть»**

**Мурадова И. Р. Аудиальный код романа Г. де Мопассана «Сильна як смерть».** Статтю присвячено аналізу аудіальної поетики роману Г. де Мопассана «Сильна як смерть». Встановлено, що міметичні музичні екфрасиси (словесні описи й згадування творів Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ш. Гуно) – монологічні, повні й неповні, дискретні – виконують характерологічну, експресивно-емоційну й сюжетно-композиційну функції, створюючи внутрішній сюжет нюансованих вражень і станів протагоніста. Проблематика роману втілюється й у немусичних аудіальних засобах (звучання людського голосу, луна, тривожний бій годинника).

**Ключові слова:** Г. де Мопассан, «Сильна як смерть», інтермедіальність, аудіальний код, музичний екфрасис.

**Мурадова И. Р. Аудиальный код романа Ги де Мопассана «Сильна как смерть».** Статья посвящена анализу аудиальной поэтики романа Г. де Мопассана «Сильна как смерть». Установлено, что миметические музыкальные экфрасисы (словесные описания и упоминания произведений Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ш. Гуно) – монологические, полные и неполные, дискретные – выполняют в романе характерологическую, экспрессивно-эмоциональную и сюжетно-композиционную функции, создавая внутренний сюжет нюансированной душевной жизни протагониста. Проблематика романа находит воплощение и в немусикальных аудиальных средствах (звучание человеческого голоса, эхо, тревожный бой часов и др.).

**Ключевые слова:** Г. де Мопассан, «Сильна как смерть», интермедиальность, аудиальный код, музыкальный экфрасис.

**Muradova I. R. The audio code of the novel by Guy de Maupassant “Strong like Death” (“Fort comme la mort”).** The article is devoted to the analysis of the audio poetics of the novel by G. de Maupassant “Strong like Death”. It is established that the mimetic musical ecphrasis (verbal descriptions and references to the works of J. Haydn, R. Schumann, F. Schubert, S. Gounod) – monological, complete and incomplete, discrete – perform the characterological, expressive, emotional and plot-compositional functions in the novel, creating an inner plot of the nuanced psychic life of the protagonist. The problems of the novel are embodied in non-musical audio ways (first and foremost, it is an alarming striking of the clock).

**Key words:** G. de Maupassant, “Strong like Death”, intermediality, audio code, musical ecphrasis.

Понятие интермедиальности как особой формы взаимодействия различных видов искусства сегодня прочно вошло в литературоведческий обиход. Н. Тишунина [11] определяет «интермедиальность» как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [11:153]. Ю. Лотман утверждает: «чтобы «раскодировать» какой-то текст, (...) автор обращается к «текстам» с так называемым другим кодированием, которые дают возможность понять, проявить содержание произведения» [7: 23]. Интермедиальный анализ, таким образом, позволяет увидеть возможности и формы взаимодействия языков различных видов искусства (литература – музыка, литература – живопись, литература – кино). При этом функции других искусств могут быть разнообразны: «они могут выдавать информацию как о данном участке мира (...), так и о герое (о его вкусах, настроении, впечатлительности, осведомленности, способностях и т.п.). (...), они могут нести

моделирующую нагрузку и в неявной форме интерпретировать для читателей данный мир или ситуацию героя» [12: 378]. С проблемой интермедиального анализа тесно связано понятие экфрасиса, первоначальное значение которого – словесное описание рукотворного произведения искусства. Однако сегодня литературоведческая наука предлагает считать экфрасисом «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [1:18].

Интермедиальная поэтика романов Ги де Мопассана (1850–1893), вопреки очевидности этого измерения творчества писателя, долгое время не была предметом специального научного интереса отечественных и зарубежных исследователей. В статьях и монографиях, датированных второй половиной прошлого столетия, внимание было сосредоточено на изучении биографии, социальной проблематики творчества [3] и особенностей художественного метода писателя [3; 5]. Известно, между тем, что творчество Г. де Мопассана складывалось на фоне развития импрессионизма в живописи, оказавшего глубокое воздействие на поэтику писателя. Особая восприимчивость Г. де Мопассана к живописным влияниям

объясняется также спецификой его художественного мышления, ориентированного на визуальное восприятие мира, о чем он сам красноречиво свидетельствует: «Сейчас я живу в мире живописи, как рыба в воде <...>. Поистине я живу только глазами. <...>. Я пожираю мир своим взглядом и перевариваю краски, как переваривают мясо и плоды» [8, с. 324]. В этом отношении интересен анализ импрессионистских тенденций в мопассановском реализме, осуществленный Е. Евниной в статье, посвященной проблеме литературного импрессионизма на рубеже XIX–XX веков [4]. По мнению автора, поздние романы Г. де Мопассана («Пьер и Жан», 1888, «Сильна как смерть» 1889) являются «опытной лабораторией», в которой исследуются самые потаенные побуждения человеческой души. Роман «Сильна как смерть», считает Е. Евнина, «примечателен тем, как пристально Мопассан фиксирует все бесчисленные оттенки скрытого душевного страдания, (...) наплывы навязчивых мыслей или неясных тревог» [4: 273]. Сам писатель считал роман «Сильна как смерть» «очень трудным, столько в нем (...) нюансов, подразумеваемого и невысказанного» [10:490].

В статье «Жанровая специфика романа Г. де Мопассана «Сильна как смерть» (2014), трактующей это произведение как «роман о художнике», мы уже демонстрировали структурирующую роль живописных экфрасисов в его проблемно-поэтологической системе. Однако внимательное прочтение романа убеждает, что особую роль в импрессионистической передаче и «декодировании» нюансов душевной жизни героев играет также его аудиальная поэтика, в частности, музыкальный код. По мнению В. Котелевской [6:2], «аудиальный дискурс включает все воспроизводимые литературным текстом – с неизбежной долей условности – звуковые формы, рассчитанные на слуховое восприятие» [6:2]. Исследовательница предлагает вариант типологии аудиальных образов в современном романе, распространяя теоретическую модель А. Гира [2], изучавшего функции музыки в структуре литературного текста, на весь акустический дискурс: 1. Природные и технически опосредованные звуки. 2. Человеческий голос, включая вокальное искусство (но также немоту и косноязычие). 3. Эстетизированный аудиальный дискурс – музыка (звучащая, воображаемая, исторически достоверная и фиктивная). 4. Аудиальный метадискурс: философские, музыковедческие, психологические комментарии к аудиальному, и в особенности, музыкальному дискурсу. 5. Введение в предметный мир романа деталей и целостных образов, вырастающих до символа или эмблемы, музыкальных инструментов, акустических аппаратов, нотных тетрадей и записей. 6. Ритмико-фоническая и синтаксическая стилизация акустического и / или музыкального дискурса («звукопись») 7. Композиционная

имитация или тематическое обыгрывание музыкальных структур и приемов [6:3–4].

Целью представленной статьи является анализ аудиальных образов (прежде всего, музыкальных экфрасистических элементов) в романе Г. де Мопассана «Сильна как смерть» и определение их поэтологических функций в системе художественного целого.

Герой романа, Оливье Бертен, – художник-конформист, привыкший к славе и высоким гонорарам за картины, давно ставшие общим местом современной живописи. По сути, «общим местом» стали и его некогда сильные, а теперь привычные чувства к графине де Гильруа. Все изменила внезапно вспыхнувшая в стареющем Бертене страсть к дочери графини, юной Аннете. Стремясь адекватно передать сложный рисунок душевных движений своих персонажей, Г. де Мопассан обращается к аудиальным выразительным «инструментам», прежде всего, к классической музыке.

В качестве музыкального интертекста писатель использует в романе «Сильна как смерть» произведения выдающихся композиторов прошлого – Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Р. Шумана и Ш. Гуно – и в классическом виде, т. е. с помощью *прямого полного миметического экфрасиса*, давая их развернутую репрезентацию (как в случае с предполагаемым Экспромтом G-dur Шуберта, который, однако, в тексте не назван), так и с помощью *прямого частичного экфрасиса*, вводя музыкальное произведение посредством его названия или имени композитора (как в случае с музыкой Й. Гайдна, сельской симфонией Р. Шумана и оперой Ш. Гуно «Фауст»).

Музыка этих композиторов сопровождает протагониста романа в важнейшие, с точки зрения его внутренней биографии, моменты. Так, после чудесного дня, проведенного с графиней и ее дочерью в одном из парков Парижа, Бертен отправляется в клуб, где в тот вечер исполняется симфония Гайдна. Музыку Йозефа Гайдна (1732–1809), австрийского композитора, который наряду с В. А. Моцартом представляет венскую классическую композиторскую школу, отличает ясность мелодий, мажорные тональности, эмоциональность, оптимизм и быющая через край жизнерадостность. Именно благодаря музыке Й. Гайдна Оливье Бертен, «умница, энтузиаст (...), одаренный тонкой интуицией» [10: 152], еще раз переживает радость ушедшего дня: его «опьяненное мелодиями воображение, как безумное, уносилось в сладких мечтах и приятных грезах» [10: 217]. Музыка этого композитора вдохновляет Бертена, заряжает его энергией: «он чувствовал (...) большой подъем, (...) а на следующий день (...) решил не выходить из дому и работать до вечера» [10:218]. Прямой частичный музыкальный экфрасис, к которому прибегает Г. де Мопассан, в данном эпизоде выполняет эмоционально-экспрессивную и

характерологическую функции, позволяя углубленно показать внутренний мир протагониста, его эмоциональность, впечатлительность, одухотворенность.

Однако вскоре рисунок душевного состояния Бертена меняется. На смену легкости и радостной мечтательности приходят сомнения, разочарования, сердечные муки. Причина такой метаморфозы – внезапно вспыхнувшая страсть к юной Аннете, обостряющая все чувства стареющего Бертена. Понимание же, что он уже не может быть любим такой юной девушкой, приносит Оливье жестокие страдания, и этому новому его состоянию соответствует иная музыка. Музыкальной темой Аннеты становится лиричная и нежная мелодия сельской симфонии Р. Шумана (1810–1856), которую она исполняет в присутствии матери и художника: «Раздались певучие звуки рояля. Это была пьеса в старинном вкусе, грациозная и легкая; казалось, ее мелодия была навеяна очень тихим, лунным, весенним вечером» [10:303]. «Эта вещь малоизвестна, но она очаровательна» [10:303], констатирует графиня и как бы вступает в музыкальное соперничество с дочерью: «Я не играла этого вам ни разу и сыграю сейчас, когда малютка кончит; вы увидите, какая это странная вещь» [10:304]. Садясь на место Аннеты за фортепиано, графиня исполняет для Бертена произведение Ф. Шуберта (1797–1828), австрийского композитора-романтика, и эта музыка оказывается созвучной и бурным эмоциям безнадежно влюбленного в юную Аннету героя, и смятенным чувствам его стареющей возлюбленной, в которых соединяются ревность, мольба и страстный призыв: «Причудливая мелодия пробудилась под ее пальцами. Мелодия, все фразы которой казались жалобами, все новыми, все меняющимися, бесконечными жалобами; одна непрестанно повторяющаяся нота врывалась посреди мелодии, разрубая, скандируя, разбивая ее, как монотонное, неустанное, неотвязное стенание, несмолкаемый, неотступный, как наваждение, призыв» [10: 304].

Не остается сомнений, что Г. де Мопассан удивительно точно и проникновенно воссоздал здесь Экспромт G-dur Ф. Шуберта, прибегая к средствам «вербальной музыки». В романе «Сильна как смерть» преобладает *дискретный* вид музыкального экфрасиса, т. к. словесное «изображение» чередуется с повествованием. В этом эпизоде, как и в других музыкальных фрагментах романа, представлен *монологический экфрасис*, так как высказанные мысли не подвергаются обсуждению, а протагонист является носителем авторского мировосприятия и его объектом. Примечательно, как созвучна эта «одна непрестанно повторяющаяся нота» экспромта «внутреннему голосу» самого Г. де Мопассана – страдающий бессонницей писатель фиксирует это состояние в очерке «На воде»: «Как иные звуки, иные ноты (...) этот голос говорил мне обо всем,

что я мог бы любить, обо всем, чего я смутно желал, (...) о чем грезил, обо все, что мне хотелось бы увидеть, понять, узнать, испробовать» [9: 306].

Характерно, что в анализируемом эпизоде повествователь подчеркивает особую музыкальную восприимчивость своих героев, позволяющую им вести диалог без слов: «Вы знаете, что музыка меня гипнотизирует и поглощает все мои мысли, я скажу вам потом» [10: 304], – замечает Бертен в ответ на упрек графини в молчании. О графине де Гильруа, в свою очередь, говорится: «У нее был подлинный талант и тонкое понимание чувств, вложенных в музыку. В этом тоже таилась властная сила ее очарования, которая так действовала на впечатлительного художника» [10: 304]. Действительно, именно музыка Шуберта обнажает и мучительную ревность графини, и то, в чем Оливье Бертен боялся признаться, прежде всего, самому себе: он влюблен в Аннету. Услышанная музыка продолжает звучать в нем и на улице, погружая в мечты, «казавшиеся продолжением мелодий» [10:305]: «Музыкальный напев, отрывистый и беглый, возвращался и каждый раз приносил отдельные такты, замирающие, как *далекое эхо*, затем умолкал, как бы предоставляя сознанию осмыслить мелодию и унести ввысь в поисках какого-то идеала, нежного и гармонического» [10:305]. И дальше: «но как настойчивая нота в мелодии Шуберта, воспоминания об Аннете (...) поминутно тревожили его. Он невольно продолжал думать об этом, исследуя непроницаемые глубины, где зарождаются, прежде чем появиться на свет, человеческие чувства» [10: 306].

Настроение Оливье Бертена требовало сильных впечатлений, поэтому, придя домой и понимая, что не уснет, он стал искать соответствующую книгу. Отвергнув Бальзака, «которого он боготворил, (...) накинудся на Мюссе, *поэта зеленой молодежи*» [10: 306]. Вдохновенные стихи поэта-романтика, «который воспевал, как птица, *зарю жизни*, (...) который был прежде всего человеком, опьяненным жизнью и изливал свое опьянение в трубных звуках любви, звонких и наивных» [10:307] вторят музыке композитора-романтика Шуберта и полностью отвечают экзальтированному состоянию Бертена. Примечательную параллель к этой характеристике книги А. де Мюссе (а одновременно – и к музыке Ф. Шуберта) – «он стал любоваться Аннетой, но слушал и музыку, чтобы вкушать оба наслаждения разом» [10:304]) находим в более раннем эпизоде романа: на Аннету художник смотрит «с восхищением, как смотрят на утреннюю зарю, как слушают музыку» [10:279]. Посредством характеристики А. де Мюссе как «поэта зеленой молодежи» [10:306] Г. де Мопассан вводит в роман мотив молодости: полюбив вновь, стареющий художник будет жаждать ее возвращения.

Эйфория иллюзии быстро сменяется в герое мучительной пыткой сомнений и вопросов, и ответ на них Оливье Бертену опять дает музыка. На этот

раз – музыка Шарля Гуно (1818–1893), лирическую оперу которого отличают правдивость в изображении чувств, психологически точное раскрытие душевного мира героев. Вершиной творчества Ш. Гуно является опера «Фауст». Тема «Фауста» впервые возникает в романе в эпизоде прогулки Бертена с графиней и ее юной дочерью, когда в сознании героя начинается судьбоносная «подмена» – образ стареющей возлюбленной вытесняется образом очаровательной Аннеты. Перелом в сознании художника аудиально маркирован и проходит несколько этапов: сначала Оливье отмечает удивительное сходство голоса графини и ее дочери: «Кто это сказал? Она или ее мать?»; «Как он не заметил раньше этого странного эха столь знакомой ему речи, которую он слышал теперь из новых уст» [10:224]. Именно «(...) тайна этого воскресавшего голоса (...)» [10:224], которая «смешивала их воедино» [10:224] заставляет Оливье при встрече с взглядом девушки испытывать «частицу того томления» [10:225], которое он чувствовал в первые дни любви к ее матери. Это переживание полностью обновляет его восприятие мира – «(...) будто некая всемогущая рука вдруг освежила краски земли, одушевила движения живых существ и снова *подвинула в нас живость ощущений, как подводят останавливающиеся часы*» [10:225]. На этом этапе Бертен, услышавший «помолодевший голос» [10:227] своей возлюбленной, еще считает, что в нем ожила былая нежность к графине, подспудно ощущая, однако, что «счастливое спокойствие, в котором он жил» [10:226], уходит из сердца, «словно он чего-то лишился» [10:226]. На следующей прогулке Бертен, все так же идя «между ними», уже «меньше смешивал графиню с Аннетой» [10:279], а затем начал подмечать и отличия. Чувствуя «мальчишескую легкость» [10:280], художник напевает арии из опер и несколько раз подряд повторяет знаменитую фразу Гуно: «О, дай же, дай же мне тобой любоваться», «(...) находя в ней глубокую нежную выразительность» [10:280], которой прежде никогда так не чувствовал. Фиксируя перемены в себе («словно какой-то услужливый бог (или дьявол? – И. М.) переменял в нем душу» [10:281]), Бертен формулирует «фаустианское» желание: «Этому доброму богу (...) не мешало бы заодно переменить и тело и сделать меня помоложе» [10:281].

Затем писатель вводит в свою книгу и собственно «оперный эпизод», используя *частичный дискретный миметический музыкальный экфрасис*. По сюжету мопассановского романа, в один из вечеров на сцене Большой оперы ставят «Фауста». Оливье Бертен приглашает на спектакль Аннету и ее жениха: «(...) после мгновения глубокой тишины зазвучали первые звуки увертюры, наполнив зал тем незримым и непреодолимым таинством музыки, которое проникает в наше тело, наполняет

нервы и душу поэтическим и чувственным трепетом и вливается в прозрачный воздух, которым мы дышим, волной звуков, которые ловит наш слух» [10: 338]. Художник много раз слышал эту оперу, знал ее почти наизусть. Возможно, под воздействием бархатного голоса знаменитого тенора Монрозе («Разве можно устоять перед этим *голосом?*» – говорила графиня) за «банальными словами либретто в музыке (...) ему как бы открылось сердце Фауста, каким оно грезилось Гете» [10: 338]. Много Бертен услышал как будто впервые: «Теперь в глубине его собственной души ему слышался отзвук жалоб Фауста, и в нем возникло желание умереть, желание покончить со всеми муками безысходной любви» [10: 339]. Не замеченная Бертенем раньше фраза Фауста «*Мне нужен клад, дороже всех даров: Мне молодости надо*», – теперь проникла в самое сердце. «Он бормотал ее сквозь зубы, тоскливо напевал в душе и, не отводя глаз от белокурого затылка Аннеты, (...) испытывал на себе всю горечь этого неосуществимого желания» [10: 340]. А фраза «О, дай же, дай же мне тобой любоваться», которая до сих пор казалась Бертену немного пошлой, «теперь приходила на уста, как последний крик страсти, как последняя мольба, последняя надежда и последняя милость, которой он мог еще ждать в этой жизни» [10: 342]. Но графиня де Гильруа, ревнуя Оливье Бертена к дочери, запретит с ней встречаться до свадьбы. Освобождение от страданий он обретет только в своей трагической смерти.

Г. де Мопассан использует в романе природные звуки (например, мотив эха как повторяющуюся метафору прошлого; мотивы тишины и безмолвия – как знаки одиночества и приближающейся смерти («Все в доме было погружено в безмолвие, все, казалось, вымерло» [10: 368]), а также технически опосредованные звуки и их носители (например, «легкий, сухой стук дирижерской палочки по пюпитру», прекращающий «все покашливания и разговоры» [10: 367], «глухой шум толпы» и др.). Особое место в ряду акустических образов занимают звуки боя часов и сами часы (стенные, наручные, напольные, башенные): они выступают аудиальными (и предметными) коррелятами безвозвратно уходящего времени, догнать и остановить которое (или «подвинуть», «как подводят останавливающиеся часы» [10:225]), Бертен и графиня не в силах. В многочисленных образных эманациях мотива часов снова и снова актуализируется фаустианское «Остановись, мгновенье...»: «(...) в ее сердце раздался бой *стенных часов*»; она «вынула свои *часики, вздрогнула*, увидев, что уже четыре, и *поспешно пошла* за дочерью, (...)» [10: 342]; «(...) и только *высокие фламандские часы* на лестнице, мерно отбивая половины и четверти, играли в ночной тишине марш Времени на своих разноголосых колокольчиках» [10: 342] и др. Присутствуют в романе и элементы аудиального метадискурса в



форме психологічних і філософських коментарів к дискурсу музикальному.

Проделанный анализ позволил установить, что звуковой код романа «Сильна как смерть» складывается из нескольких аудиальных компонентов. Г. де Мопассан преимущественно использует эстетизированный аудиальный дискурс – музыку (звучащую в фортепианном и оркестровом исполнении наяву и в сознании его героев) в форме миметических (достоверных) музыкальных экфрасисов произведений Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шуберта и Ш. Гуно (полных и неполных, дискретных, монологических). Они выполняют не только экспрессивно-эмоциональную, интерпретационную и характерологическую функции, углубляя картину внутреннего мира персонажей, но и функцию

сюжетно-композиционную, создавая внутренний сюжет переживаний героя, часто предвосхищая внешние события или вскрывая внутренний конфликт. Проблематика романа находит воплощение и в немзыкальных аудиальных средствах (природных и технически опосредованных, предметных), выполняющих символическую функцию: звук человеческого голоса, связывающий «вчерашний день с завтрашним, воспоминание с надеждой» [10: 342], эхо, как отзвук прошлого, часы, зловец отсчитывающие мгновения жизни персонажей.

Перспектива исследования видится в дальнейшем изучении интермедиальной природы произведений Г. де Мопассана – как в аудиальном, так и в визуальном аспектах.

### Литература

1. Геллер Л. М. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе / Л. М. Геллер // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5–22.
2. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / А. Гир; перев. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Сер. : Гуманит. науки. – СПб., 1999. – № 1. – С. 86–99.
3. Данилин Ю. И. Жизнь и творчество Мопассана: монография / Ю. Данилин. – М. : Худож. лит., 1968. – 256 с.
4. Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX – начала XX века / Е. Евнина // Импрессионисты, их современники, их соратники. – М., 1976. – С. 254–287.
5. Кирнозе З. И. Мопассан Ги де // Зарубежные писатели: в 2 ч. – М. : Дрофа, 2003. – Ч. 2. – С. 98–105.
6. Котелевская В. В. Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 10. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – С. 99–106.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2001. – 704 с.
8. Мопассан Г. де. Жизнь пейзажиста / Ги де Мопассан // Собр. соч. в 12 т. – М. : Правда, 1958. – Т. 11. – С. 149–368.
9. Мопассан Г. де. На воде / Ги де Мопассан // Собр. соч. в 12 т. – М. : Правда, 1958. – Т. 7. – С. 263–360.
10. Мопассан Г. де. Сильна как смерть / Ги де Мопассан // Собр. соч. в 12 т. – М. : Правда, 1958. – Т. 8. – С. 149–368.
11. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : материалы междунар. науч. конф. / Санкт-Петербург. филос. об-во. – СПб., 2001. – С. 149–154.
12. Фарина Е. Введение в литературоведение: учеб. пос. / Ежи Фарина. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
13. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

УДК 821.112.2

### К. С. Ніколенко

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

#### Мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» Г. Гейне

**Ніколенко К. С. Мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» Г. Гейне.** У статті розглянуто мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» («Neue Gedichte», 1844) Г. Гейне. Визначено провідні концепти, теми, мотиви, образи, символи, що визначають мариністичний дискурс; охарактеризовано образ ліричного героя у збірці «Нові поезії»; проаналізовано поетикальні особливості мариністичного дискурсу збірки. Концепти «душа», «життя», «природа», «Бог» є центральними у збірці «Нові поезії» та виявляються в мотивах туги, страждання, задумливих настроях ліричного героя. Долаючи життєві негаразди, ліричний герой Г. Гейне зростає як особистість, осмислює своє існування і доволішню дійсність у широкому контексті культури та історії. Образ моря і низка похідних образів (хвилі, глибокий потік, морський простір, чайка, блакитні думки та ін.) розкривають багатство внутрішнього життя ліричного героя, його любовні переживання і водночас пошуки єдності з природою та світом. Упродовж розвитку ліричного сюжету образ моря переосмислюється поетом і набуває нових значень, які зумовлюють широке коло споріднених тем (кохання, смерть, потойбічне життя), мотивів (кров, світло, музика), образів (хвилі, чайки, русалки), символів (зірки, сонце, бурхливий потік). На основі оригінального тексту збірки було визначено провідні художні засоби, які розкривають мариністичний дискурс: звукові, словесні, фразові повтори, синонімічні ряди, бінарні опозиції, контрасти, багата символіка.

**Ключові слова:** Г. Гейне, мариністичний дискурс, концепт, образ, мотив, символ, ліричний герой. **Ніколенко Е. С. Мариністичский дискурс в сборнике Г. Гейне «Новые стихотворения».** В статье

рассмотрен маринистический дискурс в сборнике «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1844) Г. Гейне. Определены основные концепты, темы, мотивы, образы, символы, определяющие маринистический дискурс; дана характеристика образу лирического героя в сборнике «Новые стихотворения»; проанализированы поэтикальные особенности маринистического дискурса сборника. Концепты «душа», «жизнь», «природа», «Бог» являются главенствующими в сборнике «Новые стихотворения» и проявляются в мотивах тоски, страдания, задумчивых настроениях лирического героя. Преодолевая жизненные невзгоды, лирический герой Г. Гейне растёт как личность, осмысляя свое существование и окружающую действительность в широком контексте культуры и истории. Образ моря и ряд сродных образов (волны, глубокий поток, морское пространство, чайка, голубые мысли и др.) раскрывают богатство внутренней жизни лирического героя, его любовные переживания и одновременно – поиски единства с природой и миром. В течение развития лирического сюжета образ моря переосмысливается поэтом и приобретает новые значения, обуславливающие широкий круг сродных тем (любовь, смерть, загробная жизнь), мотивов (кровь, свет, музыка), образов (волны, чайки, русалки), символов (звезды, солнце, бурный поток). На основе оригинального текста сборника были определены главные художественные приёмы, раскрывающие маринистический дискурс: звуковые, словесные, фразовые повторы, синонимические ряды, бинарные оппозиции, контрасты, богатая символика.  
**Ключевые слова:** Г. Гейне, маринистический дискурс, концепт, образ, мотив, символ, лирический герой.

**Nikolenko K. S. The seascape discourse in H. Heine's collection of poems "Neue Gedichte".** The article deals with the seascape discourse in H. Heine's collection of poems "Neue Gedichte" (1844). The article provides a detailed analysis of the chief concepts, themes, motives, imagery, symbols which define the seascape discourse, of the lyrical hero's character in "Neue Gedichte" and of the poetical peculiarities related to the seascape discourse.

The concepts of soul, life, nature, God are central to H. Heine's book and are expressed through the motives of spleen, anguish, and lyrical hero's pensive moods. While overcoming the vicissitudes of life, H. Heine's lyrical hero experiences personal growth, ponders over his existence and environment in a wide cultural and historical context. The seascape and other related imagery (waves, a deep torrent, a seagull, blue thoughts etc) reveal the lyrical hero's rich inner life, his romantic reservations and a search for unity with nature and the world.

As the lyrical plot progresses, the seascape is reconsidered by the poet and acquires a whole complex of diverse meanings, which lead to a growing scope of related themes (love, death, afterlife), motives (blood, light, music), imagery (waves, seagulls, mermaid), symbols (stars, the sun, a stormy torrent). Based on the original text of the book, the chief art tools which define the seascape discourse have been described: numerous repetitions, synonyms, binary oppositions, contrasts, symbols.

**Key words:** H. Heine, seascape discourse, concept, imagery, motive, symbol, lyrical hero.

Німецька дослідниця і біограф К. Декер назвала Г. Гейне першим німецьким поетом, котрий оспівував море: «...der erste deutsche Dichter, der das Meer besingt» [5:141]. Майстерність Г. Гейне в зображенні водної стихії, що «дарувала йому відчуття свободи й духовної легкості» [5:159], виявилася на різних етапах творчості письменника – спершу у вільних ритмах циклу «Північне море» («Die Nordsee», 1825-1826) зі збірки «Книга пісень» («Buch der Lieder», 1817-1827), пізніше в тематичному багатстві збірки «Нові поезії» («Neue Gedichte»).

Збірка «Нові поезії» охоплює твори, написані між 1824 і 1844 рр. Цей період творчості Г. Гейне має велике значення для розуміння еволюції його поглядів та специфіки німецького романтизму загалом. Надзвичайно відвертий характер поезій із циклу «Різні» («Verschiedene»), а також активна критика поетом політичного режиму Німеччини XIX ст. викликали обурення в тогочасних літературних колах і зумовили жорсткі заходи з боку цензури. Перше видання збірки, що з'явилося в Гамбурзі 1844 р. разом із поемою «Німеччина. Зимова казка» («Deutschland. Ein Wintermärchen»), майже одразу було заборонене в Пруссії, а потім і в інших німецьких князівствах.

Спадщина Г. Гейне стала об'єктом вивчення широкого кола літературознавців: О. Дейч [3], І. Анненський [1], К. Декер [5], С. Аткинс [4], Й. Німанн [10], М. Фляйшер [6], Е. Вальманн [11]. Однак специфіка мариністичного дискурсу в

творчості романтика не була предметом системного вивчення, тому це питання й сьогодні залишається актуальним.

Об'єкт статті – збірка «Нові поезії» («Neue Gedichte») Г. Гейне, предмет – мариністичний дискурс збірки. Завданнями статті є визначення провідних концептів, що визначають мариністичний дискурс збірки «Нові поезії» Г. Гейне; виявлення тем, мотивів, образів, символів, пов'язаних із мариністичним дискурсом; характеристика образу ліричного героя у збірці «Нові поезії»; аналіз поетикальних особливостей мариністичного дискурсу збірки.

У циклі «Нова весна» («Neuer Frühling») образ моря пов'язаний перш за все із почуттям романтичного кохання, яке визначає ставлення ліричного героя до навколишнього світу й розкриває його сприйняття краси. Спокій та впевненість («still und sicher») є доміантними настроями на цьому етапі, поєднуючись зі станом замріяності («da wird mir so träumend zu Sinne») й трепету («mein eignes Herz erschütter»). За допомогою психологічного паралелізму увиразнюється подібність між образом коханої та відображенням місяця в морських хвилях. Образ «ein Meer von blauen Gedanken» («море блакитних думок») засвідчує традиційний для поезики романтизму синтез зорових і слухових образів, абстрактних понять і матеріальних властивостей речей.

Перебіг ліричного сюжету в збірці «Нові поезії» обумовлений динамічним розвитком образу моря, що асоціюється тепер не лише зі світлим мотивом кохання («ein Meer von Liebe»), а й із таємничими глибинами людської душі («das dunkle Meer», «das finstre Meer», «das wilde Meer»). У циклі «Різні» («Verschiedene») морські припливи й відпливи віддзеркалюють стрімкий перебіг почуттів ліричного героя, що підкреслено синонімічними рядами: «die brausenden Wellen», «die dunklen Fluthen», «die wilden Meereswogen». Вони формують семантичне поле концепту «душа» (die Seele), який інтерпретується Г. Гейне через образ глибокого потоку: «liebe, flüchtige Seele» [9:61], «so fluthet meine Seele, froh und wild» [9:140], «bis in der Seele tiefsten Sitz» [9:142], «bis in meiner Seele Grund» [9:144].

Любовні незгоди ліричного героя спричиняють стан суму, описаний автором відповідними прикметниками (traurig, betrübet, bang, weh) та дієсловами (weinen, seufzen, stöhnen, schluchzen), але водночас героєві притаманна романтична широта духу, бурхливе захоплення, радість («ich...jubelte und sang»). Г. Гейне утверджує право людини пізнавати світ у всіх його проявах, насолоджуватися як приємними, так і болісними аспектами кохання. Непередбачуваність морської стихії та коловороту життєвих подій увиразнюють бінарні опозиції: «Die Wogen rauschten drüber hin, / Mit ungestüme Wonne» [9:65], «Es ahnet mir, in ihrer Näh' / Beginnt für mich ein neues Leben, / Mit neuer Lust, mit neuem Weh» [9:141], «Die Winde die wehen so lind und so schaurig» [9:162].

Водна стихія в художній свідомості Г. Гейне нерозривно пов'язана зі сферою небесних світил, серед яких центральне місце посідає «прекрасне сонце» («die schöne Sonne»). З одного боку, цей образ є уособленням краси й довершеності природи, а з іншого – захід сонця співвідноситься з мотивами печалі, смерті, сліз: «Ich ging an's Meer und weinte / Bey'm Sonnenuntergang» [9:62] («Я пішов до моря й плакав, / Поки сідало сонце»). Мотив світла зумовлює відповідне семантичне поле навколо концепту «душа» («so fluthet meine Seele...empor zu deinem holden Licht», «das Licht der ew'gen Seelenjugend», «ihre ganze Seele glüht»), одночасно пов'язуючи його з концептом «Бог», оскільки в християнському образному світі сонце отожднюється з безсмертям і воскресінням Христа.

У розкритті мотиву світла в ліриці Г. Гейне важливу роль відіграє золотий колір, що символізує високий ступінь духовного розвитку, небесну велич, довершеність [2:99]. У художньому світі митця цей колір використовується для піднесеного зображення ніжних почуттів ліричного героя, що знаходить відбиток у відповідних епітетах, метафорах і порівняннях: «golden», «rosengoldig», «goldig zart», «die goldnen Mondeslichter», «Sterne mit den goldnen Füßchen», «der Liebe Goldpokale»,

«in dem goldnen Sonnensaal», «die Sterne, ein Gewimmel goldner Bienen».

Проте коло тем і мотивів, споріднених із золотою барвою, не обмежується ідилічним коханням на тлі природи. Життєрадісний пафос циклу «Нова весна» обертається в циклі «Різні» нездоланною тугою, що виражена в динаміці відповідних образів: зіркам «страшно» й «боляче» блукати небом (ängstlich, bang), довкола сонця лиховісно кружляють ворони (um die Sonne flattern Raben), ліричний герой усе частіше страждає від суму й прагне до забуття у світі мрій (träumend, entfernte Sehnsuchträumen, ich erkrankte fast vor Sehnsucht, der Liebesträum). Смерть видається йому єдиним способом урятуватися від скорботи й віднайти спокій у морських глибинах, що підтверджує трагічно-медитативне завершення підциклу «Серафіна» («Seraphine»):

Das Meer erstralt im Sonnenschein,  
Als ob es golden wär.  
Ihr Brüder, wenn ich sterbe,  
Versenkt mich in das Meer.

Hab' immer das Meer so lieb gehabt,  
Es hat mit sanfter Fluth  
So oft mein Herz gekühlt;  
Wir waren einander gut [9:76].

Російський поет-символіст І. Анненський писав: «В сущности, Гейне никогда не был весел. Правда, он легко хмелел от страсти и самую скорбь свою называл не раз ликующей. Правда и то, что сердце его отдавалось бурно и безраздельно. Но мысль – эта оса иронии – была у него всегда на страже, и не раз впускала она свое жало в губы, раскрывшиеся для веселого смеха, или в щеку, по которой готова была скатиться бессильная слеза мелодрамы» [1:13]. У збірці «Нові поезії» концепт «душа» також поєднується з мотивом крові, який розкривається здебільшого через дієслово «verbluten» («стікати кров'ю») та стає динамічним символом душевної туги, формуючи відповідне лексичне поле: Wehmuth (печаль), Seufzer (зітхання), stumme Qualen (мовчазні муки). Страждання ліричного героя розкриваються через образ душі, котра «стікає кров'ю» (deine Seele verblutet, unsrer Seele blut'gen Grund, so will verbluten meine Seele), і образ могили (das Grab), що спонукає до філософських роздумів про сенс людського існування.

Розмірковуючи над можливістю потойбічного життя, ліричний герой Г. Гейне порушує питання, що трапляється з людською душею після втрати тілесної оболонки: «Nur wissen möcht ich: wenn wir sterben, / Wohin dann unsre Seele geht? / Wo ist das Feuer, das erloschen? / Wo ist der Wind, der schon verweht?» [9:99] («Я хочу знати одне: коли ми помираємо, / Куди потрапляє наша душа? / Де опиняється згасле полум'я? / Де вітер, що вже розвіявся?»). Невипадковими в даному контексті є образи раю (der Himmelreich), пекла (die Hölle), пекельних мук і вогню (die Höllenqual, der Hölle

Feuer), Господа (der Gott, der Herr), Диявола (der Teufel, Satan). Однак ліричний герой Г. Гейне відмовляється від потворного догматизму консервативної релігії, переосмислюючи концепт «Бог» крізь призму чуттєвості. Він заперечує «безглузде» катування плоті задля спасіння душі (die dumme Leiberquälerey) й закликає натомість активно творити, дихати на повні груди, шукати натхнення в природі та насолоджуватися радощами кохання.

Hörst du den Gott im finstern Meer?  
Mit tausend Stimmen spricht er.  
Und siehst du über unserm Haupt  
Die tausend Gotteslichter?

Der heilige Gott der ist im Licht  
Wie in den Finsternissen;  
Und Gott ist alles was da ist;  
Er ist in unsern Küssen [9:66–67].

Нерідко образ моря поєднується з нічним краєвидом, коли на небі сходить блідий місяць («der blasse Mond»), а ліричний герой переживає сум, страх, відчай. Однак образ «сірої» або «злої» ночі (graue Nacht, böse Nacht) набуває і світлого забарвлення, поєднуючись із персоніфікованим образом зірок, які «мерехтять», «радіють», «світяться радісним натовпом»: «die kleinen Sterne glimmen», «daß sich drob die Sterne freuen», «ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht», «die Sterne, immer größer, glühen auf mit Lustgewimmel». У поєднанні з мотивом романтичного кохання зірки є також символом долі, високим орієнтиром, до якого прагне душа ліричного героя: «Wie meines Schicksals wilde Sterne / Erscheinen diese Augen mir» [9:141].

В одному з листів Г. Гейне писав: «Ich wandelte einsam am Strand in der Abenddämmerung. Ringsum herrschte feierliche Stille. Der hochgewölbte Himmel glich der Kuppel einer gotischen Kirche. Wie unzählige Lampen hingen darin die Sterne; aber sie brannten düster und zitternd. Wie eine Wasserorgel rauschten die Meereswellen; stürmische Choräle, schmerzlich verzweiflungsvoll, jedoch mitunter auch triumphierend» [8:35] («У сутінках я самотньо блукав узбережжям. Довкола панувала урочиста тиша. Ввігнуте небесне склепіння було подібне до куполу готичної церкви. Мов незлічені ліхтарі, висіли на ньому зірки; але світло їхнє було похмурим і тремтливим. Ніби водний орган, шумували хвилі; бурхливі хорали, сповнені болісного відчаю, але тим не менш тріумфальні»). У поетичній свідомості Г. Гейне морське узбережжя асоціюється зі станом самотності та спокою (einsam, still), «ласкавий» потік (sanfte Fluth) стає духовним притулком для поета, а шелестіння хвиль перетворюється на витончену й водночас потужну музику.

Und das braust und schmettert mächtig,  
Meer und Himmel hör' ich singen,  
Und ich fühle Riesenwollust  
Stürmisch in mein Herze dringen [9:69].

Особливу ритмомелодіку морського простору створюють численні звукові, словесні, фразові повтори. Зокрема, важливим засобом художнього увиразнення образу хвиль (die Wellen) слугує алітерація, помітна в синонімічних рядах дієслів (shaukeln, blinken, zerschellen, wandern, hüpfen, schäumen). Повторення звуків [l], [ʃ], [n] є стилістичним засобом вираження м'якості й сили, що притаманні водним потокам і співвідносяться з мінливими настроями ліричного героя.

Подібне спостерігається й щодо образу вітру (der Wind), для розкриття якого також характерна алітерація звуків [ʃ], [r], [l], [t] у синонімічних рядах дієслів (schrillen, pfeifen, brausen, schmettern, treiben, heulen). На синтаксичному рівні цей прийом виконує функцію підсилення властивостей вітру як природної стихії та символу мінливої долі – його різкості, непередбачуваності, руйнівної сили. Окрім того, образ вітру формує навколо себе своєрідний комплекс «музичної» лексики, яка слугує важливим стилістичним чинником розбудови водного простору: die Orgelpfeifen, die Musik, das Heldenlied, die Melodeyen, singen, klingen, tönen, lange hingezogene Stimmen. Отже, море в ліриці Г. Гейне персоніфікується і постає як величезний живий організм, сповнений пісень, кольорів, рухів, почуттів.

Морський простір у збірці «Нові поезії» Г. Гейне охоплює багато реальних і фантастичних істот: die Fische (риби), der Haifisch (акула), der Roche (скат), die Möwe (чайка), der Schiffer (моряк), die Nixe (русалка). Зокрема, чайка нерідко виступає зловісним символом біди, її поява «над темним потоком» («über die dunklen Fluthen») віщує ліричному героєві загрозу.

Фольклорні образи русалок інтерпретуються Г. Гейне в аспекті любовної туги, що зумовлює формування відповідного лексичного поля (Sehnsucht, Verlangen, Liebestraum, Schmachten, Klagelaut, seliges Verderben). Елементи містичного досвіду – чаклунство, віщування (Nixenzauber, prophezeien) – сприймаються письменником цілком серйозно і постають як природна частина художнього світу, де можливо все – навіть зустріч русалки з водяником на людських танцях. Мотив кохання в художній свідомості Г. Гейне виступає як потужна творча сила, що здатна «олюднювати» фантастичні образи та робити їх повноцінними суб'єктами людських взаємин.

В опублікованому 1837 р. есе «Elementargeister» Г. Гейне писав: «Elfen und Nixen können zaubern, können sich in jede beliebige Gestalt verwandeln; indessen manchmal sind auch sie selber von mächtigeren Geistern und Nekromanten in allerley häßliche Mißgebilde verwünscht worden. Sie werden aber erlöst durch Liebe, wie im Märchen Zemire und Azor; das krötige Ungeheur muß dreymal geküßt werden und es verwandelt sich in einen schönen Prinzen. Sobald du deinen Widerwillen gegen das Häßliche überwindest und das Häßliche sogar lieb gewinnst, so verwandelt es sich in etwas Schönes.

Keine Verwünschung widersteht der Liebe. Liebe ist ja selber der stärkste Zauber, jede andre Verzauberung muß ihr weichen. Nur gegen eine Gewalt ist sie ohnmächtig. Welche ist das? Es ist nicht das Feuer, nicht das Wasser, nicht die Luft, nicht die Erde mit allen ihren Metallen; es ist die Zeit» [7:41] («Ельфи та русалки здатні чаклувати й перетворюватися на будь-яку істоту, хоча могутніші духи й некроманти можуть обернути їх на всілякі жахливі створіння. Та від злих чар їх звільняє кохання, немов у казці «Земіра й Азор»; варто тричі поцілувати нахабного монстра, і він перетвориться на вродливого принца. Якщо ти подолаєш свою відразу до потворного й навіть полюбиш його, то воно обернеться чимось прекрасним. Жодне закляття не може протистояти кохання. Саме кохання – то чари, що не поступаються силою жодному іншому чаклунству. Та воно безсиле проти єдиного зла – якого ж? Це й не вогонь, і не вода, і не повітря, і не земля з усіма її металами; це час»).

Але в германській міфології чари русалок можуть бути не лише приємними, а й згубними: у деяких народних переказах ідеться про те, що водні жительки не мають власної душі, тому прагнуть одружуватися з людьми й захоплювати їхні душі [2:45]. Полонивши короля Гаральда Гарфарара, приваблива водна фея («die schöne Wasserfee») не має наміру його звільнити: «Von Nixenzauber gebannt und gefeit, / Er kann nicht leben, nicht sterben; / Zweihundert Jahre dauert schon / Sein seliges Verderben» [9:212] («У полоні чар русалки / Він не може ні жити, ні вмерти; / Уже дві сотні років триває / Його блаженна загибель»).

Ця двоїстість жіночої природи та морської стихії простежується у збірці «Нові поезії», особливо в циклі «Різні». Він об'єднує багато підциклів, створених під час перебування Г. Гейне в Парижі й названих різними жіночими іменами – іменами його муз. Оксюмори підкреслюють суперечливу природу людських взаємин, піддрунтям яких слугує лише естетично-чуттєва насолода: «sanft und unerträglich gütig», «süßen Thränen», «holde Bosheit», «holder Zorn», «ich schmachte nach Bitternissen», «ich sehne mich nach Thränen». Урешті-решт ліричного героя стомлює одноманітність стосунків, які легко зав'язуються і так само легко розриваються, що змушує його іронічно зауважити: «Willst du sicher meiner los seyn, / Mußt du dich in mich verlieben» [9:96] («Якщо ти напевно хочеш мене позбавитись, / То мусиш у мене закохатись»).

Море в поезії Г. Гейне нерідко виступає посередником між ліричним героєм і світовою культурою. В одному з віршів циклу «Романси» («Romanzen»), поштовхом до написання якого стала смерть Дж. Г. Байрона й перевезення його тіла з Греції до Англії, траурний човен супроводжує в останню путь Чайльд Гарольда. Ототожнюючи постать англійського митця з його ліричним героєм, Г. Гейне засвідчує повернення Дж. Г. Байрона на духовну батьківщину й

довгоочікуване звільнення від «світової скорботи»: блакитні очі поета, звернені «вгору, до небесного світла», символізують просвітлення та спокій.

Інтерес Г. Гейне до англійського романтизму не був випадковим: творче становлення митця припало саме на той період, коли освічена Європа захоплювалася поезією Дж. Г. Байрона. Чудово володіючи англійською мовою, Г. Гейне охоче читав твори романтика в оригіналі й перекладав їх німецькою, а невдовзі й сам вирушив до туманного Альбіону, «батьківщини свободи» («das Mutterland der Freiheit» [5:159]). За свідченням К. Декер, митець болісно переживав смерть Дж. Г. Байрона: «Und Byron ist tot. George Gordon Noël Lord, soeben gestorben an der Malaria im griechischen Freiheitskrieg. Ein wenig überrascht es ihn schon, daß Byron sterblich ist. Sollte er etwa auch...? Er ist jetzt ganz allein auf der Welt» [5:113] («А Байрон помер. Лорд Джордж Гордон Ноел щойно загинув від малярії у грецькій визвольній війні. Його трохи дивує, що Байрон смертний. Чи варто йому теж...? Тепер він зостався сам у цілому світі»). Відгомін ліричної туги, «хвороби розуму й серця», за визначенням ліричного героя поеми «Паломництво Чайльд Гарольда», відчувається в однойменному вірші Г. Гейне:

Eine starke, schwarze Barke  
Segelt trauervoll dahin.  
Die verummten und verstumten  
Leichenhüter sitzen drin.

Todter Dichter, stille liegt er,  
Mit entblößtem Angesicht;  
Seine blauen Augen schauen  
Immer noch zum Himmelslicht.

Aus der Tiefe klingt's, als riefte  
Eine kranke Nixenbraut,  
Und die Wellen, sie zerschellen  
An dem Kahn, wie Klagelaut [9:169].

Човен (der Kahn) або корабель (der Schiff), який опиняється під владою незнайомих течій (die fremden Fluthen), у художньому світі Г. Гейне є символом ризикованої мандрівки людини хвилями життя. У циклі «Сучасні вірші» («Zeitgedichte») образ моря зумовлює рефлексію ліричного героя щодо власних поневірянь світом, урешті-решт призводячи його до невтішного висновку: «Wie schwer mein Herz! die Heimath wie fern!» [9:246] («Як важко мені на серці! як далеко Вітчизна!»). Туга за батьківщиною посилюється відповідною символікою: буря, котра викидає ліричного героя на берег Сени («mich warf der Sturm an den Seinstrand»), згасла зірка на небосхилі («am Himmel erlischt der letzte Stern») та завивання вітру, який відображає мінливість долі («es pfeift der Wind»).

Долаючи життєві негаразди, ліричний герой Г. Гейне зростає як особистість і виходить за обрії любовної туги в широкий світ можливостей, усвідомлюючи складність і багатогранність життя.

У збірці «Нові поезії» він стає витривалішим і досвідченішим порівняно з першою збіркою поета «Книга пісень». Таким чином, за допомогою романтичної іронії митець відступається від тужливих настроїв і утверджує любов до життя, перетворюючи море на символ вічного оновлення, вдосконалення внутрішнього світу людини, безкінечності пізнання.

Das Fräulein stand am Meere  
Und seufzte lang und bang,  
Es rührte sie so sehr  
Der Sonnenuntergang.

Mein Fräulein! seyn Sie munter,  
Das ist ein altes Stück;  
Hier vorne geht sie unter  
Und kehrt von hinten zurück [9:71].

Отже, на підставі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків. Мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» Г. Гейне відображає еволюцію поглядів та естетичних принципів письменника. Мариністичний дискурс тісно пов'язаний із такими провідними концептами творчості митця, як «життя», «душа», «Бог», «кохання», «природа» тощо. Образ моря і низка похідних образів (хвилі, глибокий потік, морський простір, чайка, блакитні думки та ін.) розкривають багатство внутрішнього життя ліричного героя, його любовні переживання і водночас пошуки єдності з природою та світом. У

збірці «Нові поезії» ліричний герой постає змужнілим і мудрішим порівняно з першою збіркою поета «Книга пісень». Він усвідомлює себе і довоколишню дійсність у широкому контексті культури та історії. Тому мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» охоплює не тільки природні, а й міфологічні (русалка, водяник, водяна фея тощо) образи та символи. Морські пейзажі зображуються Г. Гейне як органічне поєднання різних стихій – водної, небесної та чуттєвої. Через мариністичний дискурс письменник утілює ідею єдності природного світу, в якому людина є невід'ємною часткою. Мариністичний дискурс у збірці «Нові поезії» відображає таку особливість романтизму, як динамізм, що виявляється на різних рівнях художньої системи – образному (рухливі, плинні образи), мотивному (мотиви трансформації, перетікання, віддзеркалення сфер), сюжетно-композиційному (ліричний сюжет визначає рух думки, почуттів, образів), стильовому (асоціативні тропи й фігури, які розкривають динаміку образу ліричного героя; паралелізм образів природи і людських почуттів). В образі моря у збірці «Нові поезії» виявилися байронічні мотиви – «світової скорботи», розчарування, самотності, «хвороби розуму й серця» ліричного героя. Човен (корабель), який опиняється у вирі невідомих течій, у художньому світі Г. Гейне постає символом ризикованої мандрівки людини хвилями життя.

## Література

1. Анненский И.Ф. Генрих Гейне и мы / И.Ф. Анненский // Литературное приложение. – М.: Газета «Слово», 1906. – № 10. – с. 1–13.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
3. Дейч А. Поэтический мир Генриха Гейне / А. Дейч. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. – 447 с.
4. Atkins S. The Evaluation of Heine's „Neue Gedichte” / S. Atkins. – Yale Univ.: The Department of Germanic Languages, 1957. – pp. 99–107.
5. Decker K. Heinrich Heine: Biographie / K. Decker. – Berlin: List Taschenbuch, 2007. – 448 S.
6. Fleischer M. Heinrich Heine. Dichter der Nordsee: Geschrieben auf der Insel Norderney / M. Fleischer. – Norderney: Verlag Michael Fleischer, 2001. – 133 S.
7. Heine H. Elementargeister / H. Heine. – Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH., 2013. – 127 S.
8. Heine H. Ludwig Börne. Eine Denkschrift / H. Heine. – Berlin: Books on Demand, 2013 – 116 S.
9. Heine H. Neue Gedichte / H. Heine. – Hamburg, Hoffmann und Campe, 1844. – 426 S.
10. Niemann J. Heinrich Heine: Neue Gedichte – zwischen Spiritualismus und Sensualismus / J. Niemann. – München-Ravensburg: GRIN Verlag, 2003. – 15 S.
11. Wallmann E. Heinrich Heine auf Helgoland: Briefe, Berichte und Bilder aus den ersten Jahren des Seebads Helgoland / E. Wallmann. – Hemmoor, 2002. – 48 S.

УДК 821.111 (292.421) – 311.1

**Е. Г. Сальникова***Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина***Бинарные оппозиции как способ концептуализации художественной картины мира в романе С. Ахерн «Там, где ты»**

**Сальникова К. Г. Бинарні опозиції як засіб концептуалізації художньої картини світу в романі С. Ахерн «Там, де ти».** Автор статті використовує дихотомічний метод під час аналізу художнього світу роману «Там, де ти» С. Ахерн, розглядає реалізацію романтичної опозиції «тут» – «там» у сучасному художньому тексті. Особлива увага приділяється антиномії «втрата» – «знахідка», яка простежується на структурно-композиційному, образному, ідейно-смісловому і лінгвістичному рівнях, і виражає задум С. Ахерн. У статті підкреслюється роль головної героїні як образа-медіатора, ланки, що поєднує світи «Тут» і «Там».

**Ключові слова:** художній текст, художня картина світу, бинарна опозиція, медіатор, «тут» – «там», «втрата» – «знахідка».

**Сальникова Е. Г. Бинарные оппозиции как способ концептуализации художественной картины мира в романе С. Ахерн «Там, где ты».** Автор статьи использует дихотомический метод при анализе художественного мира романа «Там, где ты» С. Ахерн, рассматривает реализацию романтической оппозиции «Здесь» – «Там» в современном художественном тексте. Особое внимание уделяется антиномии «Потеря» – «Находка», которая прослеживается на структурно-композиционном, образном, идейно-смысловом и лингвистическом уровнях, и выражает замысел С. Ахерн. В статье подчеркивается роль главной героини как образа-медиагатора, связующего звена между мирами «Здесь» и «Там».

**Ключевые слова:** художественный текст, художественная картина мира, бинарная оппозиция, медиагатор, «Здесь» – «Там», «Потеря» – «Находка».

**Salnikova Y. G. Binary oppositions as a means of conceptualizing the artistic picture of the world in the novel “A Place Called Here” by C. Ahern.** The author uses a dichotomic method in the analysis of the artistic world of the novel “A Place Called Here” by C. Ahern, considers the implementation of the romantic opposition “Here” – “There” in a contemporary literary text. Particular attention is paid to the antinomy “Lost” – “Found”, which expresses C. Ahern’s message on the structural-compositional, characters representational, semantic and linguistic levels. The article highlights the role of the main character as a mediator between the worlds of “Here” and “There”.

**Key words:** literary text, artistic picture of the world, binary opposition, mediator, “Here” – “There”, “Lost” – “Found”.

Материалом для данной статьи послужило произведение современной ирландской писательницы Сесилии Ахерн «A Place Called Here». Актуальность и новизна этой работы обусловлены недостаточной изученностью идиостиля С. Ахерн, а также способов и средств создания художественного мира ее произведений.

Целью статьи является анализ комплекса бинарных оппозиций, лежащих в основании художественного мира данного произведения, определение их взаимосвязи при помощи дихотомического метода.

В современном литературоведении понятие «бинарная оппозиция» является одним из основных в анализе художественного текста. Среди российских и западноевропейских ученых, исследовавших как собственно проблему бинарных оппозиций в качестве специфического способа мышления, так и художественные произведения с позиции бинаризма, можно выделить К. Леви-Стросса, Е. М. Мелетинского, Ю. М. Лотмана, М. С. Уварова, В. Н. Топорова.

Бинарные оппозиции рассматриваются К. Леви-Строссом как основные, минимальные единицы мышления – мифемы (подобные фонемам в языке). Исходным материалом для бинарных оппозиций служат данные, полученные с помощью пяти органов чувств (типа «тихий/громкий»,

«твердый/мягкий»), и оппозиции, выражающие отношения логических понятий и категорий (типа «внешний/внутренний», «жизнь/смерть» и т. п.).

Стремясь сформулировать «универсальный закон» построения текста, Ю. М. Лотман в качестве отправной точки указал на факт «биполярности» семиотики текста: «Наблюдая биполярную организацию на самых различных уровнях человеческой интеллектуальной деятельности, можно было бы выделить оппозиционные пары <...> и установить определенную параллель с левополушарным и правополушарным принципами индивидуального мышления человека» [2:38]. В качестве примера учёный приводит оппозиции «детское сознание – взрослое сознание», «мифологическое сознание – историческое сознание», «действие – повествование», «стихи – проза».

В романе «A Place Called Here» (2006) (в русском переводе «Там, где ты») С. Ахерн создает фантастический мир, куда попадают потерянные вещи и пропавшие без вести люди. Этот мир ирреален, и, в то же время, настолько реален для населяющих его людей, что не имеет своего собственного названия. «Здесь» («Here») – говорят его жители о месте, куда они попали.

Противопоставление «Здесь» – «Там» являлось одним из фундаментальных свойств романтизма, перешедшим впоследствии в различных вариантах в современную литературу. «Здесь» – это мир

действительности, обиденный, приземленный, трагический, полный неблагополучия; иной мир («Там») – место, куда направлена мечта о романтическом идеале (таинственно-прекрасный, мистически-страшный, светлый, чудесный и т. д.). Романтическая оппозиция «Здесь» – «Там» имеет еще и чисто географический аспект. «Здесь» – это место, в котором существует каждый из нас, которое близко нам и которое противостоит «Там», как «Я» противостоит «Другому».

По мнению А. Г. Коваленко, «двоемирие – наиболее универсальный конфликт литературы, сконцентрировавший в себе все возможные бинарные оппозиции и представляющий собой, в конечном счете, результат мировоззренческих поисков художников, нашедших свое отражение в их художественных системах» [1:31].

Антиномия «Здесь» – «Там» в романе С. Ахерн гораздо сложнее аналогичной романтической оппозиции. Для главной героини романа, Сэнди Шорт, этот Иной мир становится ответом на мучивший ее с детства вопрос о том, куда попадают потерянные вещи. Посвятив свою жизнь поискам пропавших людей, она почти не живет реальной жизнью, общаясь не с близкими людьми, а с родственниками пропавших без вести: «I had spent my life detaching myself from anyone who wanted to be close, dissociating myself from friends and lovers because they never answered my questions, nor tolerated or understood my searches. They made me feel like I was wrong and, without them knowing it, maybe even a little crazy, but I had a passion to just find. Finding this place was just one big answer to a life-long question that had caused me to sacrifice everything» [3:67]. И вот этот таинственный мир «Там», в который она случайно попадает и который дает ответы на терзавшие ее вопросы, оказывается миром «Здесь» для живущих в нем людей.

Фантастический мир «Здесь» в романе наделен идилическими чертами и, в то же время, пропитан горечью потерь. Ни один человек из реального мира по своей воле не стремится попасть туда, где представлено совершенное построение общества. Жители этого мира не имеют представления, как и почему они сюда попали, и безуспешно пытаются понять, как отсюда выбраться. Люди свободны, не суетливы, каждый занимается своим реальным нужным делом, они испытывают чувство причастности к миру, который их окружает, который они создают собственными руками.

В то же время Сэнди до конца своего пребывания «Здесь» не верит в серьезность происходящего: «Was this a place for those who felt like outsiders in life to belong to finally feel relief?» [3:48]. Она воспринимает жителей этого мира как ряженых, переодевающихся в чужую одежду и проживающих чужие жизни: «everyone's playing dress-up in other people's clothes» [3:106]. Жители «потерянного мира» не согласны: «We're all just getting on with life and doing what we can to make it as normal as possible» [3:106].

Исследователями отмечается маркированность бинарных оппозиций, которые имеют универсальный характер: жизнь – смерть, счастье – несчастье, правый – левый, хорошее – дурное, прошлое – будущее, где левая часть оппозиции обычно считается положительной, правая – отрицательной.

Это правило маркированности можно применить и к оппозиции «Здесь» – «Там», однако право решать, какой же из миров располагается «Здесь», остается за читателем. Идеальный мир называется «Здесь», и именно из него люди стремятся попасть в реальный мир, несовершенный, но полный жизни. Таким способом С. Ахерн подчеркивает, что мир «Здесь» – это любое место, где оказываются люди, где действуют законы человеческого сообщества.

Важную роль при изучении механизма действия бинарной оппозиции играет понятие медиации, то есть взаимодействия, взаимонейтрализации между крайними членами оппозиции. В данном художественном тексте разрешение антиномии происходит через образ-медиатор, образ главной героини, которая принадлежит двум мирам и, как следствие этого, единственная смогла преодолеть границу между мирами.

Сэнди не может вернуть домой людей, которых встретила «Здесь», единственное, что она может, – рассказать им об оставленных семьях, о том, что произошло за годы их отсутствия, это и будет для них возвращением домой.

Символична пьеса, которую ставят актеры-любители «Здесь», это – «Волшебник из страны Оз». Цель главной героини пьесы, Дороти, – вернуться домой. Пережив много приключений, оказывается, что единственное, что ей нужно было для этого сделать – стукнуть каблучками и сказать «there is no place like home».

Возвращение Сэнди в реальный мир символично переплетается с показом этой пьесы. Так же, как спектакль стремится к финалу, так и пребывание Сэнди «Здесь» подходит к концу: «“You mean I had the power inside myself to go home all the time?” Orla Keane said innocently. The audience laughed. “Yes, Dorothy,” Carol Dempsey, dressed as the good witch Glinda, said, in her usual gentle tones. “Just click your heels together and say the words.” <...> Orla Keane closed her eyes and began to click her heels together. “There's no place like home,” she said, pulling everyone into her mantra. “There's no place like home.”» [3:259–260]. В то время, как Дороти стучит каблучками, чтобы попасть домой, Сэнди спотыкается на высоких каблучках, падает и теряет сознание, чтобы очнуться уже в реальном мире. То, что терзало ее столько лет, закончилось, пропало желание избегать реальной жизни, пропало желание искать: «I smiled, feeling delighted to be home for the first time in my life. There was no bag by the door, no feeling of claustrophobia or fear of losing things» [3:267].



Следует отметить, что в США роман издавался под заглавием «There Is No Place Like Here», которое несет двойную нагрузку. Построенное на синтаксической модели поговорки «there is no place like home», оно содержит прямое отрицание, заявление об ирреальности происходящего в романе и в то же время постулирует принадлежность, приверженность любого человека к этому месту.

Антиномия «Здесь» – «Там» углубляется и конкретизируется при помощи оппозиции «Потеря» – «Находка», которая реализуется на разных структурно-смысловых уровнях романа.

1. Потерянные вещи. В «потерянном мире» Бобби Стэнли, молодой человек, который не вернулся домой когда ему было 16 лет, организовал Бюро находок («Lost and Found»). Работа Бобби состоит в том, чтобы собирать найденные вещи, сортировать их и находить им новых хозяев. По словам Бобби, вещи, оказавшиеся «Здесь», так же, как и люди, «had tasted life and then saw it slip away. And like most people here, they waited until they could taste it again» [3:163].

Бобби – своего рода связующая фигура между двумя мирами, и для него имя Сэнди Шорт оказалось не пустым звуком. Он находил вещи, принадлежащие Сэнди, на которые она, боясь потерять их, наклеивала ярлычки со своим именем. Символом принадлежности Сэнди обоим мирам является тот факт, что некоторые, особенно дорогие ее сердцу вещи (серебряные часы, которые подарил Грегори Бартон, М-р. Поббс, плюшевый медвежонок, забытый в доме у бабушки, дневник

Сэнди, исписанный признаниями в любви Грегори Бартону), возвращаются в реальный мир.

2. Потеря дороги в лесу – вот тот путь, которым Сэнди смогла попасть в мир «Здесь» и который принес ответы на все вопросы, мучившие ее с детства.

3. Пропавшие без вести люди, которые нашли свое место в Ином мире. Мемориал «Strength and Hope», посвященный всем без вести пропавшим, и барельеф, украшающий Зал Сообщества «Здесь», выглядят одинаково. Идея возникла независимо друг от друга в двух мирах: это отпечатки рук ищущих и пропавших, что подчеркивает тесную связь между близкими людьми. Отсюда невозможно вернуться, во всяком случае, никому еще не удавалось, но связь между мирами не рвется. Любовь, память близких – вот то, что соединяет эти миры.

4. И, наконец, на глубинном психологическом уровне – это потеря и обретение главной героиней себя, своей сущности. «Perhaps because I had spent so many years turning my own life upside down and looking for everything, I had forgotten to look for myself. Somewhere along the line I had forgotten to figure out who and where I was» [3:4].

Таким образом, романтическая оппозиция «Здесь» – «Там» в романе С. Ахерн интегрирует в своей семантике философский, лингвистический, художественный, субъективно-психологический аспекты и раскрывается в антиномии «Потеря» – «Находка», отражающей внутренний мир главной героини романа.

### Литература

1. Коваленко А. Г. Художественный конфликт в русской литературе XX века (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века). Пособие по спецкурсу / А. Г. Коваленко. – М. : Изд-во РУДН, 2001. – 57 с.
2. Лотман Ю. М. Феномен культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3 т. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 34–45.
3. Ahern C. There's No Place Like Here / C. Ahern. – N.Y. : Hyperion, 2006. – 271 p.

УДК 811.161.2\*42

### З. Р. Тищенко

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

#### Стан і перспективи дослідження поетичної мови Тараса Мельничука

**Тищенко З. Р. Стан і перспективи дослідження поетичної мови Тараса Мельничука.** У статті з'ясовано стан вивчення в сучасній вітчизняній філології поетичної творчості Тараса Мельничука. Нечисленні літературознавчі студії присвячені аналізу місця творчості письменника в новітній літературі. У працях літературознавців розглянуто жанрово-стильові особливості творів, проаналізовано систему образів, їх символіку, схарактеризовано світоглядно-естетичні доміанти в контексті шістдесятництва. Об'єктом сучасних мовознавчих досліджень поетичної мови Т. Мельничука є архетипні символи, епітетні словообрази на позначення кольору, діалектизми, незузальні іменники-деривати. Існують принагідні дослідження мовотворчості Т. Мельничука у контексті вивчення сучасної української поезії. Окреслено перспективні напрямки лінгвістичного дослідження поетичної мови Тараса Мельничука, зокрема стилістико-синтаксичну організацію поетичного тексту як репрезентанту ідіостилю письменника.  
**Ключові слова:** поетична мова, поетичний текст, ідіостиль, поетичний синтаксис, стилістико-синтаксична організація тексту.

**Тищенко З. Р. Состояние и перспективы исследования поэтического языка Тараса Мельничука.** В статье определено состояние исследования в современной отечественной филологии поэтического творчества Тараса Мельничука. Малочисленные литературоведческие студии посвящены анализу места творчества писателя в новейшей литературе. В работах литературоведов рассмотрены жанрово-стилевые особенности произведений, проанализирована система образов, их символика, охарактеризованы мировоззренческо-эстетические доминанты в контексте шестидесятников. Объектом современных языковедческих исследований поэтического языка Т. Мельничука есть архетипные символы, эпитетные словообразования на обозначение цвета, диалектизмы, неузальные существительные-дериваты. Существуют попутные исследования языкотворчества Т. Мельничука в контексте изучения современной украинской поэзии. Очерчены перспективные направления лингвистического исследования поэтического языка Тараса Мельничука, в частности стилистико-синтаксическая организация поэтического текста как репрезентанта идиостиля писателя.  
**Ключевые слова:** поэтический язык, поэтический текст, идиостиль, поэтический синтаксис, стилистико-синтаксическая организация текста.

**Tyshchenko Z. R. The status and prospects of studies of the poetic speech of Taras Melnychuk.** The article clarified the state of study in modern Ukrainian Philology of the poetics works of T. Melnychuk. Few literary studio devoted to the analysis of the place of the writer in the new literature. The writing of literary critics considered the genre-stylistic features of the works, their symbols, characterized by ideological aesthetic dominants in the context of the sixties. The object of modern linguistic research of the poetic language of T. Melnychuk is archetype characters epithets kavooras on the colour symbol, dialect, unusual derivative nouns. There are some studies novotwist. T. Melnychuk in the context of the study of Ukrainian poetry. Outlined promising areas of linguistic study of poetic language T. Melnychuk, in particular stilistika-syntactic organization of the poetic text, as the representative of beastily writer.  
**The key words:** poetic language, poetic text, destil, poetic syntax, stilistika-syntactic organization of the text.

Важливе місце в культурному житті сучасної України відіграє творчість Тараса Мельничука. У передмові до поетичної збірки «Князь роси» М. Жулинський називає його гідним нащадком Шевченка як Пророка України [10]. В. Стус, захоплюючись поезією Т. Мельничука, пише: «Слався Україно! На одній із твоїх галузок – Галичині – з'явився новий Франко – Тарас Мельничук» [15]. Дослідники творчості Тараса Мельничука називають його Стратотерпцем [23], Небожителем [4].

На сьогодні є чимало публікацій, присвячених життєвому і творчому шляху письменника, зокрема І. Малковича [21], В. Качкана [17], І. Андрусика [1], В. Кирищука [18], І. Пелипейка [25], І. Калинця [15], В. Рябого [27], Д. Гриньківа [6], М. Васильчука [3], В. Карп'юка [16], Г. Штона [31] та багатьох інших.

Одним із перших монографічних літературознавчих досліджень поезії автора стала дисертація С. Кута «Своєрідність художнього мислення Тараса Мельничука» (2001). Науковець окреслює концептуальні засади художнього мислення письменника, інтерпретує його творчість у річизні актуальних проблем українського та світового літературознавства, виявляючи певні тенденції в осмисленні поетичного тексту автора [20].

У праці І. Зелененької «Образна система та метафоричність поезії Тараса Мельничука» (2009) проаналізовано образи лірики поета, що становлять формально-семантичну та естетичну системи, зокрема метафорику та символіку. Установлено, що художній образ у поезії Т. Мельничука є одним із найважливіших способів екзистенції, це концептуальна основа побудови метафори,

метонімії та алегорії. Міфізований, кодований символ і метафора визначаються дослідницею як головні художні засоби творчості поета [12].

М. Васильчук подає окремі відомості щодо поетичного доробку Т. Мельничука в навчально-методичному посібнику «Літературне краєзнавство»: Коломия і Коломиєщина ХХ століття» (2007), зокрема з'ясовує витoki його волелюбної творчості в контексті шістдесятництва, особливості табірної поезії письменника і творів періоду національно-культурного й державного відродження в Україні [3].

Стаття О. Шаф «Лірика Тараса Мельничука та Василя Симоненка: світоглядно-естетичні паралелі в контексті шістдесятництва» (2011) присвячена вивченню художніх доміант «віддалених» (географічно та ментально) митців, що належать до шістдесятників [29]. Автор наголошує на тому, що поетичні збіги у творчості письменників випливають з естетики шістдесятництва з її персоналізмом, патріотизмом, екзистенційно тонким переживанням. О. Шаф у навчальному посібнику, до якого ввійшов розділ «Поезія Тараса Мельничука: жанрово-стильові алгоритми», розглядає стильові доміанти лірики та жанр мініатюри майстра слова [28].

Помітний інтерес до творчості Тараса Мельничука виявляють мовознавці. На сьогодні маємо кілька студій, присвячених висвітленню конкретних питань лінгвопоетики творів письменника. Зокрема, Ю. Зуєнко, досліджуючи архетипні символи в поезії Т. Мельничука, зазначає, що архаїчні образи як елементи сучасної модерної стильової системи реалізують свій символічний потенціал у творах, які відзначаються специфічною поетикою та особливим відображенням світу. На думку автора, у глибоко індивідуалізованих поетичних контекстах семантика традиційних символів виявляється з

різним ступенем виразності – від однозначності до максимального затемнення чи приглушення [13]. В іншій розвідці дослідниця аналізує епітетні словообрази як художньо-сміслові доміанти поезій Т.Мельничука, доводячи, що використані автором епітети не лише органічно переплетені з іншими образами-символами, а й утворюють з ними неподільне художнє ціле. Поезія Т.Мельничука базується на символічному коді української народної словесності, письменник трансформує окремі її складники, що зумовлює неповторність художнього світу його поезії [14].

Архетипні символи є стильовою доміантою поезії Т.Мельничука. За спостереженнями М. Жулинського, поет мислить образним комплексом народної культури. У його творах яскраво виражений синтез традиційного поетичного ладу з модерним, що створює «справді неповторний, сучасний, автономний, поетичний світ» [10].

Названі роботи вітчизняних дослідників, присвячені висвітленню особливостей поетичної мови автора, по суті, й вичерпують мовознавчий доробок новітньої лінгвістики. Більшою мірою творчість Т.Мельничука вивчається принагідно в контексті дослідження більш широких проблем, що стосуються стильової палітри сучасної поезії, її образних засобів. Так, О. Шумейко, визначаючи особливості творення комічного в українській поезії другої половини ХХ століття, зокрема на лексико-фразеологічному рівні, залучає різноманітний матеріал, у тому числі й твори Т.Мельничука [30].

Р.Ріжко в дисертаційній роботі «Семантико-стилістичні доміанти в українській поезії кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2010) залучає до аналізу поезію Т.Мельничука для вивчення особливостей формування та функціонування доміантних засобів образності в українській поезії означеного періоду, розкриває їх види та структуру. Науковець доходить висновку, що мовна майстерність шістдесятників ґрунтується на принципах когнітивної метафоричності, схильності до вербального експерименту, контрасту тощо [26].

Л.Пена аналізує гуцульські діалектизми, ужиті в поетичній збірці Т.Мельничука «Чага», із погляду частиномовної належності, визначає їх групи за значенням та висвітлює текстотвірні функції. Досліджено, зокрема, те, що в поезіях цієї збірки широко представлені найрізноманітніші пласти гуцульської лексики, які майстерно залучаються для художнього змалювання дійсності. У поезії Т.Мельничука відчутна глибока закоріненість у живодайний ґрунт рідної говірки, замилювання діалектними перлинами. Письменник, використовуючи територіально марковані слова, прагне зробити вузькодialeктне загальнонаціональним надбанням [24].

К.Дюкар характеризує структурно-семантичні особливості окремих оказіональних суфіксальних іменників-дериватів у мовотворчості

Т.Мельничука та виявляє найпоширеніші відхилення від узуальних канонів в авторському дериваційному процесі. На матеріалі поетичної мови письменника дослідниця розглядає множинність комбінацій оказіонального поєднання твірної бази й форманта в межах однієї словотвірної моделі, аналізує явище черезкрокової деривації та появи лакун у словотвірних ланцюжках [9].

У цілому, незважаючи на високе мистецьке поцінування, поетична спадщина Т.Мельничука до цього часу залишається недостатньо вивченою і навіть поки що не відкритою по-справжньому. Стилістично-синтаксична організація поетичної мови письменника є важливим репрезентантом його ідіостилю. «Складні ряди асоціативних побудов поетичних текстів Тараса Мельничука дають змогу говорити про стильову неповторність, прагнення автора до принципово нових виражальних можливостей поезії. Йдеться про потік свідомості, колаж, образний монтаж, музикальні асоціації звукових поєднань, джерело яких – природна гармонія української мови» [6].

Питання синтаксичної організації художніх текстів як у структурному, так і стилістичному аспектах є одним із найважливіших у мовознавстві. На сьогодні маємо численні праці вітчизняних і зарубіжних лінгвістів (В.Виноградов, Г.Винокур, П.Дудик, С.Єрмоленко, І.Ковтунова, А.Папіна, Р.Якобсон), присвячені різним аспектам експресивного синтаксису. Науковий інтерес до синтаксичної організації поетичної мови із часом не послаблюється, що засвідчують праці О.Бистрової [2], Д.Данильчука [7], Н.Дубової [8], А.Загнітка [11], Д.Колоди [19]. У вітчизняній мовознавчій науці поетичний синтаксис хоч і має давню традицію дослідження, але питання синтаксичних перетворень, вплив останніх на стилістику мовних засобів, синтаксичну організацію художнього тексту вивчені недостатньо.

Синтаксис поетичної мови Т.Мельничука не є настільки специфічним, щоб говорити про порушення і тим паче про руйнування усталених норм мовлення, як це спостерігається в українських поетів 1920-30-их рр. (М.Семенко, ГеоШкурупій, ранні М.Бажан, П.Тичина) і багатьох сучасних поетів (Ю.Андрухович, Ю.Позаяк, С.Либонь, С.Жадан та ін.). Однак синтаксична будова поезій Тараса Мельничука забезпечує упізнаваність віршованих рядків як таких, що належать перу цього автора і є невід'ємним компонентом ідіостилю письменника.

Наші власні спостереження значною мірою спонукали до необхідності виявити в поетичних текстах Т.Мельничука синтаксичні виражальні засоби, схарактеризувати їх у контексті індивідуального стилю письменника, визначити роль стилістичних прийомів та експресивних засобів синтаксису. Передбачувана наукова новизна майбутнього дослідження полягає в тому,

що вперше буде здійснено комплексний синтаксичний аналіз поетичної мови Т. Мельничука, яка становить значний інтерес для вивчення в галузі текстолінгвістики.

Подальше вивчення поезії автора поживить зацікавленість у сфері мельничукознавства, адже письменник «має від природи яскравий, самобутній і щедрий талант, створив неповторний і

життєствердний світ зі своїм способом думання й почування» [25], а «до кожного українського Тараса треба підніматися» (В. Герасим'юк) [16]. Поетичний синтаксис потребує дослідження у зв'язку з особливостями художнього мислення Т. Мельничука. Саме системний аналіз синтаксичної організації поезики як компонента ідіостилію митця є актуальним та перспективним.

### Література

1. Андрусяк І. Інтуїтивна поезія Тараса Мельничука в контексті «витісненого» покоління / І. Андрусяк // Буковинське віче. – 1993. – 15 верес.
2. Бистрова О. Домінантний образ і поетичний синтаксис / Олена Бистрова. – Вісник Львів. ун-ту: Серія філол. – 2004. – Вип. 35. – С. 49–59.
3. Васильчук М. Про Тараса Уторопського : [Т. Мельничук] // Перевал. – 2006. – № 2–3. – С. 310–313.
4. Гнатюк Н. Крім честі, у мене нічого не лишилось / Н. Гнатюк // Культура. – 1998. – № 158.
5. Григоруک А. Поет з високим даром слова / Аделя Григорук // Німчич: літ.-мистец. альманах. – 2006. – № 1 (2).
6. Гриньків Д. Бородатий портрет : [пам'ять Т. Мельничука] / Д. Гриньків // Галичина. – 2002. – 20 серп. – С. 7.
7. Данильчук Д. В. Поетичний синтаксис Василя Стуса в аспекті художньої комунікації : автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10.02.01 – «Українська мова» / Д. В. Данильчук – К., 2006. – 19 с.
8. Дубовая Н. В. Синтаксис как доминанта структурной организации поэтического текста (анализ стихотворения И. Бродского «Ниоткуда с любовью...») / Н. В. Дубовая // Лингвистический аспект художественного текста : сб. науч. ст. – Хабаровск : Из-во ХГПУ, 1999. – С. 19–26.
9. Дюкар К. В. Неузальні іменники-деривати в ліриці Т. Мельничука (особливості структури й семантики) / Катерина Валеріївна Дюкар // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Вип. 69. – №1080 Серія: Філологія. – 2013. – С. 213–218.
10. Жулинський М. Князь роси / М. Жулинський // Мельничук Т. Князь роси : вірші. – К. : Молодь, 1990. – С. 4–5.
11. Загнітко А. Синтаксичний макросвіт Василя Стуса / А. Загнітко // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Вип. 6: Василь Стус в контексті європейської літератури. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – С. 254–261.
12. Зелененька І. А. Образна система лірики Тараса Мельничука : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / І. А. Зелененька ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2009. – 15 с.
13. Зуенко Ю. І. Архетипні символи в поезії Т. Мельничука / Ю. І. Зуенко // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – 2004. – № 607. – С. 214–218.
14. Зуенко Ю. І. Епітетні словообрази як художньо-сміслові доміанти поезій Тараса Мельничука / Ю. І. Зуенко // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – 2005. – №707. – Вип. 46 – С. 63–66.
15. Калинець І. Покелішкуймо, брате! : [в пам'ять про Тараса Мельничука, якому 20 серпня 1998 року виповнилося б 60 літ] / І. Калинець // Гуцульщина. – 1998. – № 2–3. – С. 29–31.
16. Карп'юк В. Пазли долі Тараса Мельничука / В. Карп'юк // Перевал. – 2011. – № 2/3 (зошит № 2). – С. 483–487.
17. Качкан В. Зі страждання і болю – справжня поезія: [літературна символіка Тараса Мельничука] / В. Качкан // Західний кур'єр. – 1992. – 12 берез.
18. Киришук В. Зі спогадів Т. Мельничука / В. Киришук // Освітнянський вісник. – 1995. – 10 квіт.
19. Колода Д. В. Поетичний синтаксис Юрія Левітанського: реалізація принципу кінематографічності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Д. В. Колода; Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Х., 2011. – 20 с.
20. Кут С. М. Своєрідність художнього мислення Тараса Мельничука: автореф. дис. канд. філол. наук / С. М. Кут. – Івано-Франківськ, 2001. – 19 с.
21. Малкович І. Кілька необов'язкових міркувань про «Князя роси»: [на здобуття Державної премії ім. Т. Шевченка] / І. Малкович // Літературна Україна. – 1992. – 6 лют. – С. 5.
22. Мельничук Т. Твори : в 3 т. – Коломия : Вік, 2003. – С. 1.: фото
23. Пасічник О. Поезія Тараса Мельничука / Олександр Пасічник // Гуцульщина. – 1998. – Ч. 53. – С. 6–7.
24. Пена Л. І. Діалектна лексика у поезії Тараса Мельничука / Л. І. Пена // Науковий часопис Національного пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. – Сер. 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови: збірник / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 6. – С. 39.
25. Поет з високим даром слова (до 75-річчя з дня народження Тараса Мельничука) : пам'ятка користувачу / Надвірнянська ЦРБ; уклад. М. Гринюк; відп. за вип. М. Кушнерчук. – Надвірна, 2013. – 18 с.
26. Ріжко Р. Л. Семантико-стилістичні доміанти в поетичних текстах письменників Прикарпаття / Руслана Ріжко // Вісник Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника : зб. наук. праць / наук. ред. В. В. Грещук. – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 25–26 : Філологія. – С. 245–250.
27. Рябий В. Останній з мандрівних поетів: [штрихи до портрета Тараса Мельничука] / В. Рябий // Дзвін. – 1996. – № 1. – С. 145–153.
28. Шаф О. В. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ – ХХІ століть : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Ольга Шаф; Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. – К. : Просвіта, 2012. – 271 с.
29. Шаф О. Лірика Тараса Мельничука та Василя Симоненка: світоглядно-естетичні паралелі в контексті шістдесятництва / Ольга Шаф // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2011. – Вип. 15. – С. 304–307.
30. Шумейко О. А. Мовні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів другої половини ХХ століття) : дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Шумейко Олена Анатоліївна; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2007. 198 арк. – Бібліогр.: арк. 168–194.
31. Штонь Г. Тарас : [про Т. Мельничука] / Г. Штонь // Укр. літ. газета. – 2011. – 22 квіт. – С. 14–15.

УДК 821.091

**Н. Ф. Хайруліна***Луганський національний університет імені Тараса Шевченка***Семіотична модель як інтертекстуальна інтерпретація «знаковості» художнього твору**

**Хайруліна Н. Ф. Семіотична модель як інтертекстуальна інтерпретація «знаковості» художнього твору.** Статтю присвячено використанню семіотичного моделювання у процесі аналізу літературного твору. Беручи за основу праці видатного семіотика Ю. М. Лотмана, у статті розкривається «еволюція» трактування терміну «літературна модель», ступінь необхідності її виокремлення під час інтерпретації твору та надається класифікація можливих видів літературних моделей. Акцентація уваги саме на дослідженні семіотико-культурологічної моделі обумовлена широкою популярністю в сучасному літературознавстві. Структурними елементами семіотичної моделі є константні та перехідні складові. Якщо під константами маються на увазі аналіз часового, психологічного та символічного просторів у творі, то перехідні вступають у екстраполяцію із сприйняттям об'єктивної дійсності і, таким чином, не завжди можуть бути досліджуваними у творах. Алгоритм практичного виявлення складових семіотичної моделі «життя-ярмарок» на основі творів української та англійської літератур доводять, що семіотичне моделювання є предметом ретельного теоретико-літературного вивчення.

**Ключові слова:** семіотика, моделювання, літературна модель, константні елементи, перехідні елементи, інтерпретація, інтертекстуальність.

**Хайруліна Н. Ф. Семіотическая модель как интертекстуальная интерпретация «знаковости» художественного произведения.** Статья посвящена использованию семиотического моделирования в процессе анализа литературного произведения. Основываясь на работах выдающегося семиотика Ю. М. Лотмана, в статье раскрывается «эволюция» трактовки термина «литературная модель», степень необходимости ее выделения при интерпретации произведения и предоставляется классификация возможных видов литературных моделей. Акцентация внимания именно на исследовании семиотики-культурологической модели обусловлена широкой популярностью ее изучения в современном литературоведении. Структурными элементами семиотической модели являются константные и переходные составляющие. Если константами являются анализ временного, психологического и символического пространства в произведении, то переходные вступают в экстраполяцию с восприятием объективной действительности и, таким образом, не всегда могут быть детерминированы в произведениях. Алгоритм практического выявления составляющих семиотической модели «жизнь-ярмарка» на основе произведений украинской и английской литературы доказывают, что семиотическое моделирование является предметом тщательного теоретико-литературного изучения.

**Ключевые слова:** семиотика, моделирование, литературная модель, константные элементы, переходные элементы, интерпретация, интертекстуальность.

**Khairulina N. F. The Semiotic Model as Intertextual Interpretation of «Sign Decoding» in the Work of Art**

The article under consideration is devoted to the use of semiotic modeling in the analysis of literary works. Based on the outstanding works in semiotics by Yuriy Lotman, the article revealed the «evolution» of the term «literary model», its necessity in the process of work's interpretation and gives a classification of possible types of literary models. The accentuation on the semiotics and cultural modeling study is caused by a widespread popularity in modern literary criticism. It is proved that semiotic model consists of constant and transient components. While the constants implied decimal analysis of time, psychological and symbolic spaces in the art work, the transitionals enter the extrapolation of perception of objective reality and, therefore, not always could be studied in the works. The given algorithm of practical detection of components the semiotic model «Life is a Fair» based on the works of Ukrainian and English literature proves that semiotic modeling is the subject of a thorough theoretical and literary study nowadays.

**Key words:** semiotics, literary model, constant elements, transient elements, interpretation, intertextuality.

Активна інтеграція структурального аналізу в сферу літературознавства обумовила необхідність функціонування літературного «моделювання» в процесі інтерпретації художнього твору. Методологія структурального аналізу здійснила перехід від «поверхневого» до «глибинного» рівня аналізу твору. Таким чином, вона виявила взаємозалежність і взаємозумовленість елементів структури художнього тексту як цілісного об'єкту, що свідчать про «несвідомий» характер цієї структури, аналогічний із «несвідомим» характером структури мови, який виявляється у її семіотичній природі.

Актуальність запропонованої статті пов'язана з популярним на сьогоднішній день використанням семіотичного моделювання у процесі аналізу літературних творів. Варіації залучення підходу

моделювання реалізують себе у вигляді комплексного семіотичного аналізу певного твору, виокремленні відповідного «знакового» елементу, що об'єднує низку творів, визначенні первинних та вторинних системотворчих елементів – як константних, так і перехідних.

Виходячи з вище зазначеного, мета запропонованої статті – літературознавча презентація поняття «семіотична модель» як засіб актуалізованого буття художнього твору в процесі читачької рецепції.

Поставлена мета передбачає розв'язання наступних **задач**: окреслити закономірності рецепції основ інтерпретаційного та семіотичного «моделювання» в історії літературознавчої думки; дати визначення поняття «художня модель»; розкрити сутність функціонування семіотичного

«моделювання» в процесі аналізу твору; висвітлити всі рівні літературного «моделювання».

Окреслюючи параметри запропонованої теми, відзначимо, що за кордоном семіотичне «моделювання» у літературознавстві протягом багатьох років виявляє себе як перспективна методологія. Титульними постатями у цій сфері можна назвати У. Еко, Ю. Лотмана, К. Леві-Стросса, Р. Барта, В. Шкловського, Ю. Тинянова. Серед вітчизняних дослідників можна виділити Н. Астрахан, М. Зубрицьку, О. С. Філатову, Б. Б. Шалагінова.

Термін «художня модель» (згодом, «літературна модель») був запропонований видатним семіотиком Ю. М. Лотманом. Визначаючи мистецтво взагалі й літературу зокрема як особливу поетичну мову, «вторинну моделюючу систему», дослідник стверджував: «Оскільки свідомість людини є свідомістю мовною, всі види надбудованих над свідомістю моделей – і мистецтво в тому числі – можуть бути визначені як вторинні моделюючі системи. Отже, мистецтво може бути описане як певна вторинна мова, а твір мистецтва – як текст цією мовою» [6:22], – такою є відправна точка структурально-семіотичної концепції Ю. М. Лотмана. Для дослідника термін «вторинна моделююча система» позначав особливий різновид семіотичних (знакових) систем, призначених створювати художні моделі дійсності. Твір мистецтва як художня модель дійсності «не є лише віддзеркаленням уже існуючої дійсності» [4:678], в ньому фрагмент дійсності, який моделюється, в той же час «породжується (у цьому проявляється креативна функція моделі), дослідження ж «поведінки» моделі, дозволяє передбачити майбутні стани дійсності (прогностична функція)» [4:678].

Таким чином, від наукових моделей художня (літературна) модель відрізняється тим, що «розширює самий простір можливого» [4:678]. Лотманівське поняття «художня модель» лише певною мірою є метафоричним. Воно акцентує не тільки функції мистецтва і художнього твору та визначає їх відносно до дійсності, але й реалізує структурально-семіотичне пояснення феномену породження твору мистецтва і його буття в цілому.

Використовуючи термінологію постструктуралізму, спостерігаємо, що в інтертекстуальному просторі сучасного літературознавства відбулося моделювання сьогоденної загальнокультурної ситуації, яка для людства в цілому є ситуацією вибору між продовженням життя ціною «воскресіння» людини і остаточною загибеллю (приклади «есхатологічних» фіналів у творах літератури ХХ століття численні). Уточнення уявлень про природу тексту та його буття має сприйматися лише як етап у розвитку науки про літературу. Невипадково паралельно з діяльністю постструктуралістів в останні десятиліття минулого століття в руслі традицій герменевтики почала активно розвиватися

школа рецептивної естетики (В. Ізер, Р. Інгарден), в центрі уваги якої – читач, рецепція літературного твору. Таким чином, на кожному новому етапі розвитку наука про літературу коливається між усвідомленням значущості суб'єктивного та об'єктивного і у створенні літературних творів, і у їх науковому поясненні.

У даному випадку поняття «модель» може виявитись достатньо гнучким і багатофункціональним для реалізації комплексного аналізу твору.

У найзагальнішому вигляді можна виділити наступні рівні функціонування літературного «моделювання»:

1) художня модель як визначення літературного твору в плані його співвідношення з дійсністю; аналітична модель художнього тексту як функціональна характеристика його структури та її внутрішніх протиріч;

2) інтерпретаційна модель літературного твору як форма його актуалізованого буття в процесі читацької рецепції;

3) теоретична модель як опис літературних фактів, механізмів їх породження, закономірностей розгортання літературного процесу на основі тієї або іншої теоретико-літературної методології;

4) семіотично-культурологічна модель як інтертекстуальна інтерпретація «знаковості» літературознавчих теорій.

Вивчення останнього виду літературної моделі користується широкою популярністю у сучасному літературознавстві.

Перш за все, слід зазначити, що процедура виявлення семіотичної моделі у певному творі або низці творів передбачає наявність семіотичних складових, що поділяються на константні та перехідні.

Константні складові присутні у творах на певну, загальну тему. Серед них виділяємо: часовий простір, психологічний простір, символічний простір. Юрій Лотман визначає часовий простір літературного твору як «часовий ряд у різноманітних аспектах втілення, функціонування та сприйняття його в творах художньої літератури як явища мистецтва» [5:133], та вирізняє такі складові взаємозв'язку часу й художнього твору: «реальний час створення, існування художнього твору як матеріального об'єкта та час його сприйняття читачем» [5:133]. Художній час літературного тексту може набувати різноманітних форм залежно від творчого задуму автора: співпадати із реальним часом об'єктивної дійсності, спиратися на далеке майбутнє або, взагалі, бути невизначеним; пришвидшуватися, уповільнюватися, зупинятися, розтягуватися або стискатися. Художній час літературного твору існує в двох іпостасях: художній час дійсності персонажів та дійсності реципієнта цього твору. Перший різновид художнього часу, у свою чергу, поділяється на сюжетний, фабульний, соціально-побутовий, історичний, фантастичний,

біографічний. Слід зазначити, що необхідно відрізнити сюжетний і фабульний художній час. Адже, на відміну від фабульного, сюжетний художній час не дотримується чіткої хронології у викладі подій.

Психологічний простір акцентує увагу не лише на емоційних переживаннях героїв твору, а й залучає читача дослідити внутрішній світ самого автора. Поняття психологічного простору, безперечно, презентує семіотичну константу будь-якої літературної моделі, тому що має на меті створення повноцінного художнього образу у творі з певним типом проблематики, намагається передати складність людського характеру, адже поділ на «добрих» і «злих» героїв досить умовний, і можливий тільки у певних художніх системах (наприклад, у класицизмі).

Символічний простір є завжди багатозначним. Саме ця складова найбільш вичерпно вказує на «знаковість» літературного твору. Цей факт пов'язаний з тим, що мета вивчення символічного простору – визначити, які саме елементи у творі несуть метафізичне, потойбічне, надчуттєве навантаження. Символ здатен перетворити «брутальне й бідне» життя на «солодку легенду», яка цьому життю протистоїть; символ допомагає митцеві відшукати «відповідності» між явищами, між реальним і таємничим світами. Основа символічного простору – дуалізм реального та ідеального, його гармонійне осягнення.

Наступним вектором будуть перехідні складові семіотичної моделі. Перехідними називають складові, що вступають у екстраполяцію із сприйняттям об'єктивної дійсності, національної картини світу, тощо. Виокремлення перехідних компонентів є необхідним етапом задля цілісного осягнення художньої моделі дійсності. Головним принципом, якого слід дотримуватись у процесі аналізу перехідних складових, є «єдність у множинності», тобто треба знайти такий «знак» у канві твору, що має мінливий характер. Такими «знаками» слугують лейтмотив каяття, тема розплати за гріхи минулого, усвідомлення нікчемності життя.

Прикладами семіотичних моделей у художніх творах слугують як традиційні – модель «кохання і зрада», модель «бажання і обов'язок», модель «батьки та діти», модель «злочин і покарання» і т. д, так і неординарні моделі, що представляють перспективну методологію вивчення, наприклад, модель «життя-ярмарок», модель «дійсність: об'єктивна та суб'єктивна», тощо.

Наприклад, семіотичними константами літературної моделі «життя-ярмарок» (прикладами слугують твори В. Винниченка «Базар», В. Теккеря «Ярмарок марнославства») слугують:

- 1) символічність назв творів (символічний простір);
- 2) події, що відбуваються, насичені переживаннями. Часопростір творів – екстремальний, кризовий (часовий простір);

- 3) екстремальний психологічний простір, у якому через втрату першооснови буття, певних революційних ідеалів (Маруся у драмі «Базар»), фінансової підтримки та комфортних умов для існування (Ребекка Шарп у романі «Ярмарок марнославства») герої переглядають свої життєві принципи та ціннісні орієнтири, жертвують честю, ім'ям, красою заради певних благ.

Інтерпретація твору за допомогою аналізу семіотичної моделі здійснюється згідно усталеного алгоритму. Перше, що бачить читач, – це назва твору як один з основних символів художнього коду, створеного автором, для того, щоб максимально узагальнено виразити нову правду про людину та світ, правду, відкриту ціною багатоступеневого творчого зусилля. Нова правда про людину може бути виражена лише новою мовою. Читач бачить за назвою твору художній текст як систему запису цієї нової мови, а потім уже переходить до вивчення власне законів індивідуальної авторської мови, якою з ним розмовляє текст. Далі перед читачем розкриваються окремі образи, створені автором завдяки можливостям художнього слова. А потім урешті-решт вони складаються в цілісну картину світу, яку читач сприймає як певний знаковий аналог, замісник реального світу, зіставний із ним, створений саме заради такого зіставлення. Отже, читач рухається від найбільш абстрактного рівня літературного твору як моделі семіозису до найменш абстрактного, найбільш щільно пов'язаного з онтологічними референтами мистецтва слова як різновиду знакової діяльності, який відбиває всю її сукупність. Такими референтами є передусім людина (її переживання, дії, події її життя) та світ (у його часових та просторових вимірах). Отже, «у літературному творі різні типи знакових систем з'являються перед читачем не в порядку їх виникнення, а неначе в дзеркальному відображенні» [1:13].

Художній текст як система запису художньої мови певного літературного твору має враховувати специфіку функціонування кожного рівня твору, відповідного тому чи іншому типу знакових систем, а також відображати логіку взаємодії цих систем – від найменш абстрактного (рівень словесної трансформації природних знакових систем) до найбільш абстрактного (рівень узагальненого художнього коду). У ході аналізу ці рівні мають розглядатися вже не у зворотній, дзеркальній перспективі, як у процесі інтерпретації, а в послідовності, яка відповідає зростанню рівня абстрактності, послідовності виникнення типів знакових систем у процесі філогенезу й освоєння в процесі онтогенезу.

Отже, аналіз художнього тексту передусім має стати дослідженням механізмів переходу від одного рівня до іншого. Ці механізми пов'язані з функціонуванням авторських семіотичних інтерпретаційних моделей літературного твору, які входять у структуру художнього тексту й мають

статті предметом ретельного теоретико-літературного дослідження.

### Література

1. Астрахан Н. І. Літературний твір як модель семіозису / Н. І. Астрахан // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – Вип. 11. – 2010. – С. 8–14.
2. Астрахан Н. І. Моделювання у літературознавстві: термінологічні аспекти методологічних проблем / Н. І. Астрахан // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – Вип. 5. – 2005. – С. 10–13.
3. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 136–163.
4. Лотман М. Послесловие: Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю. М. Лотмана / М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – С. 675–686.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
6. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – 704 с.

УДК 821.161.1"19"-6

### Б. А. Хильская

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

#### Миф о Цветаевой в эпистолярной Б. Пастернака

**Хильская Б. О. Миф про Цветаеву в эпистолярной Б. Пастернака.** Автор статьи обращается к письменнической мифологии, используя материал эпистолярного диалога Бориса Пастернака и Марины Цветаевой, поскольку это даёт возможность рассмотреть авторский миф в эпистолярной как художественному пространству, очерчивает поле для осмысления мифологического феномена в обобщёно направленных текстах и даёт ключи до анализа художественного мышления авторов Серебряного столетия.

В работе выявлены конституирующие признаки мифа про Цветаеву в эпистолярной Бориса Пастернака, охарактеризованы особенности смыслового развития авторского мифа как основного компонента письменного диалога поэтов. У статьи впервые проанализирован миф про Цветаеву в эпистолярной Пастернака, определена природа этого мифа, его место в межличностных и творческих взаимоотношениях поэтов, его ценность как способа понимания, познания и принятия Другого.

**Ключевые слова:** миф, эпистолярный, диалог, мифопоэтика.

**Хильская Б. А. Миф о Цветаевой в эпистолярной Б. Пастернака.** Автор данной статьи обращается к писательской мифологии, используя материал эпистолярного диалога Бориса Пастернака и Марины Цветаевой, поскольку это даёт возможность рассмотреть авторский миф в эпистолярной как художественном пространстве, предоставляет поле для осмысления мифологического феномена в обоюдно направленных текстах и даёт ключи к анализу художественного мышления авторов Серебряного века.

В статье выявлены конституирующие признаки мифа о Цветаевой в эпистолярной Бориса Пастернака, охарактеризованы особенности смыслового развития авторского мифа как основного слагаемого письменного диалога поэтов. Впервые проанализирован миф о Цветаевой в эпистолярной Пастернака, определена природа этого мифа, его место в межличностных и творческих взаимоотношениях поэтов, его ценность как способа понимания, познания и принятия Другого.

**Ключевые слова:** авторский миф, эпистолярный, диалог, мифопоэтика.

**Hilskaia B. The myth about Tsvetaeva in the epistolary of B. Pasternak.** The author of this article refers to the writer's mythology, using the material of the epistolary dialogue of Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva, since it gives the opportunity to consider the author's myth in the epistolary as an artistic space, provides a field for understanding the mythological phenomenon in mutually directed texts and gives clues to the analysis of the artistic thinking of the authors of the Silver Century.

The aim of the work was to identify the constituent features of the myth about Tsvetaeva in the epistolary of Boris Pasternak, to elucidate the peculiarities of the semantic development of the author's myth as the main component of the written dialogue of poets. The article first analyzed the myth of Tsvetaeva in the epistolary of Pasternak, defined the nature of this myth, its place in the interpersonal and creative relationships of poets, its value as a way of understanding, knowing and accepting the Other.

**Keywords:** myth, epistolary, dialogue, mythopoetics.

Творение мифа на всех уровнях организации бытия – художественном, поведенческом, экзистенциальном – одна из ведущих тенденций Серебряного века. У авторов, подобных А. Блоку и М. Цветаевой, мифологический хронотоп в сферах быта и бытия вытесняет, замещает исторический (что наблюдается, по утверждению

Е. Мелетинского [5], в европейском романе-мифе ХХ века). У иных же, таких как Б. Пастернак и О. Мандельштам, мифологическое время и пространство существовало параллельно с историческим, без эскапического «отшатывания» от него.

З. Минц пишет о мифе как о великой аналогии мироздания [4]. В Серебряном веке мифом поверялось абсолютно всё – от научного познания



до любовного чувства. Это был своеобразный тест на вечность, подлинность, изначальность, объективность, если угодно, всего, что включалось в мифологический канон.

Не миновала чаша сия и эпистолярного жанра, поскольку письма мыслились главной, а порой и единственной площадкой для развёртывания «творимой легенды». Пространство эпистолярных текстов расширялось и сакрализировалось, время исчезало, превращаясь в вечность. В этих условиях создавались миф-адресат и миф-адресант как отдельные аналоги мира, как то, чем собеседник поверял историческую реальность, в которой находился, и самого себя. Такой предстаёт перед нами переписка Блока и Белого, Цветаевой и Мандельштама. И, несомненно, сфера приложения моих исследовательских усилий – переписка Пастернака и Цветаевой – является одним из наиболее мифологически репрезентативных текстов.

В исследованиях литературоведов Б. Пастернак и М. Цветаева не единожды ставились рядом. Т. И. Меркулова [6] вписала лирику Пастернака и Цветаевой в контекст литературных течений эпохи и философии творчества, а В. Н. Щитова [7] проследила «воссоздание адресата» в письмах Марины Цветаевой к Борису Пастернаку и Райнеру Марии Рильке.

Цель моей статьи – выявление конституирующих признаков мифа о Цветаевой в эпистолярии Бориса Пастернака, уяснение особенностей смыслового развития авторского диалога как основного слагаемого письменного диалога поэтов.

Актуальность работы определяется отсутствием в современном литературоведении системных исследований мифологизирующих тенденций в переписке Б. Пастернака и М. Цветаевой, необходимостью целостного осмысления творчества этих крупнейших писателей-модернистов.

Новизна исследования состоит в том, что в нём впервые проанализирован миф о Цветаевой в эпистолярии Пастернака, определена природа этого мифа, его место в межличностных и творческих взаимоотношениях поэтов, его ценность как способа понимания, познания и приятия Другого.

Собственно миф, возникший в письменном диалоге, анализировался учеными, например, на материале переписки Блока и Белого (работы Д. Магомедовой [2], И. Берендеевой [1]). Главная особенность мифологизации М. Цветаева и Б. Пастернак в том, что она длительное время, почти до полного её свёртывания, осуществлялась только в сфере переписки, без подкрепления и пересечения в эмпирической реальности (соприкосновение через третьих лиц).

Переписка М. Цветаевой и Б. Пастернака представляет собою уникальный тип художественного текста, сквозь который проступают облики разных жанров – философского

эссе, стихотворения в прозе, личного дневника. В письмах поэтов смещается внетекстовая реальность и создаётся новая, открывающая безграничные возможности для возникновения авторского мифа и использования стратегий его воплощения в текстовой плоти письма. Автор одновременно является и творимым, и творцом. Устремленность к адресату, его притяжение, его власть настолько значимы, что автор воспринимает себя не как субъект, а как объект, осознаёт себя как вещь.

То, что Цветаева называла «косноязычием большого, темнотами», пребывает за гранью языка, в сфере априорного понимания. Недосказанное находится на том же ценностном уровне, что и осмысленное через слово, а иногда – возвышается над ним. Несмотря на разность поэтического лексикона, боязнь непонимания сведена к минимуму. Пастернак неоднократно признаётся, что написанного текста не перечитывает. Пренебрежения в этом нет – доверие слишком велико, оно лишено рассудка в строгом смысле, однако всякий раз рождается из многомерного чутья. Для обозначения сущности взаимопроникновения двух поэтических миров можно использовать образ зеркала, воплощающего отражение и прозрачность. Поэт познаёт свой лик, проступающий сквозь лик другого.

Я позволю себе предположить, что наиболее естественно назвать и Бориса Пастернака, и Марину Цветаеву – «соглядатаями» в *совершенстве встречи* (совершенную встречу с Пастернаком Цветаева воображала не единожды). Слово «соглядатай» следует понимать в эмпатическом и в некотором роде библейском смысле: это тот, кто, во-первых, глядит в одном направлении с другим, как истинно влюблённый, как *сосмотрящий*; во-вторых, проникает в мир, дом, вселенную, пространство другого человека с целью *разведать*, осмотреться в чужом мире, всё глубже продвигаясь по нему, и, в конечном итоге, познать его.

Чужой мир, пройдя путь осмысления и проверки духом, должен мыслиться как часть своего или даже как *ещё один собственный*. Посредничество чужой культуры, языка, привычек при сохранении личной незаметности во всём этом (как вариант – самоумаления), таинственности, и, в то же время, отъединённости даёт разведывающему возможность практически полного осуществления своей интенции – познания другого.

Миф о Цветаевой, созданный Пастернаком, опирается на несколько основных источников: 1) творчество Цветаевой (сборник Вёрсты, Поэма Конца, Поэма Горы, Крысолов, посвящения Б. Пастернаку и др); 2) ее самотождественности в сферах быта и духа (цветаевские отзывчивость или жестокость на житейском и духовном уровне); 3) общие воспоминания о встречах в эмпирической реальности (похороны Т. Скрябиной, поэтический вечер – слово Пастернака о Бальзаке, несколько случайных уличных встреч); 4) сходство некоторых

влиятельный, впечатлительный детства и становления (гениальные матери, музыка и отношение к ней, сакральный топос Германии, Рильке, Блок); 5) сны, воображаемые сцены и эпизоды с участием Цветаевой; 6) материнство Цветаевой (Мур-наполеонид, присутствие в нем материнских черт).

По ходу работы над текстом, я условно выделила в письмах Пастернака несколько этапов мифотворения и вариаций мифа. Эти этапы, как правило, следуют друг за другом, но могут и совмещаться, причем следующие этапы учитывают предыдущие.

#### Этап поиска подобий и отражений

1) сравнение с французской поэтессой Марселиной Деборт-Вальмор в уменьше возвысится над женственностью, и английским романтиком Суинбёрном в его бунтарстве. Единственный прочитанный на тот момент Пастернаком цветаевский сборник «Вёрсты», был назван БП «верстовой суинберниадой».

2) безличное духовное отражение самого себя как ориентир в собственном духовном пространстве: «обращаясь к Вам, Вам же и отвечаю; мне с Вами переписываться не легче, чем с самим собой» [3:45] / «с Вами я бы меньше всего хотел что-нибудь *уметь*, слышать мне Вас без уменьше надо, без установки на Вас» [3:45]. Эта тяга к безустановочному общению, к личному неумению (как есть – беспомощности, первозданной восприимчивости, детской слепоте в тени большого) – являет собою часть пастернаковского самоумаления, которое особенно отчетливо обнаруживается в реакции Пастернака на цветаевский миф о нем (тщетные попытки Б. Пастернака от этого мифа откеститься, почитая себя недостойным и *не тем*, таким, который несоизмеримо ниже цветаевских представлений);

#### Этап кровного родства и восхищения

3) сестра – по духу, самостоянью и творческой силе: «Вы коснулись родною рукой, родным, кровно знакомым движеньем» [3:45]; «Вы – сестра мне, – и подумайте, с какою болью я закусываю при каждой новой строчке губы, чтобы не дать прорваться этому слову величайшей нашей мужской выразительности, дабы его горячая правда не попала в беду <...> как это всегда бывает с лучшими, с наилучшими достояньями человека» [3:63]. Здесь возникает очень важное для Пастернака понятие братства и сестринства – то, которое есть в христианстве – только во всемирной транскрипции, в угадывании умысла, которое чувствуется и принимается собеседником как своё: «никогда и ни в ком Вы так не прозвучите, я читаю Ваши умыслы» [3:68];

4) всеведующий синтез знания, ока и уха, осуществляющий разведку во всём пространстве духовного мира Пастернака; «Мне кажется, Вы знаете и видите всё, мы никогда не начинали, мы никогда не перестанем. Живите долго, живите вечно, я только на это надеюсь теперь» [3:70];

«Знающая всё так, как надо знать, как, мне кажется, надо знать» [3:163] (курсив БП);

#### Этап присовокупления к человеческому началу начала вещественного или стихийного

5) человек-обожествлённая вещь, находящаяся в «рядю тех величайших вещей, которых можно не замечать без угрозы обидеть их и их лишиться» [3:70]. За словами о вечной жизни идёт описание человека как сущности, как обожествлённой вещи – трансформация уже возникавшего мотива человек-вещь. В данном случае «величайшая вещь» мыслится как явление природы и миропорядка, которыми себя невольно поверяешь, в которые уходишь от бедствий;

6) человек-воздух: «Вы сердечный мой воздух, которым день и ночь дышу я, того не зная, с тем чтобы когда-нибудь и как-то (и кто скажет, как?) отправиться только и дышать им, как отправляются в горы или на море или зимой в деревню» [3:70]. В сущности человека-воздуха (этот образ появится позже и у Цветаевой, она его «перехватит», когда напишет «Вы – мой воздух») пребывает и «приток планов», и «вливание надежд», что перекликается с водопадом существованья, как чего-то одновременно воздушного и текучего.;

7) человек-явление природы/человек-стихия. Здесь мы находим отголосок философских воззрений Пастернака, в частности, идею, позаимствованную у итальянских гуманистов, о пятой природной стихии – человеке, предстающей как «...незаметность, водопад существованья, грохот невымышленного мира, частый, как несущаяся конница, град отвесного, во весь рост, чутья, предполаганья, испуга, восторга, поклоненья и утаиванья» [3:70]. За эту радость автор письма готов «быть ничтожеством», сидеть в тени явления, как в тени дерева или горы, ничего не говоря, ничем эту огромность не дополняя, непрерывно оглушаясь «грохотом полной подлинности» цветаевского бытия. Этот неоднократный грохот будет мелькать, варьироваться в самой поэзии Пастернака. У него неистово грохочет и нахимовская улица, и пушкинская скала, грохотом описывается вдохновение и зов родины в лесу, при адском грохоте и треске в концертном зале консерватории творит чудо музыки Чайковский. Все эти образы соотносимы с «грохотом подлинности», который не частен, а целостен, как и сам его носитель;

8) человек – эмоциональная атмосфера. Пастернак рассказывает свой сон о невидимом празднике, присутствующем в его доме, имя которому – Цветаева: «Я заметил, что думая о Вас, всегда закрываю глаза. Я тогда вижу свой дом, жену, ребёнка, всё вместе, себя, лучше сказать, то место среди них, куда я должен откуда-то вернуться и возвращаюсь. И вот, с закрытыми глазами продолжаю я видеть их в какой-то радости, в подъёме, точно приток неведомо откуда взявшихся планов или надежд влился в них, или у них праздник, и они не знают, как его назвать, я же

знаю (и может быть говорю им), и имя этому празднику – Вы» [3:71]. Сомыслящий, который находится на другом конце сотворённого двоими мира, становится частью воли и представленья автора, вызывается и «втягивается воздухом – в комнату к посторонним», априорной данностью – в собеседническую слепоту;

#### Архетипический этап, или этап Абсолюта

9) сверхженщина/объективный человек (сверхчеловек не нищенский, имеющий власть карать и миловать, вершить суд и даже творить зло, но сверхличность, этой властью не пользующаяся). При этом подчеркивается случайность женского начала, попытки его преодоления («как удивительно то, что ты – женщина, это ведь, в сущности, такая случайность» [3:152]) и в то же время его универсальность («ты такая своя, точно была всегда моей сестрой, и первой любовью, и женой, и матерью, и всем тем, чем была для меня женщина. Ты та женщина» [3:163]); «Ты такая прекрасная, такая сестра, такая сестра моя жизнь, ты прямо с неба спущена ко мне, ты влору последним крайностям души, ты моя и всегда была моею, и вся моя жизнь — тобой» [3:148]. Пастернак говорит об особом даре, обеспечивающем объективность: «об искусстве, о гениальности, о никем никогда по-настоящему не обсуждённом откровении объективности, о даре тождественности с миром, потому что в самый центр всех этих высот бьёт твой прицел, как всякое истинное творенье» [3:149];

10) человек-Артист, которого Пастернак обнаруживает после чтения Поэмы Горы, говоря: «ты поэт и артист, ты – самопреображённая» [3:153]. БП подчёркивает, что в этом цветаевском артистизме заключено «целое богословье»;

11) человек-Имя: «Марина, золотой мой друг, изумительное, сверхъестественно родное предназначенье, утренняя дымящаяся моя душа, Марина, моя мученица, моя жалость, Марина. Отчего не у Вас ещё эти имена с рассказом об оставшихся, дышащих тем же, что и они!...» [3:93]; «Марина, у меня волосы становятся дыбом от боли и холода, когда я тебя называю» [3:194]. Само наименование и мгновенное отречение от него, как неполноценного, не могущего охватить называемого явления, становится ещё одним актом мифотворчества. Рождённые имена ещё не оторваны от своих нерождённых (ненаписанных) соседей и подвержены их влиянию, не замыкаются в круг, ибо приращения могут быть бесконечны. Ненавязчивый, нежно пульсирующий повтор имени «Марина, Марина» сообщает тексту характер молитвы, прошения, краткого бормотания во вселенную, и, в конце концов, неумолимо оставляет след «неземного прикосновения» в «сжатости сердца». Эта сжатость сердца приходит внезапно, как некая незаметность, данность, как «стиль

вселенной», как то, что заряжает душу Богом в стремлении её «уподобить».

12) Возлюбленная и Законная Жена: «сильнейшая любовь, на какую я способен, только часть моего чувства к тебе» [3:152]; «Я мог и должен был скрыть от тебя до встречи, что никогда теперь уже не смогу разлюбить тебя, что ты моё единственное законное небо и жена до того, до того законная, что в этом слове, от силы, в него нахлынувшей, начинает мне слышаться безумье, ранее никогда в нём не обитавшее» [3:194]. У Пастернака представлен некий любовный синтез: любовь как экзистенциальная категория включает в себя и каритатическую, и эротическую, и филиотическую. И, главное, он не просто видит Цветаеву такой, «какой её задумал Бог». Для него она не столько явление пути, сколько задуманное в динамике совершенство, она уже *вполне осуществлена*. И это осуществление вечно протекает во времени, не теряя себя;

13) человек-Творец: «Важно то, что ты строишь мир, венчающийся загадкой гениальности» [3:155]. Людей и события вокруг Пастернака Цветаева претворяет, уподобляя себе: все они – образы и подобия Марины, Пастернак – главный причастный, сосуд, носящий в себе всё маринино.

14) человек-мир – все предшествующие образы сливаются в синтез, объективный мир, равновеликий реальному, в некоторые моменты его перерастающий: «...Я думаю, мне легче будет с тобой, чем было бы с Богом. Ты общая сила, а не частность, ты поэт и артист, ты – самопреображённая <...> тут счастье, которому равного нет, – такая ты большая, такая большая» [3:153]; «Кем ты была? Беглым обликом всего, что в переломное мгновение чувства доводит женщину на твоей руке до размеров физической несовместимости с человеческим ростом, точно это не человек, а небо в прелести всех пливших когда-либо над тобой облаков» [3:186].

Всякая новая ступень мифа, новый образ помещается в различные ситуации – реальные или представимые, обрастает контекстами, претерпевает видоизменения на периферии, но никогда – в ядре, присутствие которого постоянно. Основные составляющие ядра: объективный человек – сверхженщина – нахождение вне времени и пространства – устремлённость в вечность – всезнание, понимание и абсолютное доверие – космический масштаб. Они константны и природа их неизменна. Логику пастернаковского мифотворчества можно обозначить как бесконечное его расширение за свои пределы: какой бы всеобъемлющей ни была пастернаковская интенция, реальный адресат объективно больше её, он приподнят над самой высшей точкой мифологизации и на каждом новом витке перерастает самоё себя.

## Литература

1. Берендеева И. А. Стратегия и практика жизнестроительства в эпистолярном наследии А. Блока 1900-х годов: автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс] / И. А. Берендеева. – Тюмень, 2010. – 188 с. – Режим доступа: <http://www.dissertat.com/content/strategiya-i-raktikahiznetvorchestva>.
2. Магомедова Д. Переписка как целостный текст и источник сюжета / Д. Магомедова // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. – М.: Наука, 1990. – С. 244–262.
3. Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов / Издание подготовили Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко. – М.: Вагриус, 2004. – 720 с.
4. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов [Электронный ресурс] / З. Г. Минц // Блок и русский символизм: избранные труды. В 3 кн. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – Кн. 3: Поэтика русского символизма. – С. 59–96. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>.
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
6. Меркулова Т. И. Проблема творчества в поэзии М. Цветаевой и Б. Пастернака 1920–1930-х годов: автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Т. И. Меркулова. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/problema-tvorchestva-v-poezii>.
7. Щитова В. Н. Образная характеристика адресатов в письмах М. Цветаевой к Б. Пастернаку и Р. М. Рильке как отражение языковой личности автора [Электронный ресурс] / В. Н. Щитова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraznaya>.

УДК 821.161.1

**И. В. Черный**

*Харьковский национальный университет внутренних дел*

### Оппозиция свое/чужое в повести Лады Лузиной «Тень Демона»

**Черный И. В. Оппозиция свое/чужое в повести Лады Лузиной «Тень Демона».** Статья посвящена творчеству современной русскоязычной украинской писательницы Лады Лузиной. Рассматривается ее повесть «Тень Демона», входящая в цикл «Киевские ведьмы». В частности, проанализировано отражение в тексте произведения оппозиции свое/чужое, как одной из составляющих основного конфликта произведения. Рассмотрены бинарные оппозиции Запад/Восток, Хэллоуин/Деды, ад/провал, рай/Ирий, маска/лицо, карнавал/поминки и др. Рассмотрение основных дихотомий, присутствующих в повести Лады Лузиной «Тень Демона» и связанных с оппозицией свое/чужое, дает ключ к пониманию и истолкованию авторского замысла.

**Ключевые слова:** жанр, городское фэнтези, оппозиция, дихотомия, противопоставление.

**Чорний І. В. Опозиція своє/чуже у повісті Лади Лузіної «Тінь Демона».** Статтю присвячено творчості сучасної російськомовної української письменниці Лади Лузіної. Розглядається її повість «Тінь Демона», що входить до циклу «Київські відьми». Зокрема, проаналізовано відображення в тексті твору опозиції своє/чуже, як однієї зі складових основного конфлікту твору. Розглянуто бінарні опозиції Захід/Схід, Хелловін/Діди, пекло/провалля, рай/Ірій, маска/обличчя, карнавал/поминки тощо. Розгляд основних дихотомій, присутніх в повісті Лади Лузіної «Тінь Демона» і пов'язаних з опозицією своє/чуже, дає ключ до розуміння і тлумачення авторського замислу.

**Ключові слова:** жанр, міське фентезі, опозиція, дихотомія, протиставлення.

**Chornyi I. V. The opposition «my own/somebody else's» in the short story by Lada Luzina «The Shadow of Demon».** The article is devoted to the activity of modern Ukrainian author Lada Luzina who writes her works in Russian. Her short story «The Shadow of Demon» which is a part of the cycle «Kiev witches» is examined. In particular, the reflection in the text the opposition «my own/somebody else's» as one of the counterparts of the story's main conflict has been analyzed. The binary oppositions such as West/East, Halloween/Old men, hell/abyss, paradise/Iry, mask/face, carnival/funeral repast and others have been examined. The analysis of the main dichotomies in the short story by Lada Luzina «The Shadow of Demon» which are connected with the opposition «my own/somebody else's» helps to understand and interpret the author's intention.

**Key words:** genre, town fantasy, opposition, dichotomy, contrast.

Повесть «Тень Демона» (2015) входит в цикл «Киевские ведьмы», уже более десяти лет пишущийся современным русскоязычным украинским прозаиком Ладой Лузиной и включающий (на данный момент) девять романов и повестей. В жанровом отношении все эти произведения относятся к так называемому городскому фэнтези, разрабатывающему мифологию современного мегаполиса. Главным героем цикла помимо трех девушек, случайно получивших дар ведовства и ставших

хранительницами украинской столицы – киевицами, становится сам древний Киев. События рассматриваемой нами повести разворачиваются традиционно для данного цикла в нескольких временных пластах: 1888 году, в начале XX века и в наше время. Среди действующих лиц книги любимый художник писательницы Михаил Врубель, уже становившийся персонажем предыдущих частей сериала, его коллега Вильгельм Катарбинский, знаменитый винодел Николай Шустов и др.

Творчество Лузиной достаточно противоречиво оценивается современной критикой. Некоторые

рецензенты отзываются о ее сочинениях с восторгом, иные говорят о них сдержанно или даже с явным пренебрежением, отказывая писательнице в умении владеть словом, обвиняя в безвкусице и погоне за сенсациями [3]. «Тень Демона» также пока не попадала в поле интересов литературоведения, хотя исследование ее и всего цикла Лузиной в целом стало бы весьма полезным для изучения трансформации киевской темы в современной русскоязычной литературе Украины, а также жанровой природы городского фэнтези. Вышло всего несколько сетевых рецензий, где, как правило, пересказывается сюжет произведения. Упоминается «Тень Демона» и в ряде интервью, данных писательницей в связи с выходом новой книги. Всего этого явно недостаточно для научного освоения этого, несомненно, любопытного текста. В данной статье, не претендуя на исчерпывающий анализ повести, мы рассмотрим проблему отражения в ней оппозиции свое/чужое, как одной из ключевых составляющих основного конфликта произведения.

Произведения, входящие в цикл «Киевские ведьмы», можно разделить на две группы. К первой относятся тексты, посвященные культурной жизни Киева рубежа XIX–XX веков: «Меч и Крест», «Выстрел в Оперу», «Рецепт Мастера», «Принцесса Греза», «Каменная гостья». Они насыщены историческим материалом, полны интертекстуальных отсылок, в них действует множество реальных лиц Серебряного века. Другая группа написана в основном на фольклорно-этнографическом материале и связана с определенными праздниками славянского языческого календаря (распространенными, прежде всего, в Киевском регионе): «Ледяная царевна», «Никола Мокрый», «Тень Демона». Для этого пласта характерно использование произведений устного народного творчества, интертекст уступает место интермедальности, т. е. привлечению выразительных средств музыки, живописи, хореографии и пр. Различны природы конфликтов в сочинениях первой и второй групп. В «культурологических» обычно делаются попытки разгадать те или иные тайны, связанные с творчеством деятелей Серебряного века, в «фольклорных» автор стремится воскресить забытые народные празднества и традиции, сопоставляя христианство и язычество. В то же время провести резкую грань между сочинениями обеих групп нельзя, поскольку как в произведениях первой можно отыскать этнографические и фольклорные элементы, так и в произведениях второй встречаются культурологические мотивы и иногда действуют реальные исторические персонажи. (Например, Врубель, Шустов, Катарбинский в рассматриваемой нами «Тени Демона»).

В основе конфликтов произведений Лузиной, относящихся к «фольклорной» группе, почти всегда лежит оппозиция свое/чужое.

Исследованием этой проблемы занимались А. К. Байбурин, М. М. Бахтин, Э. Бенвениста, Б. Ванденфельс, Ю. М. Лотман, В. М. Пивоев, Ю. С. Степанов, В. Н. Топоров, М. Элиаде и другие. Данное противопоставление является одним из наиболее древних, знаковых компонентов человеческого сознания. Так, В. М. Пивоев предполагает, что «архетип-дилемма «свое–чужое» является врожденным и наследуется по генетическим каналам, является инстинктивной реакцией». Источником же «различия «своего» и «чужого» является процесс рождения человека, во время которого он из мира «своего» (внутриутробного) оказывается во враждебном «чужом» мире. Мечта «вернуться назад» является архетипической основой деятельности по освоению мира, попыткой превращения его в аналог утробы матери, где было уютно и комфортно, где миропонимание человека выражалось формулой «мир есть Я» [7:4]. Сходные идеи высказывает и Лада Лузина в «Тени Демона».

Основной конфликт повести зиждется на типизировано-системных оппозициях «свой/чужой», «добро/зло», «верх/низ», которые расширяются за счет символических дилемм «Восток/Запад», «христианство/язычество», «ад/рай», «маска/лицо». Отправной же точкой сюжета становится празднование современными киевлянами Хэллоуина. В этом плане «Тень Демона» продолжает «календарную» традицию, начатую в «Николе Мокром», действие которого происходит во время Русалий и праздника Ивана Купала, и «Ледяной царевне», где события отнесены к празднику святого Николая Угодника и святкам.

Сама писательница в интервью, данных в связи с выходом и презентациями «Тени Демона», а также специально посвященных Хэллоуину, неоднократно подчеркивает, что у нее нет каких-либо предубеждений против этого праздника. «Для меня Хэллоуин не значит ровным счетом ничего, – утверждает Лузина. – Но я считаю, что раз уж его отмечают и борются с этим бесполезно, то нужно, как в известной шутке, хотя бы возглавить» [8]. «Я не из тех, кто считает, что пришедший к нам американский Хэллоуин – плохо... Плохо то, что Хэллоуин использует нас, а не мы его» [4]. «Мы знаем Хэллоуин, как зарубежную культуру, пришедшую к нам благодаря очень хорошей рекламе. Американцы свои праздники очень хорошо рекламируют, создавая яркие традиции. И мы их перенимаем, что не так уж страшно. Но мы не хотим вспоминать что-то собственное» [2].

В то же время практически в каждом из процитированных интервью «чужому» Хэллоуину противопоставляется отечественный, «свой» аналог – Деды. «По большому счету, это аналог Хэллоуина, но сохранил в себе исконный, очень интересный и, самое главное, важный для каждого человека смысл. Я целую книжку «Киевские ведьмы. Тень Демона» посвятила теме Хэллоуина и

Дедов» [8]. Как видим, сам автор подчеркивает наличие в своей книге определенной культурной оппозиции. «В Америке к тебе приходят страшные маски с того света и просят угощения. У нас в этот период кормили своих предков: ставили им на стол или на подоконник кутью или коливо (сейчас от этой традиции осталась только рюмочка водки с куском хлеба, которую ставят для усопшего на похоронах). Но намного важнее, что раньше в этот день съезжались все родственники, садились за стол, вспоминали всех тех, кого уже нет с ними, рассказывали о них истории – героические, смешные, веселые. Подумайте, какое огромное значение это имеет для воспитания детей – возможность услышать истории о своих предках» [6]. Лузина указывает еще на одну оппозиционную дилемму, присутствующую в её тексте – маска/лицо. Тема карнавала, цирка, гулянья вообще важна для понимания смысловых констант анализируемого произведения. «Ритуал переодевания, – отмечает Лузина, – имеет корни в древней шаманской магии: колдуны переодевались, к примеру, в зверей и танцевали перед охотой. Смысл был в том, чтобы слиться с этой сущностью и иметь возможность на нее влиять. У нас этот обычай сохранился в виде колядок, это остаточные явления ритуальных танцев. В переодевании на Хэллоуин такой же смысл: ты переодеваешься в какое-то существо и, как следствие, можешь на него влиять, а главное, оно не может сделать тебе ничего плохого. Правда, сейчас это превратилось в обычный карнавал» [8]. Сходные мысли изложены в работе А. К. Байбурина «Ритуал: свое и чужое», которая, возможно, была одним из источников для написания «Тени Демона» [1].

Рассмотрим бинарные оппозиции, присутствующие в повести Лузиной «Тень Демона»: Запад/Восток, христианство/язычество, Хэллоуин/Деды, ад/провал, рай/Ирий, карнавал/поминки, маска/лицо. Первая и вторая дихотомии, в предыдущих произведениях цикла, как правило, тождественные, здесь теряют синонимичность. Хэллоуин, хоть и имеющий частичное отношение ко Дню всех Святых, по сути не является христианским праздником, восходя корнями к традициям древних кельтов Ирландии и Шотландии. Таким образом, основной в повести становится оппозиция Запад/Восток, равная по смыслу противопоставлению Хэллоуин/Деды, а остальные названные выше оппозиции являются вспомогательными, посредством которых и реализуется главная, составляющая стержень конфликта произведения дихотомия.

Уже в прологе повести звучат основные мотивы, пронизывающие весь текст: тьма, смерть, ад, рай-Ирий, врата, провал (Провалля), жертва, маска, карнавал. Создается ощущение тревоги, ожидания какой-то трагедии, катастрофы. Неясно, когда именно происходит действие сценки с двумя молодыми людьми, решившими отметить Хэллоуин на кладбище. По некоторым намекам

(могила загадочной девушки Дарины/Даши/Ирины, скончавшейся в 1888. году и чем-то дорогой одному из парней) можно заключить, что события эти разворачиваются в будущем, примерно через четверть века после «дня сегодняшнего». Однако впоследствии этот сюжет так и не получит внятного объяснения. Вероятно, старшим из двух парней, двадцатичетырехлетним блондином является сын киевицы Маши и Михаила Врубеля, Миша-маладший, не названный по имени потому, что в конце пролога, где действие происходит в наши дни, он, еще бессловесный малыш, был отравлен Кылыной. Назови его автор по имени, можно было бы понять, что Миша остался жив, и драматизм ситуации был бы снижен.

Для дихотомии Хэллоуин/Деды очень важны противопоставления карнавал/поминки и маска/лицо. «Ряжение, – указывает А. К. Байбурин, – происходило в основном на святках и масленице, т. е. было приурочено к переломным моментам годового цикла. В эти ритуально отмеченные промежутки времени создавалась картина дезорганизации, бесструктурности. Мир, включающий и свое, и чужое, лишался привычного облика. Границы между различными сферами (в том числе и основная граница между своим и чужим) теряли свои свойства, отменялись. В результате свое и чужое перемешивалось, что невозможно себе представить в обыденной жизни. Возникла ситуация временного хаоса, необходимая для обновления мира, разделения сфер и упрочения границ между ними» [1:8].

Карнавал, маски, костюмы ряженых, фонарники, сбор ряжеными сладостей с угрозами «сладость или гадость/проказа» – неизменные атрибуты европейско-американского Хэллоуина. Для славянского (украинского) менталитета подобное поведение во время поминального цикла неестественно. Более привычно переодевание и сбор подарков на святках, когда принято радоваться, славя рождение Богочеловека Христа, или на масленичной неделе, предшествующей великому посту. В принципе, и для ряда западных (прежде всего, католических) культур карнавал является отправной точкой для предпасхального поста. Хэллоуин выбивается из традиционного церковного христианского календаря, являясь отголоском языческих верований. Обычай праздновать его приходит в Европу, а затем и Америку со середины XIX века, когда влияние церкви на общество заметно ослабело. С появлением же массовой, коммерческой культуры в XX веке широкое и бурное празднование Хэллоуина, как верно замечает Лада Лузина, тоже приобрело коммерческий характер, породив индустрию товаров, атрибутов и аксессуаров, необходимых для «правильной» встречи праздника.

Показывая современный Киев, готовящийся к Хэллоуину, писательница отмечает, что большинство из ее земляков не понимают глубинного смысла этого чужого для нас

праздника, просто переняв внешние его атрибуты, привнесенные в наш быт американским маскулом. Страшные маски, костюмы, тыквы с вырезанными рожицами и свечками внутри – вот все, что усвоено украинцами. На самом деле никто не знает, как и, главное, зачем все это «работает». В то же время практически забыт собственный поминальный цикл, отмечавшийся нашими предками в конце осени. Забвение отечественных традиций и обычаев, национальной истории крайне опасно для народа.

Иллюстрируя этот тезис, Лузина переносит читателя вместе с киевицей Дашей и ведуньей Акнир (дочерью бывшей киевицы Кылыны, передавшей перед смертью свой дар трем героиням цикла) в Киев 1888 года. Поскольку традиций празднования Хэллоуина в Украине тогда еще не было, писательница помещает девушек в цирк, атмосфера которого, по ее мнению, сродни карнавальная. И здесь есть переодевания, маски, грим, прячущий истинное лицо человека. Среди цирковых не случайно находится ирландка Пепита, готовящаяся к Хэллоуину. Именно она знакомит Дашу и Акнир с генезисом праздника и провозглашает появление в Киеве знаменитого лондонского серийного убийцы Джека Потрошителя. Джек Потрошитель в повести – самая непонятная и загадочная фигура. Это маска, напоминающая об известном атрибуте праздника – тыкке «светильник Джека», одно из олицетворений Хэллоуина. За ней прячутся сразу несколько личностей, среди которых и реальный английский преступник, и полубезумный садист и насильник князь Рюмский, и даже сам художник Михаил Врубель. Потрошитель, как и сами героини, способен пронзть время и пространство, неся угрозу киевицам и охраняемому им Городу. С ним ассоциируется одно из прочтений названия повести, поскольку он и есть тенью Демона, которую необходимо изгнать, уничтожить.

С образом-маской Джека Потрошителя тесно связана дихотомия живые/мертвые. Маньяк-убийца становится как бы психопомпом, проводником душ из мира живых в мир мертвых. С другой стороны, ему удастся то, что практически не удавалось проводникам душ из древних мифологий (тому же Гермесу). Он оказывается способным выводить души мертвых в мир живых, становясь целью-приманкой для призраков убитых им людей, а также душ предков Даши и Акнир, решивших защитить, спасти девушек от злого умысла Потрошителя.

Безумию и круговерти европейского карнавала противостоит степенность и величавость поминальных обрядов, свершавшихся на славянский праздник Дедов-и-Бабов. Не отбирать с угрозами сладости, а отдавать еду усопшим предкам, вспоминая их добрые дела, всячески величая и прославляя, – вот главное отличие «своего» праздника от «чужого». «Предки (деды, родители), – справедливо отмечает А. К. Байбурун,

– особая категория персонажей, относящихся одновременно к своему и к чужому. Они расцениваются и как «свои в чужом», и как «чужие в своем». Поэтому в отношении к ним отчетливо проявляются две тенденции: с одной стороны – страх, стремление изолировать, оградить себя от общения с ними; с другой – почтение и почитание, стремление поддержать связь» [1:12]. Накормленные, «сытые» души предков или просто людей, которых вспомнили и пожалели живые, становятся их верными помощниками и защитниками.

С дихотомией живые/мертвые связаны оппозиции ад/провалля, рай/Ирий. Причем в повести Лузиной мы сталкиваемся с булгаковской трактовкой ада ирая как неких персональных локаций, созданных для пребывания там после смерти конкретного человека (Мастер, получивший «покой»). Поначалу киевица Даша Чуб полагает, что «ад» и «провал/провалля» тождественны и представляют собой место, где души усопших грешников подвергаются жутким мучениям. Однако затем происходит уточнение, что «провалля» – не столько бездонная пропасть, ад, сколько своего рода порталы, границы между мирами живых и мертвых. «Вообще нужно сказать, – пишет А. К. Байбурун, – что, с точки зрения традиционно ориентированного человека, мир насыщен потенциальными границами, каждая из которых в любую минуту может стать основной границей между своим и чужим. Наряду с естественными рубежами (кромка освоенного человеком поля или берег реки) существуют искусственные, проведенные им самим границы, призванные не только создать дополнительные преграды чужому, укрепить пределы своего, но что, пожалуй, не менее важно, сделать эти границы контролируемыми, зависящими от человека. Чем больше границ, тем более освоенным и управляемым представлялся внешний мир» [1:11]. Через «провалля» перемещается во времени и пространстве «проводник» Джек Потрошитель, художник Михаил Врубель, души предков, Даша с Акнир.

«Провалля» в повести «Тень Мастера» скорее ассоциируются с Ирием – языческим раем, отнюдь не идентичным раю христианскому. У каждого, осознает к финалу повествования Даша Чуб, свои персональные ад и рай. Так, для Михаила Врубеля рай – это не абстрактное место всеобщего счастья, где праведники непрестанно славят Бога, а некое четвертое (или даже пятое) измерение, где мастер способен творить, не оглядываясь на какие-либо каноны, рамки и правила, и где сохранились все его работы, к сожалению, не дошедшие до нас в реальности. Ад же расположен в душе каждого человека. Это его собственные страхи и фобии, подтачивающие и съедающие душу. Преодоление их позволяет людям перемещаться через порталы-«провалля» в состояние Ирия-блаженства-покоя.

Рассмотрение основных дихотомий, присутствующих в повести Лады Лузиной «Тень Демона» и связанных с оппозицией свое/чужое, дает ключ к пониманию и истолкованию авторского замысла, раскрывает суть основного конфликта произведения. Писательница последовательно отстаивает идею необходимости возврата к собственным корням, сохранения

национальной памяти. Забвение отечественной истории, пренебрежение народными традициями опасно и может привести к необратимым тяжелым последствиям. В плане дальнейших исследований было бы любопытно рассмотреть «Тень Демона» в контексте всех произведений «фольклорно-календарной» группы цикла «Киевские ведьмы».

### Литература

1. Байбурин А. К. Ритуал: свое и чужое / А. К. Байбурин // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. – Л. : Наука, 1990. – С. 3–17.
2. Горчинская А. Какую ошибку допускают украинцы, отрешиваясь от России, рассказывает писательница Лада Лузина [Электронный ресурс] / А. Горчинская // Новое время. – 2015. – 19 ноября. — Режим доступа: <http://nv.ua/publications/pisatel'nitsa-lada-luzina-rasskazala-kakuju-oshibku-dopuskajut-ukraintsy-otkreshchivajas-ot-rossii-81028.html>.
3. Качмарский О. Полет над Городом на метле Лады Лузиной / О. Качмарский // 2000. – 2012. – 5 октября. – С. 20.
4. Лузина Л. Что будем праздновать: Хэллоуин или Деды? [Электронный ресурс] / Л. Лузина // Сегодня. – 2015. – 28 октября. – Режим доступа: <http://www.segodnya.ua/opinion/ladaluzinacolumn/chto-budem-prazdnovat-hellouin-ili-dedy-662147.html>.
5. Лузина Л. Тень Демона / Лада Лузина. – Харьков: Фолио, 2015. – 378 с.
6. Майная Н. Лада Лузина: забытая нами история уже многократно мстила нам [Электронный ресурс] / Н. Майная // Главред. – 2015. – 2 ноября. – Режим доступа: <http://glavred.info/kultura/lada-luzina-zabytaya-nami-istoriya-uzhe-mnogokratno-mstila-nam-342483.html>.
7. Пивоев В. М. Онтология и телеология «своего» и «чужого» / В. М. Пивоев // «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера. Материалы 5-й международной научной конференции. – Петрозаводск: ПГУ, 2005. – С. 4–6.
8. Човпун Т. Деды праздновали: Лада Лузина объяснила, как правильно отмечать «не наш» Хэллоуин [Электронный ресурс] / Т. Човпун // Обозреватель. – 2016. – 28 октября. – Режим доступа: <https://www.obozrevatel.com/life/holidays/07983-lada-luzina-v-hellouin-ya-sobirayus-shodit-nochyu-na-kladbische.htm>.

УДК 821.161.3 – 3 Кундера. 09

### Н. Б. Шураєва

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

#### Колористична парадигма роману М. Кундери «Вальс на прощання»

**Шураєва Н. Б. Колористична парадигма роману М. Кундери «Вальс на прощання».** У статті розглянуто функціональні властивості колористики роману М. Кундери «Вальс на прощання»; з'ясовано, що колористична парадигма має асоціативний характер; схарактеризовано семантику, символічну насиченість та семантичні зв'язки основних кольорів; висвітлено амбівалентність семантичної структури кольорів (білий / блакитний / червоний) та колористичних образів (місяць, обруч, пігулка, нічна сорочка тощо); доведено, що кольорові образні деталі якнайкраще розкривають характери персонажів, поглиблюючи ідейний зміст твору, а колористичний складник є одним із ключових маркерів авторської оповідної стратегії.

**Ключові слова:** роман, колористична парадигма, колір, колористичний образ, образна деталь, символ, семантика.

**Шураева Н. Б. Колористическая парадигма романа М. Кундери «Прощальный вальс».** В статье рассмотрены функциональные особенности колористики романа М. Кундери «Прощальный вальс»; выяснено, что колористическая парадигма имеет ассоциативный характер; охарактеризовано семантику, символическую наполненность и семантические связи основных цветов; освещена амбивалентность семантической структуры цветов (белый / голубой / красный) и цветовых образов (луна, обруч, таблетка, ночная рубашка и т. д.); доказано, что цветовые образные детали наилучшим образом раскрывают характеры персонажей, усиливая идейное содержание произведения, а цветовая составляющая является одним из ключевых маркеров авторской повествовательной стратегии.

**Ключевые слова:** роман, колористическая парадигма, цвет, цветовой образ, образная деталь, символ, семантика.

**Shurayeva N. B. The colouristic paradigm of the novel by M. Kundera «The Farewell Waltz».**

The functional peculiarities of the colouristics of the novel by M. Kundera «The Farewell Waltz» are considered in the article; the fact that colouristic paradigm has an associative character is ascertained; the semantics, the symbolic fullness and the semantic connections between the main colours are characterized; the ambivalence of the semantic structure of colours (white / blue / red) and colour images (moon, hoop, tablet, nightdress, etc.) is covered; the fact that colour image details reveal the character of personages best of all, reinforcing the message of the work, and the colour component is one of the key markers of the author's narrative strategy is proved.

**Key words:** novel, colouristic paradigm, colour, colour image, image detail, symbol, semantics.



Постать Мілана Кундери та його творчий шлях є невід'ємною частиною чеської інтелектуальної прози ХХ–ХІ століть. Прозовий доробок письменника (романи «Жарт» (1967), «Життя не тут» (1970), «Вальс на прощання» (1971), «Нестерпна легкість буття» (1972), «Книга сміху та забуття» (1976), «Безсмертя» (1988), «Справжність» (1997), «Невідання» (2000) тощо), позначений рисами експериментаторства, органічно поєднує вітчизняні й західноєвропейські традиції, вирізняється глибиною змісту («важкістю») й читабельністю («легкістю») як незмінними текстовими властивостями, а відтак, повсякчас претендує на увагу широких читацьких кіл.

На сьогодні дослідженню романістики М. Кундери присвячено праці таких дослідників, як Г. Давиденко [1], О. Палій [4;5], Р. Семків [6], І. Ципердюк [8], С. Шерлаїмова [9], В. Шпаков [10] та ін. Роман «Вальс на прощання» не так часто потрапляє в поле зору вітчизняних літературознавців та літературних критиків. Найбільш ґрунтовний аналіз «Вальсу на прощання» здійснено в монографії О. Палій «Світ у пастиці роману (спостереження над поезикою Мілана Кундери)» (2006). Прикметно, що це останній роман, написаний М. Кундерою в Празі 1971 року (вийшов друком французькою мовою вже в Парижі). «Вальс на прощання» відтворює не тільки суспільно-політичну атмосферу Чехословаччини 1960-х рр., а й передає безпосередньо настрої та душевний стан митця, який відчув на собі належність батьківщини до країн соцтабору (заборона на публікацію творів, позбавлення права викладати після виключення з лав КПЧ та, як наслідок, цілком прогнозована еміграція).

Аналізуючи поетикальні домінанти творчості М. Кундери, лише О. Палій враховує колористичний компонент, попри звернення до нього в контексті «тривіальних засобів» [5:207]. Загалом же, питання колористики та її функціональних властивостей у поетиці роману «Вальс на прощання» М. Кундери до цього часу залишалося нерозробленим.

Метою статті є з'ясувати колористичний вимір «Вальсу на прощання». Відповідно до мети поставлено завдання: 1) дослідити семантичну структуру та семантичні зв'язки використаних кольорів; 2) розкрити предметний зміст кольорових художніх деталей.

Основна дія роману обмежена трьома кольорами – білим, блакитним, червоним. Відчуття кольору виникає виключно за асоціаціями почуття, емоції, настрою, події. Кольорова палітра, в основному, виражається через ігрові антитези: блакитний / білий (свобода / несвобода, життя / смерть, старе / нове), білий / червоний (нове / старе життя), блакитний / червоний (смерть / народження, свобода / обмеження). Колористика роману має амбівалентний характер. По-перше, семантика основних кольорів є імпліцитною: іноді

колір породжує увагу до картини чи образу, іноді, навпаки, колористичний аспект набуває значущості через художню деталь. По-друге, часто виявляється накладання символічної наповненості кольорів або протилежність змістів кожного з кольорів через їхню багатозначність.

Білий колір створює тло подій роману, що відбуваються ранньої осені протягом п'яти днів у санаторії. Тобто де-факто основне місце дії – водолікарня, де жінки лікуються від безпліддя, а чоловіки – від серцевих захворювань. Тож здебільшого йдеться про «біле»: білий колір халатів медсестер і лікарів, білі рушники й простирадла, білосніжні скатертини, білосніжні приміщення, білий пар («густий гарячий пар» [2:43]).

Основна сюжетна лінія роману будується навколо головної героїні Ружени – медсестри, яка працює у водолікарні. Паралельно розвивається решта сюжетних ліній, в той чи інший спосіб пов'язаних із головною. Зав'язка сюжету – швидкоплинні стосунки столичного музиканта Кліми з медсестрою курортного містечка Руженою та його наслідки. Невимушено й легко, як у вальсі, жінка тричі (Ружена / Франтішек, Ружена / Кліма, Ружена / Бертлеф) змінює партнерів, поперемінно «вальсуючи» з кожним із них. На цьому тлі заголовок як елемент позатекстуальної антиципації нібито передвіщає завчасну загибель вагітної медсестри Ружени. При цьому ймовірний батько ненародженої дитини відчуває невідоме щастя через смерть некоханої жінки, а справжній винуватець цієї безглуздої загибелі, дисидент Якуб, їде з країни, так і не будучи покараним.

Білий кольоровий тон символізує хворобливість, несвободу, смерть, що реалізується через лексему «прощання», винесену автором навіть у заголовок твору. Уже посивілий чеський американець Бертлеф, в образі якого поєднано ідеї християнства та гедонізму, насправді смертельно хворий (переніс важкий інфаркт). Хворобливою є й краса Каміли, якій через слабе здоров'я довелося дочасно завершити кар'єру співачки. Молода, красива, скромна, доброзичлива, але сумна та пригнічена. Її страждання через постійні ревності видавало «хворобливе обличчя» [2:23].

Натомість антитеза білого та червоного (білий лімузин Кліми / червоний мотоцикл Франтішека) підкреслює інше (цілком протилежне першому) символічне наповнення білого кольору. Позаяк у ньому оприявлено прагнення Ружени почати все з чистого аркуша, її сподівання на краще майбутнє врешті-решт. Несподівана та загадкова поява дитини – дівчинки років п'яти в білій сукні з великим білим бантом на спині, кінці якого були подібні крилам янгола, – у дещо містичний спосіб лише підсилює семантику чистоти, первинності, народження. У цьому контексті білий і блакитний є словами одного синонімічного ряду (зі знаком «плюс»).

Блакитний же переважно апелює до духовності, виражає душевні стани персонажів, доповнює або

уточнює їхню характеристику. «Жоден із кольорів не знає цієї лінгвістичної форми ніжності. Новалісівське слово <...>» [3] – такий коментар щодо словосполучення «забарвлений в синій колір» наводить М. Кундера у власному словнику ключових проблемних слів своїх романів. Це колір, який символізує духовність і свободу («блакить неба» [2:253]). «Під впливом синього <...> предмети сприймаються легшими, розміри – меншими. <...> У блакитному (синьому) утруднене фокусування погляду. Він діє седативно й рекреативно» [11:355-356]. Так, плаваючи в басейні, Ольга, яка через батька, страченого за політичною справою, з дитинства зазнала переслідування, почувалася вільною та майже не відчувала свого тіла. Вийшовши ж із води, усвідомлювала наявність різних обмежень – власного тіла, одягу, не вельми привабливої зовнішності. Подібна скутість перегукується з несвободою політичною, із тиском суспільних норм і законів. Водночас блакитний є кольором смерті (блакитна пігулка, котру Якуб 15 років тому отримав від лікаря Шкрети, давала йому свободу вибору за ґратами, а Ружені, навпаки, принесла смерть), життєвої рутини (нічна сорочка, яку Ружені подарував Франтішек, уособлювала нестерпний щоденний сімейний побут, будучи для неї суцільною «блакитною плямою» [2:118], що мала рано чи пізно поглинути її), обмежень (басейн з блакитною водою є закритим простором).

Великодушний та поблажливий Бертлеф, котрий малює картини-ікони, інакше сприймає життя. Як «щиросердний боніван» [2:37] та «мудрий проповідник» [2:38] він розуміє його по-своєму. Авторські характеристики Бертлефа майже завжди супроводжує «особливе блакитне сяйво» [2:79]. Цю «бородату людину із дивним блакитним сяйвом навкруг голови» [2:33] надихає живопис, скульптура. Він повсякчас говорить історіями-притчами. До того ж є «екстравагантним чоловіком з вишуканими манерами» [2:304]. «Можливо, – припускає Ружена після проведеної ночі кохання разом із Бертлефом, – сюди зайшов місяць, огорнений блакитнуватою завісою» [2:247]. Навіть більше, їй здається, що вся кімната «наповнена дивним блакитним сяйвом» [2:247]. Специфіка такого «блакитного сяйва» підкреслена автором на тлі білого та жовтого: «Сяйво було особливим; воно не було схожим ні на *біле* (курсив наш. – Н. Ш.) денне освітлення, ні на *жовте* (курсив наш. – Н. Ш.) світло електричної лампи» [2:79].

Бертлеф – мешканець розкішного курортного Річмонда – є надзвичайно привабливою людиною й для лікаря Шкрети, оскільки має гроші та зв'язки за кордоном, а також паспорт громадянина США, який дає йому можливість подорожувати по всьому світі. Завдяки цьому заможному чеському американцю Шкрета прагне реалізувати свою «блакитну мрію» – виїхати з країни.

Червоний колір концентрує в собі ідею комунізму. Він є своєрідним символом епохи

соціалізму. Автор неодноразово фокусує читачку увагу на діяльності дружинників із червоними пов'язками, указуючи на утиски, заборони, переслідування, позбавлення свободи та врешті-решт життя. Опис одного з чергових полювань комуністів-дружинників на собак автор використовує як для зображення умов життя та законів тоталітарної країни, так і для характеристики складних Ружениних почуттів та думок (психології її поведінки). Ставши випадковим свідком жорстокого відлову нещасних тварин, вона мимохіть міркує про чоловіків у її житті: один із них її нехтує (трубач Кліма), натомість інший («молодий місцевий монтер» [2:304] Франтішек) настирливо домагається. Ружені уявляється, що «світ Франтішека, з якого вона намагалася втекти (світ банальності та нудьги, світ невдач і капітуляцій), прийшов по неї у вигляді цього загону загарбників, нібито вони хотіли поволоти її одним із таких дротяних зашморгів» [2:121]. Змальована картина засвідчує переплетіння особистого та суспільного, філософського, еротичного та політичного аспектів і дозволяє говорити про синкретизм роману на рівні проблематики. При цьому кольори та їхнє поєднання маркує таке синтезування.

М. Кундера повсякчас проводить аналогію між еротичною та політичною діяльністю й показує їх як квінтесенцію таких мотивів людської поведінки, як жага першості, інстинкт влади над іншими, раціонально-практичні розрахунки. [4:8]. Відповідно до колірної психодіагностики М. Люшера, існує безпосередній зв'язок між колірними перевагами й особистісними рисами людини. Так Ружена, позасвідомо ототожнює себе з прихильниками червоного кольору. Тим самим посилюється невідповідність між її мріями (білий, блакитний) та життєвими реаліями (червоний, категоріями якого вона продовжує думати). На банальне запитання Кліми в телефонній розмові щодо її одягу вона, вочевидь, намагаючись викликати активацію емоційного стану співрозмовника, не вагаючись відповіла, що на ній не тільки червона сукня, а ще й червона білизна. За М. Люшером, червоний символізує амбітність та заповзятливість [7]. Утім антитеза блакитний / червоний є найбільш семантично віддаленою, порівняно з іншими. А відтак і зв'язок Ружени та Бертлефа – одна-єдина ніч – геть випадковим. Підтвердженням семантичної непоєднуваності (дисгармонії) слугує одна з деталей інтер'єру Річмонда – «найбільш красивого будинку курорту в модерністському стилі початку століття» [2:30]. Йдеться про незмінні червоні килими, які більше б пасували будинку Маркса, розташованому навпроти.

Особливо промовисто атмосферу соціалістичної Чехословаччини 1960-х рр. передає ще один фрагмент твору, в якому змальовано близько 20-ти зовні подібних дітей із дитсадку на прогулянці, які всі крокують у *червоних* (курсив

наш. – Н. Ш.) шапочках та ще й тримаються за довгий червоний (курсив наш. – Н. Ш.) шнур. Разом із тим червоний – це і колір вогню («дерева, схожі на язика полум'я» [2:257]), і зародження нового життя.

Органічно доповнює кольорову картину роману жовтий (та семантично майже тотожний йому золотий) колір, який, очевидно, свідчить про подібність душевної організації Кліми та Ружени. Перший грає на трубі золотого кольору, а друга, за словами Якуба, є чи то «обличчям під жовтим волоссям» [2:183;204], чи то «істотою з жовтим волоссям» [2:231]. Утім жовтий та золотий як семантично близькі кольори поглинає «іржавий» (ледь не коричневий), тим самим характеризуючи обидвох (і Ружену, і Кліму) винятково в негативному аспекті – як жертв власного егоїзму, женоненависників та маніпуляторів-шантажистів. Наприклад, шантаж за допомогою ще ненародженої дитини, до якого вдається Ружена, та словесні маніпуляції Кліми щодо небажання ділити чи то дружину, чи то коханку ні з ким, навіть з імовірною дитиною, поява якої автоматично «відсувала її [жінку. – Н. Ш.] в позасексуальний простір» [2:197]). Проте негативне сприйняття Кліми дещо пом'якшує золотий колір (теплий, манливий, привабливий, життєствердний [11:193]), на відміну від багатократних характеристик Ружени, пов'язаних із проявом різко негативної конотації жовтого в контексті семантики кольорового портрета. Певна відраза до персонажа виникає насамперед через латентне значення жовтого кольору, виявляючи неспокій, збудження [11:312], величезну кількість незадоволених бажань і потреб, емоційну невірноваженість [11:195].

Білий, блакитний та, зрештою, і червоний, по суті, нівелюються, стираються до сірого відтінку, одночасно фокусуючись у ньому. І це попри те, що сірий колір як такий, хоча й оприявнений, не часто фігурує в романі (сіра та невиразна молодість Ружени, сіре та старе обличчя Бертлефа уві сні, сіра та нецікава сукня Ольги і под.). Натомість усе одно йдеться про надзвичайно широкий спектр ахроматичного сірого – від сірого як білого (яскравість 100%) до сірого як дуже темного (яскравість 0%). Такі різні експліцитні концентрації сірого органічно корелюють із почуттєвим діапазоном ключових дійових осіб роману: від смутку, відчуття нещастя, помсти, забуття, депресії до потреби розлучитися та попроситися назавжди. Це і є життєва необхідність та внутрішня інтенція майже всіх персонажів твору.

Сірість (тобто слабкість і пасивність) як релевантна ознака санаторійної зони вказує врешті-решт на поглинання ним інших, здавалося б, більш яскравих кольорів. Регламентований порядок санаторійного життя – життя всієї країни. За заздрістю, нетерпимістю та відразою Ружени до жінок легко прочитується суспільно-політична дійсність соціалістичної Чехословаччини 1960-х рр.: «Її оточувала сумна інерція жіночих грудей,

з-поміж яких навіть такі красиві груди, як у неї, утрачали цінність» [2:44]. Так само відчуває свою інакшість й Ольга, протиставляючи себе некрасивим, немолодим й огрядним жінкам у басейні, – місці, де вона на тлі інших відчувала себе по-справжньому привабливою та красивою. І якщо Ружена (екстраверт) підсвідомо асоціювала себе з червоним, то Ольга (інтроверт) уявляла себе лише в сірій сукні [3:94-95]. Надання переваги червоному свідчить про авторитарність, а пріоритет сірого, навпаки, свідчить про схильність до депресії, уміння тримати дистанцію й водночас здатність мислити стратегічно [7]. Вибір кольору виявляє «модель бажаного теперішнього» [11:322] та психоемоційний статус персонажа, формує психологічний портрет особистості.

Закономірним наслідком розчиненості в сірому сприймаються містечковість, ізолюваність від світу, обмеженість можливостей, знецінення цінностей, утрата людиною індивідуальності, неповторності, справжності. Усвідомлення сірості (глухості), безподієвості, буденності, незначущості, одноманітності життя призводить до бажання вирватися з нього (Ружена, Якуб, Шкрета). Зокрема, «медсестра Ружена замурована в цій глушині та марно шукає спосіб вирватися звідси» [2:304], швидше рухається по колу (нібито у вальсі), будучи не в змозі «розірвати обруч, яким скувало її байдуже та неприязне оточення» [2:298]. Цікаво, що саме «іржавими обручами» [2:306] з Якубом – ненавмисним убивцею вагітної жінки – прощалася його батьківщина. Ружена з задоволенням проміняла б антураж водоликарні на мандрівку до моря в Італію, де б вона, аби розширити власний простір, подорожувала з одного приморського містечка до іншого. Саме такі не раз омріяні картини й малює в її уяві столичний музикант Кліма. Відтак, за М. Кундерою, особисте безпосередньо корелюється з політичним.

Отже, рецепція колористичної парадигми роману «Вальс на прощання» свідчить про її асоціативний характер. М. Кундера, демонструючи наближення (і накладання семантики) цих, здавалося б, протилежних за змістом кольорів, дає нам підстави зробити висновок про подвійність семантики (як зі знаком «плюс», так і «мінус») кольорів роману, окрім сірого – завжди в депресивному контексті та з негативним забарвленням. Уявна кольорова парадигма завдяки художній деталі набуває чіткості та яскравості: від білого / блакитного (тло) на початку твору через жовтий / червоний (характери) і врешті-решт стирання до майже безбарвного та водночас такого «нестерпного» сірого (атмосфера, настроєвість, загальна тональність, характер оповіді) наприкінці. Відтак, попри обмеженість п'ятьма тонами, кольорова палітра роману є об'ємною, насиченою та завершеною, а кольоровий маркер (як і музичний та числовий) – одним із важливих елементів авторської оповідної стратегії.

Здійснений аналіз колористичного виміру інтерпретації та декодуванню прихованих змістів «Вальсу на прощання» сприятиме подальшій романістики М. Кундери.

### Література

1. Давиденко Г. Й. Новаторські тенденції і проблематика прози М. Кундери / Г. Й. Давиденко // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. – 2008. – № 836, вип. 54. – С. 78–81.
2. Кундера М. Вальс на прощание : [роман] / Милан Кундера ; [Пер. с чеш. Н. Шульгиной]. – СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2007. – 320 с.
3. Кундера М. Семьдесят три слова [Электронный ресурс] / Милан Кундера / Предисл. и пер. Н. Санниковой // Урал. – 2001. – № 5. – Режим доступа к журн. : <http://magazines.russ.ru:81/ural/2001/5/html>.
4. Палій О. Романи Мілана Кундери : проблематика, поетика, нарративні стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Палій Оксана Павлівна. – К., 2005. – 19 с.
5. Палій О. Світ у пастці роману (спостереження над поетикою Мілана Кундери) // Оксана Палій. – К. : Освіта України, 2006. – 282 с.
6. Семків Р. Як вижити в часи окупації? Нестерпна важкість письма Мілана Кундери [Електронний ресурс] / Ростислав Семків // Укр. тиждень. – 2013. – 14 грудня. – Режим доступу до газ. : <http://tyzhden.ua/Culture/95871>.
7. Тест Люшера [Електронний ресурс] : Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Тест\\_Люшера](https://uk.wikipedia.org/wiki/Тест_Люшера).
8. Ципердюк І. MILAN KUNDERA : Відповідь українським «західникам і «грунтівцям» : есе / Іван Ципердюк // Всесвіт. – 2000. – № 1–2. – С. 144–150.
9. Шерлаимова С. Философия жизни по Милану Кундере (Французские романы чешского писателя) / Вопросы литературы. – 1998. – № 1. – С. 243–280.
10. Шпаков В. Тема с вариациями [Электронный ресурс] / Владимир Шпаков // Октябрь. – 2000. – № 6. – Рец. на кн. : Вальс на прощание / М. Кундера. – СПб. : Азбука, 1999. – Режим доступа к журн. : <http://magazines.russ.ru/october/2000/6/litkrit08.html>.
11. Яньшин П. В. Психосемантика цвета / П. В. Яньшин. – СПб. : Речь, 2006. – 368 с.

# Актуальні проблеми сучасної лінгвістики

УДК 811.161.1' 42

*М. Ю. Варлыгина*

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

## Интерпретационная модель текста песни «Ушла» Д. Озерского

**Варлыгина М. Ю. Интерпретационная модель текста песни «Ушла» Д. Озерского.** В данной статье рассматривается проблема интерпретационного моделирования художественного текста. Работа имеет междисциплинарный статус, базируясь на идеях функционализма, психолингвистики и рецептивной эстетики. Предпринимается попытка моделирования одной из возможных интерпретаций песни «Ушла» и определения языковых средств и стереотипно-коммуникативных ситуаций, влияющих на формирование частно-индивидуального смысла песни. В результате исследования было установлено, что отсутствие однозначных коннотаций на лексическом уровне приводит к аксиологической интерпретационной открытости, а актуализация парадигматических связей за счет ассонанса, метафор, синтаксических повторов, имплицитно развертывающих для реципиента сюжет, к индивидуально-контекстному означиванию текста.

**Ключевые слова:** текст, контекст, интерпретация, смыслопорождение, содержание, парадигматические и синтагматические связи.

**Варлыгина М. Ю. Интерпретаційна модель тексту пісні «Ушла» Д. Озерського.** В даній статті розглядається проблема інтерпретаційного моделювання художнього тексту. Робота має міждисциплінарний статус, базуючись на ідеях функціоналізму, психолінгвістики і рецептивної естетики. Були зроблені спроби моделювання однієї з можливих інтерпретацій пісні «Ушла» і визначення мовних засобів і стереотипно-комунікативних ситуацій, що впливають на формування приватно-індивідуального сенсу пісні. У результаті дослідження була встановлено, що відсутність однозначних конотацій на лексичному рівні, що призводить до аксіологічної інтерпретаційної відкритості, а актуалізація парадигматичних зв'язків за рахунок асонансу, метафор, синтаксичних повторів, що імпліцитно розгортають для реципієнта сюжет, до індивідуально-контекстного означування тексту.

**Ключові слова:** текст, контекст, інтерпретація, смислотворення, зміст, парадигматичні і синтагматичні зв'язки.

**Varlygina M. The interpretative model of the text "Left" by D. Ozersky.** In the present article the problem of interpretative modeling of an artistic text is considered. The work has a cross-disciplinary status, being guided by the ideas of functionalism, psycholinguistics and receptive aesthetics. The research objective is the modeling of one of the possible interpretations of the song "Left" and the definition of the linguistic means and stereotypic/communicative situations that influence the formation of private and individual meanings of a song.

The art system is considered to be a secondary modeling system. The image of the text and the idea of its contents are constructs. Therefore, the process of the creation of meaning lasts for the entire time that one operates with the text, starting from the desire to read it and finishing with reminiscences of the text.

As a result of the research, we highlighted two key linguistic factors. The first is the lack of unambiguous connotations on the lexical level, and the second is the active use of artistic tropes that aid in the creation of additional semantic connections.

**Key-words:** text, context, interpretation, creation of meaning, content, paradigmatic and syntagmatic communication.

Проблема смыслопорождения активно исследуется герменевтикой, рецептивной эстетикой, психолингвистикой, дискурсологией, функционализмом и другими ответвлениями гуманитарных дисциплин. Современный синтетичный подход к исследованиям позволяет экспериментировать с инструментарием и методологическими базами разных научных дисциплин в поисках наиболее адекватного природе исследуемого объекта подхода. В данной статье предпринимается попытка функционально-рецептивного анализа художественного текста.

Актуальность темы заключается в перспективности исследований в области конституирования текста, в том числе художественного, субъектом говорения и

реципиентом. Объект исследования – текст песни «Ушла» психоделической рок-группы «АукцЫон»; предмет – текстовые и контекстовые элементы художественного произведения, обуславливающие интерпретационную глубину текста. Цель исследования – моделирование одной из возможных интерпретаций песни «Ушла» и определение языковых средств и стереотипно-коммуникативных ситуаций, повлиявших на формирование частно-индивидуального смысла песни.

Базовые для герменевтики идеи бесконечности интерпретации и интенциональности сознания напрямую связаны с исследованием природы воспринимающего субъекта и процессом смыслопорождения. Понимание произведения, будь то литературного, музыкального и любого другого, упирается в необходимость

предварительной подготовки, приобретения соответствующего опыта.

Принятие разных стратегий при интерпретировании и постулирование онтологической невозможности найти «истинный» смысл в майевтическом подходе лишь подтверждает герменевтический базисный принцип неисчерпаемости трактовок.

Диктат герменевтического комментирования, претендующего на онтологический статус, нами не принимается, поскольку идея не столько интерпретации, сколько толкования (означивания) текста расходится с нашим представлением о плюралистичности смыслов художественного произведения. При майевтическом подходе анализ текста расценивается как создание метакомментария, что кажется нам наиболее приближенным к истинному положению дел. Процесс интерпретирования может быть приравнен по своему результату к смыслопорождению. Субъект восприятия, каждый раз сталкиваясь с информационной материей, наделяет ее частно-индивидуальным содержанием [4].

Сторонники феноменологического подхода в языкознании, определяя для себя главным вопрос о природе вербализации коммуникативных интенций, разрабатывают философию непрямого говорения. Согласно ей субъектно-предикатная форма высказываний не изоморфна интенциональной форме сознания, а значит, из-за «зазоров» между структурами сознания и частно-специфической языковой структурой всегда возникают не прямые смыслы [5]. Таким образом, не только художественные тропы как способы иносказательности могут считаться формами замещения, трансформации исходных идей, образов в сознании субъекта, но и сами языковые рамки, структурирование потока речи, редукция смысла при тема-рематической организации «переиначивают» мысль субъекта.

Текст существует всегда в контексте. Контекст определяет его значение для читателя. Проблемой контекста занимались исследователи разных научных направлений среди них М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, А. Ф. Лосев и др. Лингвистический и экстралингвистический контексты предопределяют ценностные ориентиры читателя, его ожидания от текста и возможности интерпретирования. Х. Р. Яусс вводит понятие «горизонта ожидания, трактуемое как комплекс эстетических, социальных и психологических представлений» [5:164]. Читательское предвосхищение каждый раз опирается на приобретенный опыт чтения, сформировавшийся канон работы с текстом.

Образ текста, представление о его содержании являются конструктом, процесс смыслопорождения длится в течение всего времени работы с текстом, начиная с желания его прочесть и заканчивая воспоминанием о тексте.

Особое место в проблеме смыслопорождения занимает герменевтический круг – терминологическая метафора, в которой ставится проблема определения части через целое вместе с одновременной потребностью в определении целого через его части. Герменевтический круг, по мнению М. Хайдегера, невозможно разорвать, поскольку он связан с онтологической структурой понимания. Каждый новый виток круга расширяет, однако, не исчерпывает его.

Художественная система должна рассматриваться как вторичная моделирующая система. Субъект речи выступает демиургом художественного мира. При этом создаваемый мир по отношению к авторской реальности существует в модусе недействительности, симулируя при этом модальность действительности. Метафоричность, присущая языку, особенно ярко проявляет себя в художественном дискурсе, поскольку в нем наиболее ярко продемонстрированы ненормированные для кодификации, парадоксальные для логики высказывания, вербальные образы [1].

Естественное стремление субъекта речи заключается не в максимально точном и детальном «переводе» переживаемых/осмысляемых фантазматических объектов в словесную форму, а в довоплощении в слове своей заинтересованности в каком-то ценностном объекте. В семиотическом треугольнике «вещь-слово-понятие» невозможны жесткие отношения, где связь между означающим и означаемым однозначна и неизменна (это идеализация и уплощение психической действительности); в нем реализуются отношения потенциального означивания, когда неизменен только сам принцип связи, в то время как содержание ячеек «денотат», «знак» и «сигнификат» изменчиво.

Песенное творчество группы «АукцЫон» в силу своей синтетичной природы и экспериментального звучания представляет интерес для исследователя. На примере песни «Ушла» рассмотрим один из вариантов интерпретационного моделирования содержания текста, ориентируясь на опыт рецептивной эстетики, функционализма, герменевтики и психолингвистики.

Интермедиальная природа песенного жанра оставляет дополнительные возможности для системного исследования текста и особенностей его вербальной структуры.

\*\*\*

Нет меня – и не надо,  
Падаю – и не больно,  
Думаю – но не вижу,  
Ты от меня ушла.  
Нечего делать дома,  
Холодно там и стыдно,  
Нет меня – и довольно.  
Падаю ниже нуля.

Воздух боится света,  
Город сжимает стены,  
Камнем ложатся тени  
Душные как зола.  
Ветер уносит клочья,  
Серые хлопья пены,  
Нечего делать ночью,  
Ты от меня ушла.

Птицы горят в полете,  
Голод подходит ближе,  
Город устал от пепла,  
Нищие ждут тепла.  
Падаю, и не больно,  
Думаю, но не вижу,  
Кожа моя ослепла,  
Ты от меня ушла.

Пылью укроет тело,  
Тенью ложатся стены,  
Тьма меня задушила,  
Спрятала как могла.  
Плечи сжимают горло,  
Пыль заполняет вены,  
Тело мое остыло,  
Ты от меня ушла.

Кожа моя ослепла,  
Холодно мне и стыдно,  
Сделано – и довольно,  
Ты от меня ушла.  
Глупо бояться пепла,  
Спрятался, и не видно,  
Нет меня, и не больно,  
Ты от меня ушла [7].

Текст «Ушла» репрезентативен как лаборатория языковой игры. Приемы языковой выразительности, начиная с фонетического уровня и вплоть до семантизации синтаксических моделей предложения, обеспечивают широкое поле для интерпретационной деятельности.

Открывающая текст строка «Нет меня – и не надо» сразу создает ситуацию художественного полилога или парадокса: высказывание «Нет меня» формально выражает состояние субъекта через его отсутствие. Каким-либо образом однозначно соотносить это утверждение с внеязыковой действительностью или последующим текстом возможности нет. Ситуация полилога возможна по причине внутренней противоречивости фразы и разрешается лишь допущением разных взглядов на одно и то же. Формулировка «нет меня» адекватна грамматике, но парадоксальна для семантики. Вероятно, она может быть интерпретирована как признание субъектом своей несостоятельности и, условно, своего отсутствия в мире, может быть констатацией нежелания продолжать быть частью мира. Отчуждение здесь условно, поскольку в описанном мире субъект действует, говорит, а значит, существует. Неясным тогда оказывается, в

каком смысле или для кого субъект не существует, если полное непризнание его невозможно.

Предложения, указывающие на изолированность и отчужденность субъекта речи, объединяются в смысловую парадигму ОТСУТСВИЕ: «падаю – и не больно», «думаю – но не вижу», «кожа моя ослепла», «нет меня – и не больно». Перцептивно-сенсорные процессы обеспечивают связь внутреннего и внешнего мира посредством работы органов чувств. В данном примере имеет место не только нарушение этих процессов, но и обыгрывание представлений о способностях человека и его связях с миром. «Падаю – и не больно» указывает на утрату чувствительности к боли. Метафорическая утрата чувствительности может быть интерпретирована как потеря заинтересованности субъекта в жизни, либо как приобретение абсолютной стойкости по отношению ко всему происходящему. Высказывание «Думаю – но не вижу» актуализирует непосредственную связь когнитивных процессов с восприятием. В переносном значении видеть что-либо значит осознавать что-то. Думать, но не видеть может быть понято вследствие такой предпосылки как неспособность осознать нечто или как утрата связи с реальным миром, способность только фантазировать. Фраза «Кожа моя ослепла» одновременно отсылает к двум органам чувств: зрению и осязанию. Использование свойств одной части целого по отношению к другой (потеря зрения по отношению к органу осязания) может быть истолковано, например, как феномен синестезии. Посредством описания себя перцептивно-сенсорной системы субъекта формируется парадигма ОТСУТСТВИЯ.

Вместе с тем в тексте указывается на тесную связь субъекта с миром. Реализуется это за счет поэтапного сближения образов внешнего и внутреннего мира. «Город устал от пепла», «Пылью укроет тело», «Пыль заполняет вены» – одна из словесных цепочек, организованных подобным образом. На семантическом уровне неодушевленный предмет представляется в качестве одушевленного «город устал». Далее возможно два пути развертывания коллизии: город полностью уподобляется человеку, «пыль заполняет вены» в таком случае продолжает метафору города, погружающегося в пыль. Второй путь интерпретации: город укрывает пылью субъекта речи; происходит якобы буквальное поглощение городом субъекта.

Строки «Нечего делать дома. Холодно там и стыдно» и последующая «Холодно мне и стыдно» напрямую указывают на связь между внутренним и внешним мирами субъекта, тем самым опровергая его изолированность. Противопоставление *здесь (мне)* – *там* нивелируется одинаковым состоянием, объединяет две локации. При любом понимании этой связи (например: герой находится дома или он сохранил и носит в себе ощущение опустевшего

дома) она создает принципиально неопределяемую ситуацию, в которой находится субъект.

Поток речи по своей природе тема-рематически организован. То, что в предыдущем предложении было ремой, в последующем – тема, основа для новой информации. Конечно, такая связь не всегда эксплицитна, тем более, когда речь идет о художественном произведении. Текст «Ушла» представляет собой процесс постоянной перегруппировки небольшого объема лексики:

1.

*«Нет меня – и не надо»*

*«Нет меня – и довольно»*

*«Сделано – и довольно»*

*«Нет меня, и не больно»*

2.

*Падаю – и не больно*

*Падаю ниже нуля.*

*Падаю, и не больно*

*Нет меня, и не больно. [7]*

Последняя строка «Нет меня, и не больно» объединяет эти цепочки в одну, замыкает их. Подобную повторяемость можно сравнить с перепевами, ее функция – соединять, создавать дополнительные связи в тексте. Для музыки повтор играет ключевую роль, поскольку благодаря ему возникает ритмическая организация произведения. Структура повтора, его характер определяют звучание. Дополнительные связи в данном случае значит не второстепенные, а не организованные в тексте линейно. Текст представляет собой постоянную перестановку одних и тех же слов, словосочетаний. Исключением являются единичные строки: «Воздух боится света», «Птицы горят в полете», «Нищие ждут тепла», «Серые хлопья пены», «Голод подходит ближе». Данные предложения также вовлечены в парадигматические связи за счет языковых средств выразительности.

На фонетическом уровне слова «света», «стены», «тени» при аллитерации звуков С, Т сближаются между собой, также, как и слово «голод» схоже со словами «холод» и «город», встречающимися в тексте часто. Еще одним способом создания дополнительных парадигматических связей выступает повторяющаяся конструкция с «,/ – и»: «– и не надо», «, и довольно». Однотипные модели предложений служат дополнительным средством организации текста и внутритекстовых смысловых связей.

Формальная организация текста коррелирует с его содержанием. Художественный текст изначально предпоагает семантизацию текстовой структуры, композиционного решения, художественных приемов на разных языковых уровнях. Художественное пространство конструируется субъектом речи таким образом, что он сам находится в нем на грани исчезновения и

поглощения созданным миром. Ситуация, создаваемая текстом песни «Ушла», может быть воспринята как высшая точка напряжения в самоидентификации субъекта, когда он одновременно остро чувствует себя и этот мир как часть себя. Перед субъектом речи стоит неразрешимый вопрос: для него самого, для его сознания, он – часть мира или мир – часть его. Это вопрос метафизического порядка, ориентированный на ощущения и переживания. Так, в случае «Тьма меня задушила, Спрятала как могла» и «Спрятался, и не видно» двойственно положение субъекта речи, который парадоксальным образом одновременно представляется пассивным и активным участником своего исчезновения.

Характер отношений субъекта речи с внешним миром неоднозначен. Действительно ли граница определяется телесностью субъекта? Объекты внешнего мира приобретают антропоморфную характеристику: «Кожа моя ослепла», «Плечи сжимают горло». Следовательно, они осознаются субъектом речи как самостоятельные, будто бы сознание субъекта находится в наделенном собственной волей теле.

Постоянно возникают параллели между действиями субъекта и внешнего мира. «Тьма меня задушила» и «Плечи сжимают горло» посредством разных слов описывают одно и то же действие, что может быть интерпретировано как сходство или единство агенса (тьма = плечи). Посредством подобных вербальных манипуляций становятся потенциально возможными имплицитные связи между практически любыми внешне никак не связанными явлениями действительности.

Нетипичность образных параллелей приводит реципиента к творческому, активному восприятию текста, поскольку необычные словосочетания требуют нестандартного подхода к интерпретации вербальных образов.

Смысловой доминантой песни выступает фраза «Ты от меня ушла». Сущность адресата из текста неочевидна, однако можно предположить, что «она» – субъект власти над нарратором, а «Ее» уход – проявление власти над субъектом речи. Повторяющаяся формулировка «Ты от меня ушла» является инвариантным компонентом формы. Она представляет собой общую формулу, в которую реципиент подставляет собственные переменные. Благодаря ей вариативные компоненты обязательно встраиваются в смысловую парадигму УТРАТЫ. Предлагаемый нами парадигматический подход продуктивен, поскольку легко выявляет опорные образы-идеи для интерпретаций. В нашей модели это дополняющие друг друга парадигмы УТРАТЫ и ОТСУТСТВИЯ и имплицитно возникающее противопоставление прошлого как наполненного, живого и настоящего как опустевшего вместе с утратой. Создаваемые концептуальные схемы остаются не более чем метакомментированием, порождающим новые мысли и впечатления, тем



самым начиная новый виток герменевтического круга. Интерпретация для реципиента в момент чтения выступает истинным содержанием текста.

Глубина текста песни «Ушла» создается за счет отсутствия однозначных коннотаций и эксплицитных оценок, заложенных на собственно лексическом уровне. Текст – это форма, схема, ожидающая наполнения личными ассоциациями и сюжетами реципиента. Метафорическая картина вынуждает реципиента отказаться от буквализации описанного, ему необходимо каждый раз творчески подходить к пониманию выходящих за пределы нормы языковых феноменов (на уровне оперирования не словами, а концептами/образами/мненими), подобная организация текста активизирует ассоциативное мышление.

На фонетическом уровне для создания парадигматических связей используются ассонансы и аллитерации, на лексическом уровне – нестандартная лексическая сочетаемость – обилие тропов. На стилистическом уровне художественный стиль включает в себя элементы разговорного стиля. На синтаксическом уровне используются эллипсисы, обобщено-личные конструкции с неявным значением лица. Субъектно-адресатные отношения не дают конкретных представлений о контексте описанной ситуации, оставляя за реципиентом их определение.

Проанализированный текст апеллирует к личным, интимным переживаниям, связанным с попытками осмыслить этот мир, его суть и свое в нем место.

### Литература

1. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Н. Астрахан. — К.: Академвидав, 2014 — 432 с. — (Серія «Монограф»).
2. Гогтишвили Л. А. Непрямое говорение / Л. А. Гогтишвили. — М., Языки славянских культур, 2006. — 720 с.
3. Степанченко И. И. Функционализм как альтернативная лингвистическая парадигма (на материале художественных текстов): Монография / И. И. Степанченко. — Киев: Українське видавництво, 2014. — 200 с.
4. Шатин Ю. Герменевтика и майевтика как два способа понимания текста / Ю. Шатин // Критика и семиотика. — 2001. — № 3/4. — С.167–171.
5. Щирова И. А. Текст и контекст в меняющемся мире / Щирова И. А. // Вестник Ленинградского гос. университета им. А. С. Пушкина. — Филология. — СПб., 2014. — № 1. — Т. 7. — С.163–171.
6. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс // Вопросы философии. — 1994. — № 12. — С. 97–106.
7. Официальный сайт группы «АукцЫон» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.auktyon.ru/> — Дата обращения: 14.03.17. — Название с экрана.

УДК 811.111=161.2'1

### О. С. Дьолог

*Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця*

#### Роль англицизмов у сучасній українській економічній лексиці: Щодо проблем термінологічного запозичення

**Дьолог О. С. Роль англицизмов у сучасній українській економічній лексиці: Щодо проблем термінологічного запозичення.** У статті з'ясовуються проблеми запозичення в сучасній українській термінологічній лексиці. Визначається місце англицизмов у сучасній українській економічній термінології. Розглядаються процеси входження в мову іноземної лексики та особливості її вживання. З'ясовуються причини існування синонімічних пар економічних термінів (українське слово і англицизм). Наводяться приклади поступової адаптації запозичених економічних термінів. Зазначається, що на сучасному етапі українська економічна термінологія як частина загальноукраїнської терміносистеми відповідає вимогам міжнародних стандартів та світової наукової традиції.  
**Ключові слова:** термінологія, запозичення, економічна лексика, економічний термін, професіоналізм, англицизм.

**Дьолог О. С. Роль англицизмов в современной экономической лексике: К проблемам терминологического заимствования.** В статье исследуются проблемы заимствования в современной украинской терминологической лексике. Определяется место англицизмов в современной украинской экономической терминологии. Рассматриваются процессы вхождения в язык иностранной лексики и особенности ее употребления. Определяются причины существования синонимических пар экономических терминов (украинское слово и англицизм). Приводятся примеры постепенной адаптации заимствованных экономических терминов. Утверждается, что на современном этапе украинская экономическая терминология как часть общеукраинской терминисистемы отвечает требованиям международных стандартов и мировой научной традиции.  
**Ключевые слова:** терминология, заимствования, экономическая лексика, экономический термин, профессионализм, англицизм.

**Doloh O. S. The role of anglicisms in modern Ukrainian economic vocabulary. To the question about of the terminology borrowing.** In this article the problems of borrowing are probed in the modern Ukrainian terminology vocabulary. The role of Anglicism is determined in modern Ukrainian economic terminology. The processes of included in the language of foreign vocabulary and feature of its use are examined. Will be found out the reasons of existence of synonymics pairs of economical terms. Will be noted that modern Ukrainian economical terminology as a part of Ukrainian terminology is corresponding with rules of international standards and world scientific tradition.

**Key words: terminology, borrowing, economic vocabulary, economical term, professional lexical, anglicism.**

Сучасна економічна термінологія привертає увагу широкого загалу – від пересічного громадянина, що кожного дня отримує певну кількість інформації економічного змісту, до фахівця, професійно пов'язано з цією терміносистемою.

Економічними термінами звичайно називають слова та словосполучення, що функціонують в економічній сфері і утворюють поняття економіки як науки. Сучасне життя вимагає певної обізнаності кожної пересічної людини в окремих економічних категоріях. Ось чому економічна термінологія може розглядатися (і розглядається) у сучасній лінгвістиці не тільки як маркована мова, але і як складова загальної української лексики.

Питання термінознавства не раз ставали об'єктом наукового дослідження (роботи Г. О. Винокура, О. О. Реформатського, Д. С. Лотте, О. С. Ахманової, Т. С. Канделакі, П. Й. Горещького тощо). Різні аспекти походження, розвитку та функціонування термінології представлені у працях Т. І. Панько, Л. М. Полюги, І. М. Кочан, Г. П. Мацюк, Л. О. Симоненко, О. О. Тараненка, Б. П. Михайлишина та інших мовознавців.

Необхідність детального вивчення української термінології зумовлюється тим, що, по-перше, сучасна вітчизняна термінологія є ще не досить глибоко досліджена, по-друге, існує потреба багатоаспектного аналізу всіх складників лексичної системи української мови, дослідження особливостей їх структури, взаємозв'язків та функціонування.

На сучасному етапі розвитку української мови, коли її лексична система перебуває під інтенсивним чужомовним впливом, актуальною є потреба в комплексних дослідженнях численних новітніх англіцизмів. Ось чому мета даної розвідки полягає в аналізі джерел походження сучасної української економічної термінології.

Зазначена мета передбачає розв'язання таких задач:

- з'ясування проблеми запозичення в сучасній українській термінологічній лексиці;
- визначення місця термінів-інтернаціоналізмів, запозичених з англійської мови, у сучасній українській економічній термінології;
- дослідження особливості функціонування економічних термінів-англіцизмів у сучасній українській мові.

Іншомовна термінологічна лексика є незамінним засобом лаконічного і точного передавання інформації у текстах, що призначені

для вузьких спеціалістів, але може виявитись нездоланною перешкодою для розуміння науково-популярного тексту непідготовленим читачем.

За умов запозичення ідей, теорій і понять зарубіжної науки вибір варіанту перекладу термінів – ключових слів тексту, основних понять наукового дослідження – також стає ключовою подією. Питання перекладу термінології, а також питання, що стосуються причин і наслідків запозичень термінів, складають актуальну проблему дослідження метамови сучасної науки.

Система економічних понять в українській мові, що є об'єктом нашого дослідження, пройшла довгий шлях розвитку, але процес творення понять у ній відзначався певною стихійністю. Такий перебіг подій зумовлювався рядом як лінгвістичних (розвиток мови, міжмовні процеси, зникнення певних понять – і відповідно перехід економічних термінів до розряду історизмів, архаїзмів, поява нових понять – і відповідно неологізмів), так і екстралінгвальних чинників (розвиток економіки, вплив терміносистеми мови тієї країни, з якою співпрацювала Україна – німецької мови на початку ХХ ст. або англійської на його кінець, перехід від однієї системи господарювання до іншої тощо).

Дослідження проблеми в лексиці та специфіки термінологічного запозичення представило всю складність процесу її становлення і, зокрема, виявило два джерела складання терміносистеми:

- 1) запозичення готових термінів;
- 2) утворення нових термінів із матеріалу власної мови.

Ці шляхи властиві для поповнення словника в цілому, але особливо чітко вони виявляються у поповненні термінології, де, по-перше, значною є роль запозиченої лексики, по-друге, чіткіше проявляються процеси термінотворення, оскільки вони носять більш системний і цілеспрямований характер.

У лінгвістичній літературі існують різні точки зору на питання про причини мовних змін. Одні науковці перебільшують роль екстралінгвістичних чинників, вважаючи, що всі зміни в мові обумовлені лише ними (і в першу чергу – умовами існування того суспільства, у якому існує мова). Інші науковці повністю заперечують вплив зовнішніх факторів, вважаючи, що будь-які зміни мови спричинені виключно внутрішніми причинами.

Переважає більшість сучасних мовознавців за основу бере тезу про двобічну залежність еволюції мови від зовнішніх і внутрішніх чинників. При

цьому береться до уваги, що повний опис мовної системи неможливий без урахування взаємодії екстралінгвістичних та інтралінгвістичних причин. [1: 96]

Розвиток окремих галузей науки відбувається нерівномірно, ось чому формування тієї чи іншої термінологічної системи визначається і особливостями розвитку даної наукової галузі. Кожна із наукових дисциплін має власний первинний момент, від якого веде свою історію її термінологічна мова. Велике значення при цьому мають запозичення. Вплив інших мов можна розглядати з точки зору того, яка саме мова впливає на досліджувану мову і яким є відповідний соціальний стан обох мов. При цьому слід звернути увагу, які саме форми приймає мовне контактування і чи залежить воно від мов, що взаємодіють. У такому розумінні вплив однієї лінгвістичної системи на іншу можна розглядати як інтралінгвістичний процес.

Розв'язання питань, пов'язаних із впливом різних мов одна на іншу, має як теоретичне, так і практичне значення. У лінгвістиці практично невідомі мови, які не стали об'єктом впливу ззовні. Процес лексичного запозичення стає особливо активним завдяки широким і різнобічним контактам між різними народами на сучасному етапі.

Запозичення з інших мов – природний процес, притаманний кожній розвиненій національній літературній мові, а, відповідно, й мові науки, оскільки процес формування мови науки відбувається у прямій залежності від загальних процесів розвитку національної мови.

Аналіз складу української економічної термінології з точки зору її походження, здійснений мовознавцями, може бути представлений таким чином:

- 19% фінансово-економічної термінології становлять власне українські слова (наприклад, *борг, боржник, вартість, взаємозалік*);

- 8% – це слова-гібриди, тобто такі, що складаються з двох коренів, один із яких є власне українським, інший – запозиченим (наприклад, *векселедавець, векселедержатель, жиронаказ, жиророзрахунок*);

- 73% становить лексика, запозичена з різних мов світу (наприклад, *офшор, рабат, рента, санація, трансферт, реверс, суборенда*). [3: 116]

Незважаючи на широкі внутрішні можливості номінації, якими оперує кожна мова, запозичення звичайно більш розповсюджене, ніж словотвірні процеси. Це пояснюється тим, що переробити за своїм зразком і у такий спосіб засвоїти вже готову до вживання назву набагато простіше і зручніше, ніж протиставити їй власну назву того ж самого явища на підставі виділення в цьому явищі певної характерної ознаки.

Варто зазначити, що в лінгвістичній літературі відзначається незначна відміна запозичення термінів від запозичення слів загального вживання.

Разом із цим досвід переконує, що більшість запозичень належить до термінології, тому практично все, що зазначається про запозичення взагалі, справедливо і для термінів.

Уже саме визначення запозичення, що дається у лінгвістичній літературі, свідчить про запозичення саме термінів. Так, «Словарь лингвистических терминов» О.С.Ахмановой подає значення запозичення як «обращение к лексическому фонду других языков для выражения новых понятий, дальнейшей дифференциации уже имеющихся и обозначения неизвестных прежде предметов». [2: 26] Визначення нових понять та диференціація раніше відомих притаманні для більшості запозичених термінів.

Причинами запозичення термінів є не тільки потреба у визначенні нових понять, але й необхідність уточнення та покращення мовної техніки (тобто - причини власне лінгвістичного плану). До мовних причин запозичень відносять тенденцію до усунення полісемії власного слова, спрощення його смислової структури, потреби у лаконічнішому і точнішому найменуванні явища об'єктивної дійсності, що до цього передавалось описово, та необхідності уточнити відповідне поняття. Практично всі ці причини можуть застосовуватись і до термінології.

Коли ми говоримо про термін, то ми розуміємо емоційно нейтральне слово або словосполучення, котре передає назву точно зазначеного поняття, явища або предмета, що належить певній галузі науки чи техніки. Лексика такого роду дає можливість найточніше, найчіткіше, найекономніше висловити зміст і значення даного предмета та забезпечує правильне розуміння сутності самого питання.

У сьогodнішніх дослідженнях запозиченої лексики слід враховувати тенденцію до створення міжнародної термінології, єдиних найменувань понять, явищ сучасної науки, виробництва, що також сприяє закріпленню іншомовної лексики, котра отримала інтернаціональний характер. Цей факт дає підстави вважати, що засвоєння іншомовних елементів є необхідним і обов'язковим для розвитку української мови процесом.

На сьогодні в сучасній українській мові спостерігається збільшення кількості економічних термінів та розширення семантики вже відомих загальноновживаних термінів.

У сучасній економічній термінології можна виділити дві групи лексем відповідно до використання їх у мові:

1) вузькоспеціальні терміни, які поділяються на:

- однослівні (наприклад, *офшор, рабат, рента, санація, трансферт, реверс, суборенда*);

- терміни-словосполучення (наприклад, *біржова ціна, ліквідні засоби, холдингова компанія*);

2) загальнонаукові терміни (наприклад, *проблема, ідея, гіпотеза, формула*).

Неоднорідно представлена сучасна українська економічна термінологія і з точки зору її походження. Так, у сучасній мові економіки можна виділити іншомовні за походженням терміни (наприклад, *корнер, лобі, менеджмент, аудит, кредит, маркетинг*) та власне українські (наприклад, *пропозиція, торгівля, продаж, облік*). Водночас у системі економічної термінології часто можна спостерігати випадки паралельного вживання термінів-інтернаціоналізмів та власне українських термінів (наприклад, *економіка — господарство, індустрія — виробництво, аукціон — торги, цесія — передавання прав*).

На межі XX–XXI ст. активізувалися українсько-англійські мовні контакти, результатом яких стала значна кількість запозичень в українській мові у різних сферах діяльності. Не оминув цей процес і сучасну українську економічну термінологію.

Проте слід зазначити, це питання стосується не тільки української лексики. У даному випадку українська сучасна економічна термінологія продовжує термінологічні традиції сучасних західноєвропейських мов щодо використання у своєму складі інтернаціональної лексики. Термінологія завжди прагнула до інтернаціоналізації. І це спричинило ситуацію, за якої сучасна українська економічна термінологія має велику кількість запозичень (наприклад, *дисконт, аудит, менеджмент, емісія, мінімум, макроекономіка, макроструктура, синдикат, офшор, рабат, рента, санація, трансферт, реверс, суборенда* тощо). Наявність таких запозичень викликана не тільки тенденцією до інтернаціоналізації сучасної української економічної термінології. Не можна не зазначити й інші (екстралінгвістичні) причини: наукові, економічні, політичні та культурні зв'язки між різними країнами світу, а значить – і між мовами.

Терміни-англіцизми мають певні зовнішні ознаки, оскільки у переважній більшості випадків зберігають фонетичні, морфологічні (а іноді навіть і графічні) риси мови-джерела. Серед основних характерних ознак термінів, запозичених з англійської мови, можемо назвати такі:

1) наявність звукосполучення *дж* (наприклад, *бюджет, леверидж, менеджмент* тощо);

2) наявність звукосполучень *ай, ей* (наприклад, *інсайд, дизайн, аутрайт, сейф, і-мейл* тощо);

3) наявність суфіксу *-инг* (*- інг*) (наприклад, *фіксинг, кліринг, лістинг, маркетинг, блюмінг* тощо).

У сучасній українській науковій лексиці трапляються окремі випадки синонімії. Взагалі, синонімія – не характерне явище для термінології. Основною ознакою терміна є чіткість його значення. А синоніми у більшості випадків мають певні стилістичні або лексичні нюанси. Проте і в

загальноновживаній українській лексиці трапляються абсолютні синоніми, які відрізняються джерелом походження. Мова йде про одночасне використання запозиченого слова і питомого українського (наприклад, *аплодисменти – оплески, екзамен – іспит, лінгвістика – мовознавство* тощо). Трапляються такі абсолютні синоніми і в термінології, коли одночасно використовуються термін-інтернаціоналізм і власне українське слово (наприклад, *аукціон – торги*).

Таким чином, можна зазначити, що окремі поняття новітньої економічної термінології функціонують в українській мові у двох варіантах:

1) слова-інтернаціоналізми та їхні власне українські еквіваленти (наприклад, в економічних текстах і документах можна одночасно зустріти вживання слів *дилер* (від англ. *dealer*) і *посередник*, *дефолт* (від англ. *default*) і *невиконання грошових зобов'язань, дисконт* (від англ. *discount*) і *знижка, траст* (від англ. *trust*) і *довірче товариство*);

2) переважна більшість англійських економічних термінів не мають чіткого відповідника в українській мові і тому подаються у словниках у вигляді транслітерації (наприклад, *кредит, бартер, менеджер, ваучер* тощо).

Часто складні економічні терміни в українській мові можуть мати або дослівний переклад з оригіналу (*chain of command – ланцюг інстанцій, span of control – норма некерованості* тощо) або перекладатися описово. Це в основному стосується тих понять і реалій, які тільки зараз починають з'являтися в українському соціумі. До них належать сучасні форми торгівлі: *one-stop environment* (торговельне містечко, де можна купити будь-які товари); атрибуту ведення бізнесу та ділового спілкування: *short-list* (остаточний список кандидатів для співбесіди під час прийому на роботу), *dress code* (правила, що передбачають носити певний одяг на роботі) тощо.

Деякі з сучасних американських бізнесових реалій, що вже стабільно зайняли своє місце в діловому англійському лексиконі, не знайшли відображення у двомовних англо-українських фахових словниках. Це стосується таких широко відомих у бізнесі понять, як *job objective* (професія і сфера діяльності), *petty cash* (невелика сума готівкою для дрібних покупок), *status symbols* (ознаки службового становища) тощо.

Таким чином, на сучасному етапі українська економічна термінологія як частина загальноукраїнської терміносистеми відповідає вимогам міжнародних стандартів та світової наукової традиції. А бурхливий розвиток економічного життя світу та нашої країни зумовив не тільки актуальність вивчення економічних дисциплін у навчальних закладах, але і інтерес до проблем економіки на мовному рівні.

## Література

1. Акуленко В. В. Українська мова в європейському контексті (проблеми розвитку мовленнєвої комунікації) / В. В. Акуленко // Мовознавство. – 2001. – № 2. – С. 91–97.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов: около 7000 терминов / О. Ахманова. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
3. Кислюк Л. П. Нові англійські запозичення і термінологія / Л. Кислюк // Українська термінологія. – Львів, 2006. – С. 229–236.

УДК 811. 161. 2'367. 332

**В. Ф. Жовтобрюх***Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця***Семантичні видозміни речень буття в сучасній українській мові**

**Жовтобрюх В. Ф. Семантичні видозміни речень буття в сучасній українській мові.** У статті розглядаються семантичні видозміни буттєвих речень, зумовлені особливостями лексичного значення дієслів, що функціонують у позиції показника буття. Виявлено корпус дієслівних лексем, уживаних у реченнях із семантикою буття, та умови їх використання як еквівалентів буттєвих дієслів. Визначено диференційні семантичні ознаки дієслівних лексем, що зумовлюють зміщення комунікативного центру буттєвого речення, внаслідок чого видозмінюється його семантика. Семантичні видозміни виявляють себе у збагаченні типової семантики буттєвого речення в напрямі розвитку значення характеристизації та розширення його виражальних можливостей.

**Ключові слова:** семантика, речення буття, дієслівна лексема, лексичне значення, значення характеристизації.

**Жовтобрюх В. Ф. Семантические видоизменения предложений бытия в современном украинском языке.** В статье рассматриваются семантические видоизменения бытийных предложений, обусловленные особенностями лексического значения глаголов, функционирующих в позиции показателя бытия. Выявлен корпус глагольных лексем, употребляемых в предложениях с семантикой бытия, и условия их использования в качестве эквивалентов бытийных глаголов. Определены семантические признаки глагольных лексем, обуславливающие смещение коммуникативного центра бытийного предложения, в результате чего видоизменяется его семантика. Семантические видоизменения проявляют себя в обогащении типичной семантики бытийного предложения в направлении развития значения характеристизации и расширения его выразительных возможностей.

**Ключевые слова:** семантика, предложения бытия, глагольная лексема, лексическое значение, значение характеристизации.

**Zhovtobruh V. F. Semantic modifications of the proposals being in the modern Ukrainian language.**

The article examines the semantic modification of existential sentences, due to the peculiarities of lexical meaning of verbs functioning in life indicator position. Identified body of verbal tokens used in the sentences with the semantics of being, and the conditions for their use as equivalents existential verbs. Defined semantic features of verbal tokens that cause the displacement of the center of the being communicative offers, resulting in a modified its semantics. Semantic modifications manifest themselves in enriching the typical existential semantics proposals towards the development of the value of characterization and expansion of its expressive possibilities.

**Keywords:** semantics, offers life, verbal token, the lexical meaning, the meaning of the characterization.

Аналіз семантичної організації та комунікативних умов функціонування речень буття є одним із важливих завдань сучасного синтаксису. Ідея буття, існування посідає важливе місце в духовному світі особистості ще з того часу, як людина почала виділяти себе з навколишнього світу. Речення буття української мови привертають до себе увагу тим, що вони мають широкі можливості стосовно лексичного наповнення семантичних складових. Це зумовлює їх значний варіативний потенціал, який потребує всебічного опису. З цих позицій вибір за об'єкт дослідження речень із семантикою буття та аналіз їх семантичних видозмін видається актуальним, оскільки дозволяє з'ясувати чинники формування типової семантики речення.

В українському мовознавстві семантику буттєвих речень розглядали І. Р. Вихованець [2],

Н. В. Гуйванюк [3], А. І. Загнітко [4]. Зазначаючи, що в реченнях із семантикою буття звичайно стверджується або заперечується існування будь-чого в усьому світі, його фрагменті або внутрішньому мікросвіті людини, дослідники передусім визначали теоретичні аспекти опису буттєвих речень у семантико-синтаксичній системі української мови. Коло дієслівних лексем різноманітного значення, здатних функціонувати в реченнях буття, вперше було окреслене у відомій праці Н. Д. Арутюнової та Є. М. Ширяєва [1:98–126]. Формально-граматичний аспект опису буттєвих речень української мови представлений у роботах Л. І. Лонської [7]. Особливості структури буттєвих речень розглядає В. І. Дмитрук [5]. Функціональні різновиди буттєвих номінативних речень описані в роботі І. М. Сушинської [8]. Спостереження стосовно функціонування речень буття в аспекті вивчення фахової мови, зокрема

медичної, представлені в працях Н. П. Литвиненко [6:155–165].

Наукові здобутки українських і зарубіжних учених мають велику цінність для опису семантико-синтаксичної системи української мови. Водночас питання семантичної варіативності буттєвих речень, попри їх актуальність, залишаються недостатньо вивченими.

Пропонована стаття має на меті розглянути семантичні видозміни буттєвих речень, зумовлені особливостями лексичного значення дієслів, що функціонують у позиції показника буття. Реалізація цієї мети передбачає виконання таких завдань: 1) виявлення корпусу дієслівних лексем, вживаних у реченнях із семантикою буття; 2) визначення особливостей семантики дієслівних лексем, що зумовлюють видозміни буттєвого речення; 3) з'ясування напрямів семантичної видозміни речень буття.

Конструкції речень із семантикою буття являють собою найбільш універсальну модель логіко-граматичних відношень. Позиція показника буття в таких реченнях може бути заповнена дієслівними лексемами, які передають значення буття як одиниці словника: *І ось та Лебединна – долина з лугами і річкою, де був одинокий наш хуторець з трьох будинків* (У. Самчук). *У кінці провулку була криниця* (Є. Гуцало). Водночас у цій позиції активними є дієслівні лексеми небуттєвої семантики: *По боках вулиці, під купками диких мальв, звивались у вигорілій траві стежки* (Б. Харчук). *Тут, за хатою, на осонні, росли вишні вздовж дерев'яної огорожі, за ними купчилися куці малини та смородини* (Є. Гуцало). Саме такі речення створюють обширне поле для дослідження взаємодії семантичної організації речення та його лексичного наповнення.

Буттєва модель речення має значний потенціал для розширення своєї семантики та її ускладнення. Наявний у структурі значення дієслова елемент характеристики не свідчить на користь того, що функція буття є для такого дієслова первинною. Подібні дієслова можуть функціонувати в реченнях, де повідомлення про буття предмета відсутнє: *Поле було вкрите маками. Маки червоніли яскраво й племенисто*. Можна припустити, що речення з дієсловами небуттєвої семантики передають різну інформацію, яка може бути представлена в типових відтворюваних формах.

Використання дієслів небуттєвої семантики веде до того, що комунікативний центр речення зміщується: повідомлення концентрується не лише на ствердженні наявності предмета, як це буває в реченнях з дієсловом буття в позиції предиката, а й убирає в себе інформацію про певні ознаки предмета, його характеристики.

Ці характеристики можуть виконувати в речення різні ролі стосовно складника, який зазвичай функціонує як предмет буття. Так, зокрема, це характеристики, завдяки яким предмет

буття виділяється з наколишнього середовища, стає помітним.

Виокремлення предмета буття може бути зоровим, у такому разі передусім актуалізується його колір, унаслідок чого активними є дієслівні лексеми кольорового значення: *Як ходила по шипшину та глід, примітила в Калиновім куці долинку, де брунатів незжатиий ячмінь* (В. Дрозд). *Гілля яблунь по садках уже голе-голіське, та подекуди, на пізніх сортах, іще біліють та рожевіють плоди* (Є. Гуцало). Зорове виокремлення предмета буття може відбуватися через його положення у просторі. Таку інформацію передає усталений перелік дієслів на кшталт *стояти, лежати, висіти*: *На сучку верби висів прогнилий ятір* (Григорій Тютюнник). *Вуличка круто повертала на головну вулицю, у коліні стояла хатка і копиця сіна біля неї* (В. Дрозд). Такі дієслова значною мірою послаблюють у контексті своє лексичне значення або навіть повністю втрачають його, що пояснює частотність їх уживання в реченнях буття. Дієслова з семантикою положення у просторі пристосовані для вираження ідеї буття, яка не є притаманною їм за лексичним значенням. Такі дієслова дослідники розглядають як делексикалізовані [1:23]. Якщо ж означені дієслова вживають у реченнях із семантикою характеристичної, їх лексичне значення реалізується повною мірою: *Тин і ворота давно в печі згоріли, лише стовпчики стояли на голізні – як сторожі* (В. Дрозд).

Предмет буття може займати особливе положення у просторі, через що він стає помітним, у такому разі відповідне дієслово в реченні констатує факт буття: *Праворуч на крайнебі бовваніли дими цукроварні* (Б. Харчук). Предмет буття може ставати помітним завдяки своїм розмірам, найчастіше це розміри у висоту: *Він довго дивився на стрімкий протилежний берег, де височіли могутні вали* (В. Малик). Виокремлення предмета з навколишнього середовища може здійснюватися через особливості його форми, які відпадають в око мовцеві: *На широких мажах горбатіли прикриті брезентом яцики* (В. Дрозд). Предмет буття може виконувати характерні дії, які привертають увагу до нього з боку мовця, формуючи комунікативну інтенцію повідомлення про факт наявності: *А тут росли дерева, трави, квіти, текла чиста річка* (Б. Харчук). *Недалеко, з шумом щипаючи траву, наслися коні* (Григорій Тютюнник). *Там, де чогось брижилась вода, я побачив золотого кораблика* (Б. Антоненко-Давидович). *Серед мальовничо-кольористої юрби чорними воронами миготіли черниці різних орденів* (О. Іваненко). Відзначається частотністю уживання в буттєвому реченні дієслів, що передають характерне звучання: *Неподалік од криниці, в куцах морозу, невдоволено похоркує їжак* (Є. Гуцало).

Під час аналізу всього масиву дієслівної лексики, яка здатна вживатися у подібних

реченнях, впадає в око те, що вона дуже різноманітна за семантикою, тому визначення рис її організації є проблематичним. Спроби виділити групи лексем за семантичним критерієм (тобто за характерною ознакою, вираженою дієсловом) у результаті дають досить хаотичний набір сукупностей дієслівних значень, системні зв'язки між якими виявити складно. Такі зв'язки можна виокремити в обмеженому колі груп.

У художньому мовленні трапляються речення своєрідної форми та семантики. Це речення, де комунікативним центром є унікальний предмет, наявність якого не підлягає сумніву: небо, сонце, місяць, зорі тощо. Інформація про буття таких предметів не може бути актуальною, тому в цих реченнях не використовуються власне буттєві дієслова, а натомість широко вживаними є дієслівні лексеми іншої семантики, найчастіше – кольорової: *У віконці над дверми червоніло небо* (В. Дрозд). *У небі сяяло привітне, мов умите, сонце* (Б. Антоненко-Давидович). У таких випадках формат речення буттєвої семантики використовується для вираження значення характеристики.

Зміщення комунікативного центру буттєвих речень зумовлює модифікацію їх семантики. Повідомлення про наявність предмета залишається актуальним, оскільки координується з неререферентним характером його імені. Однак лексичне наповнення позиції показника буття не може не впливати на розуміння та сприйняття читачем такого повідомлення. Мовець, обираючи дієслівну лексему для вираження семантики буття, отримує можливість повідомити ще й про те, що предмет має свої характерні ознаки, завдяки яким він є помітним для мовця. Тому до змісту буття додається інформація про те, що мовець може його побачити чи почути й виокремити в просторі. Така видозміна формату буттєвого речення зумовлює збагачення його семантики.

У переважній більшості випадків аналізовані дієслівні лексеми значно успішніше передають значення буття і є органічнішими у лексичному наповненні відповідних речень у порівнянні з власне буттєвими дієсловами. Усе це свідчить на користь того, що в семантиці таких дієслів присутні елементи, які сприяють використанню їх як еквівалентів дієслів буття.

Незважаючи на відмінності в підходах до аналізу семантики дієслова, дослідники одностайно виділяють як основну диференційну ознаку активність / неактивність суб'єкта предикації. З цього боку еквівалентні буттєвих дієслів позначають стан неактивного суб'єкта, що формально виявляє себе у відсутності позиції прямого об'єкта.

Еквіваленти буттєвих дієслів позначають статичну ознаку, яка є незмінною протягом

конкретного часового відтинку, у рамках якого відбувається описувана подія. Тому непроцесуальні дієслова вживаються в реченнях, які відбивають статичні ситуації, якою і є ситуація буття, існування.

Поєднання ознак статичності (непроцесуальності) та неактивності суб'єкта формує особливу семантику, коли дієслово позначає певну ознаку або властивість предмета. Категоріальна семантика накладає свій відбиток на значення дієслівної лексеми, створюючи ілюзію активності, свідомої, цілеспрямованої діяльності. Це забезпечує для аналізованих дієслів роль своєрідної репрезентації ознаки або властивості, що представлена дієсловом як дія предмета.

Уживання в реченні з неререферентним іменем дієслова небуттєвої семантики створює передумови для розвитку значення характеристики у моделі буттєвого речення. Ці передумови виникають внаслідок того, що саме дієслово містить у структурі свого значення назву певної ознаки. Уживання таких лексем ускладнює семантику буттєвого речення.

Коли подібні лексеми поєднуються з неререферентним іменем, семантика ознаки, як зазначають дослідники, відходить на другий план, її інформативна цінність знижується, а на перший план виходить фіксація буттєвого відношення. Однак стаючи менш актуальною в умовах буттєвого речення, сема ознаки все ж зберігається в структурі значення дієслова.

Таким чином, буттєві речення допускають варіативність лексичного вираження показника буття, коли дієслівна лексема не передає значення буття як одиниця словника. Це дієслова з семантикою положення предмета в просторі, кольору, звучання, різних проявів характерних ознак тощо. Диференційними ознаками дієслів небуттєвої семантики є неактивність суб'єкта предикації, статичність та непроцесуальність. Внаслідок уживання таких дієслів у буттєвих реченнях відбувається зміщення комунікативного центру, що зумовлює їх семантичні видозміни. Для української мови характерне вживання ускладнених за семантикою моделей буттєвого речення. Додаткове значення характеристики може бути варіативним, що визначається семантикою імені предмета буття та можливостями вираження дієслівними лексемами його типових ознак. Уживання означених дієслівних лексем сприяє збагаченню семантики буттєвого речення та розширенню його виражальних можливостей. Перспективи дослідження буттєвих речень пов'язані з аналізом тих елементів семантики речення, що зумовлені лексичним значенням його предиката.

#### Література

1. Арутюнова Н. Д., Ширяев Е. Н. Русское предложение. Бытийный тип: структура и значение. / Н. Д. Арутюнова, Е. Н. Ширяев. – М. : Русский язык, 1983. – 198 с.

2. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис / І. Р. Вихованець. – К. : Либідь, 1993. – 383 с.
3. Гуйванюк Н. В. Кореферентність синтаксичних одиниць / Н. В. Гуйванюк // Мовознавство. – 2001. – № 3. – С. 4–11.
4. Загнітко А. П. Теорія сучасного синтаксису / А. П. Загнітко. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – 368 с.
5. Дмитрук В. І. Особливості структури буттєвих речень в українській мові / В. І. Дмитрук // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту. – Сер. Філологічні науки. – Кіровоград, 2000. – Вип. 30. – С. 181–187.
6. Литвиненко Н. П. Український медичний дискурс: монографія / Н. П. Литвиненко. – Х. : Харківське історико-філологічне товариство, 2009. – 304 с.
7. Лонська Л. І. Структурно-семантичні особливості буттєвих речень в українській мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / Л. І. Лонська. – Київ, 2001. – 19 с.
8. Сушинська І. М. Функціональні різновиди буттєвих номінативних речень / І. М. Сушинська // Лінгв. студії : зб. наук. пр. – Донецьк, 1999. – Вип. 5. – С. 173–178.

УДК 811.161.1' 38' 36

*Е. Л. Некрылова*

*Харьковский национальный экономический университет имени Семена Кузнеця*

**О принципиальной совместимости когнитивно-эволюционного и POSSIBILITY-подходов при изучении тенденций утраты и обретения переходности русскими глаголами**

**Некрылова О. Л. Про принципів сумісності когнітивно-еволюційного і POSSIBILITY-підходів при вивченні тенденцій втрати і набуття перехідності російськими дієсловами.** У статті подано обґрунтування того, що вивчення тенденцій втрати і набуття перехідності російськими дієсловами має спиратись на методологічну базу, що представляє собою об'єднання когнітивно-еволюційного і POSSIBILITY-підходів. Показані когнітивно-лінгвістичні передумови такого об'єднання: принципи пояснюваності і міждисциплінарності. Розкрита сутність когнітивно-еволюційного підходу як методології еволюційної епістемології. Представлений POSSIBILITY-підхід, розроблений на базі створеної М. Н. Епштейном філософії можливого. Продемонстрована можливість об'єднання когнітивно-еволюційного і POSSIBILITY-підходів для вивчення тенденцій втрати і набуття російськими дієсловами перехідності, показані приклади об'єднаних трактувань таких тенденцій.

**Ключові слова:** дієслово, перехідність, когнітивно-еволюційний підхід, POSSIBILITY-підхід.

**Некрылова Е. Л. О принципиальной совместимости когнитивно-эволюционного и POSSIBILITY-подходов при изучении тенденций утраты и обретения переходности русскими глаголами.** В статье дается обоснование того, что изучение тенденций утраты и обретения переходности русскими глаголами должно опираться на методологическую базу, представляющую собой объединение когнитивно-эволюционного и POSSIBILITY-подходов. Показаны когнитивно-лингвистические предпосылки такого объединения: принципы объяснительности и междисциплинарности. Раскрыта сущность когнитивно-эволюционного подхода как методологии эволюционной эпистемологии. Представлен POSSIBILITY-подход, разработанный на основе созданной М. Н. Эпштейном философии возможного. Продемонстрирована возможность объединения когнитивно-эволюционного и POSSIBILITY-подходов для изучения тенденций утраты и обретения русскими глаголами переходности, и показаны примеры объединенных трактовок таких тенденций.

**Ключевые слова:** глагол, переходность, когнитивно-эволюционный подход, POSSIBILITY-подход.

**Nekrylova O. L. On the principles of compatibility of cognitive and evolutionary and possibilist approaches in studying tendencies of lose and gain of transition by Russian verbs.** The article argues that studying tendencies of lose and gain of transition by Russian verbs has to be grounded on methodological base representing unification of cognitive and evolutionary and possibilist approaches. The cognitive and linguistic preconditions of such unification have been shown, i.e. principles of explanation and interdisciplinary. The essence of cognitive and evolutionary approach as the methodology of evolutionary epistemology has been discovered. The possibilist approach elaborated on the basis of philosophy of possibility created by M. N. Epshtein has been presented. Possibility of unification of cognitive and evolutionary and possibilist approaches for studying tendencies of lose and gain by Russian verbs of transition has been demonstrated and examples of united interpretations of such tendencies have been shown.

**Key words:** verb, transition, cognitive and evolutionary approach, possibilist approach.

Еще в XIX веке русисты стали обращать внимание на прошлую переходность ныне непереходных глаголов. В первую очередь они отметили бывшую переходную беспостфиксность ныне возвратных и потому ставших непереходными глаголов. Так, Ф. И. Буслаев пишет, что «в старину можно было сказать:

*очутить, жаловать* (в смысле «жаловаться»), *намеревать, повиновать* и проч.» [1:347].

В XX веке лингвисты зафиксировали и второе направление утраты русскими глаголами переходности. В 1969 году А. М. Гильбурд не только фиксирует утрату переходности многими глаголами по причине добавления к ним постфикса *-ся*, но и замечает: «Падение удельного веса переходных глаголов в языке происходит ... и потому, что целый ряд переходных глаголов после



появления у них соотносительных пар постепенно выходит из употребления. ...высказанная мысль хорошо иллюстрируется на примере глагола «воевать», который, как известно, в древнерусском языке употреблялся с прямым дополнением (воевати землю Половецкую). Появление в языке его непереходного коррелята (воевать за Родину, воевать с врагами) привело к тому, что переходный коррелят «воевать» постепенно выходит из употребления» [2:12-13]. О постепенном увеличении количества безличных глаголов с постфиксом *-ся* пишет и В. В. Иванов [3:372].

В 2007 году М. Н. Эпштейн обратил внимание на то, что в современном русском языке непереходными являются две трети глаголов, из чего следует, что лишь третья часть русских глаголов переходны. В данной статье автор, как и его предшественники, подчеркивает, что это не изначальное состояние русской глагольной системы, поскольку несколько веков назад в русском языке было значительно больше переходных глаголов, нежели сегодня [12].

Однако само появление такой, посвященной переходности русских глаголов, статьи М. Н. Эпштейн объясняет наметившейся позитивной динамикой в сфере русской транзитивности. Ученый фиксирует «объективные тенденции к **расширению функций переходности в современном русском языке**» и в доказательство своих слов приводит достаточно большое количество примеров: *Его ушли; Сына попускаем в институт, Кто за девушку платит, тот ее и танцует; Умеешь ты меня улыбнуть; Пошел гулять собаку; Хожу ребенка; Папа, поплавай меня* [12]. Как правило, эти примеры носят стилистически сниженный, игровой характер, но история языков знает примеры «олитературивания» того, что вначале возникало как «игра с неправильностями». Об этом с присущей ему образностью пишет сам М. Н. Эпштейн: «Хотя и наивная детская речь, и сниженно-игровая взрослая представляют собой стилевые окраины языка, именно там, на периферии, прежде всего обозначаются структурные языковые сдвиги, ищущие выхода на поверхность в обход грамматической нормы» [12].

Естественным образом возникает вопрос о причинах утраты и обретения переходности русскими глаголами. Потребность в ответе на данный вопрос вписывается в потребности современной лингвистики, состояние которой характеризуется сменой парадигмы структуралистской парадигмой антропоцентрической. В рамках антропоцентризма существует когнитивная лингвистика, интересующаяся соотношением языка и когнитивных структур (логики, сознания, восприятия, внимания и т. п.). В русистике когнитивизм ведет начало с 1982 года, когда А. Е. Кибрик выдвинул знаменитые «лингвистические постулаты», отразившие

изменения, которые наметились в лингвистических исследованиях. Первый из этих постулатов, «основополагающий», – «О естественности модели» – гласит, что в лингвистике все больше утверждается требование не описания, а объяснения устройства языка: «...если лингвистика недавнего прошлого допускала лишь вопросы типа «как?» и избегала вопросов «почему?», то теперь ситуация должна коренным образом измениться: нужны именно ответы на вопросы типа «почему?», поскольку только они могут что-либо объяснить» [4:19, 25]. Согласно второму постулату – «О функциональных границах» – «все, что имеет отношение к существованию и функционированию языка, входит в компетенцию лингвистики» [4:20], то есть данный постулат утверждает принцип междисциплинарности в лингвистических исследованиях. Реализация принципов объяснительности и междисциплинарности в поиске как причин, так и вытекающих из них закономерностей утраты и обретения переходности русскими глаголами предполагает поиск междисциплинарной, смежнонаучной методологической базы соответствующего исследования.

Целью настоящей статьи является представление принципиальной методологической совместимости двух подходов к изучению тенденций утраты и обретения переходности русскими глаголами: когнитивно-эволюционного и психобиблистического.

1. Когнитивно-эволюционный подход, в данном терминологическом виде впервые представленный современным философом И. П. Меркуловым [6; 7], является методологией такого направления философии, как эволюционная эпистемология, идеи которой, восходя к теории Ч. Дарвина, впоследствии развиваются Г. Спенсером, К. Лоренцом, А. Шимони, К. Р. Поппером, Д. Кэмпбеллом, И. П. Меркуловым. «Основной тезис эволюционной эпистемологии (или, как ее называют в германоязычных странах, эволюционной теории познания и знания) по сути дела сводится к допущению, что люди, как и другие живые существа, являются продуктом природы, продуктом естественных эволюционных процессов, и в силу этого формирование их когнитивных ... способностей и даже развитие познания и знания (включая его наиболее тонкие аспекты) направляются в конечном итоге механизмами органической эволюции» [6:15]. Из этого следует, что когнитивно-эволюционный подход следует понимать как акцентированное исследование эволюции когнитивных структур, или когниции, и аспектов человеческой деятельности, которые с этими структурами связаны, в частности осуществляемой посредством языка речевой деятельности.

В лингвистике когнитивно-эволюционный подход впервые был задействован С. Л. Поповым,

применившим его к изучению русской грамматической вариантности [8]. Однако к необходимости применения такого подхода, исповедующего исследование когнитивных и связанных с ними других человеческих, в том числе языковых, структур в их эволюции, в соответствии со своим лингвистическим статусом исследователь пришел со стороны когнитивной лингвистики, лишь затем обратив внимание на корреляцию принципов когнитивной лингвистики и эволюционной эпистемологии. Объединив сопоставимые положения когнитивной лингвистики и эволюционной эпистемологии о сопряжении когнитивных и языковых структур, автор применил в лингвистическом исследовании когнитивный принцип междисциплинарности. Важно понимать, что в идеале этот принцип предполагает не занятие непрофильными специалистами другими науками во всем многообразии их понятийных аппаратов и методов, а использование такими специалистами сведений, полученных другими науками.

Поставив перед собой (в качестве одной из проблем) задачу выявления механизма дифференциации грамматических вариантов (в русском языке), ортологическое представление которой характеризуется расхождениями со сложившимся узусом, С. Л. Попов пришел к необходимости выявить стихийный, когнитивный по своей сути механизм восприятия чего угодно, который можно применить к различению таких формально сходных явлений, как грамматические варианты (*туристская тропа* или *туристическая тропа*, *чашка чаю* или *чашка чая*, *несколько человек пришло* или *несколько человек пришли*, *мой отец с матерью* или *мои отец с матерью*, *он был слесарь* или *он был слесарем*, *ждать поезд* или *ждать поезда* – лишь незначительная часть вариантов, описываемых в ортологической литературе). Потребность выявления такого механизма восприятия обусловила междисциплинарное обращение С. Л. Попова к сведениям когнитивной психологии, что полностью соответствует принципам не только когнитивной лингвистики, но и примененного автором когнитивно-эволюционного подхода: как пишет И. П. Меркулов, «своим возникновением эволюционная эпистемология обязана в первую очередь дарвинизму и последующим успехам эволюционной биологии, генетики человека, социобиологии, когнитивной психологии и теории информации» [6:15]. Именно когнитивная психология в числе прочего занимается изучением такой когнитивной структуры, как восприятие, что и обусловило обращение С. Л. Попова к соответствующим когнитивнопсихологическим сведениям, в частности сведениям гештальт-, онто- и этнопсихологии, которые автор подкрепил данными других «наук о человеке», в частности логики, различных направлений физиологии и самой лингвистики.

Обратившись к данным указанных наук, С. Л. Попов выяснил, что распространенное ранее понимание восприятия как среднего звена между ощущением и представлением [Кондаков:92-93, 429, 475] является устаревшим. В когнитивной психологии главной функцией восприятия обоснованно считается категоризация, которая обеспечивает логичность вывода, и такая логичность может быть абсолютной и относительной: «...дом падает потому, что не воспринят плывун в месте его строительства; ребенок верит в Деда Мороза потому, что, во всем доверяя родителям, не воспринимает другую причину появления подарка под елкой; Солнце вращается вокруг Земли, при этом *восходя, поднимаясь, достигая зенита, садясь и заходя*, потому, что именно такое его движение подтверждается простым зрительным восприятием. Из этого следует, что причину относительной или абсолютной логичности мышления следует искать в особенностях когнитивной структуры, поставляющей исходные данные оперирующему силлогизмами строю мышления. Такой структурой может быть только восприятие» [8:100]. Практика показывает, что, как правило, пловуны перед строительством домов выявляются, с определенного возраста дети осознают, что Дед Мороз в реальности не существует, а человечество научилось понимать, что Земля вращается вокруг своей оси, из-за чего и кажется, что Солнце перемещается с востока на запад, – то есть в целом наблюдается эволюция человеческого восприятия. Обнаруженные зависимости С. Л. Попова соотнес с грамматикой и изобразил синтезированную таким образом схему в виде когнитивно-эволюционного алгоритма: «Зависимость логичности грамматики от логичности мышления и зависимость логичности мышления от особенностей восприятия можно представить в виде постоянно действующего когнитивно-эволюционного алгоритма «восприятие → логичность мышления → логичность грамматики», функционирование которого можно признать основным принципом когнитивно-лингвистической эволюции» [8:101]. Из содержания зафиксированного С. Л. Поповым алгоритма следует, что разное качество логичности мышления и как следствие грамматики обуславливается разным качеством восприятия, из чего в свою очередь делается вывод, что восприятие имеет разные степени. Эти степени автор рассматривает на примерах логической и грамматической эволюции детей, первобытных людей и современных цивилизованных взрослых.

Опираясь на данные гештальт-, онто- и этнопсихологии, а также на сведения других антропонаук, прежде всего логики, психолингвистики, нейрофизиологии и нейролингвистики, С. Л. Попов выделяет три степени восприятия: 1) синкретичное восприятие, то есть восприятие недифференцированное, целостное, гештальтное, не позволяющее

дифференцировать признаки и, следовательно, в принципе категоризировать познаваемое; 2) поверхностное восприятие, то есть восприятие лишь одного из наличествующих, ближайшего, «лежащего на поверхности» (отсюда номинация термина) признака, по которому и происходит категоризация, часто ошибочная; 3) альтернативное восприятие, то есть восприятие всех эмпирически достоверных признаков, благодаря чему может быть выбран признак, категоризация по которому корректна, в одной из двух перцептивных разновидностей: это альтернативно-императивное восприятие, императивно предпочитающее один признак и отвергающее другой, и альтернативно-диспозитивное восприятие, фиксирующее признаки как закономерно сосуществующие (подробнее о степенях восприятия см. [9:5-105]).

Имеется лишь одна схема, с которой концептуально соотносима зафиксированная С. Л. Поповым схема перцептивной эволюции. То, что ученый понимает под тремя степенями восприятия, соотносится с тем, что А. Д. Кошелев, предлагая схему умственного (читай – логического, но не обуславливающего качество логики развития перцептивного) развития, предлагает называть соответственно «гомогенным образом», «структурой» и «системой» [5]. «Гомогенный образ», несомненно, синкретичен (является итогом синкретичного восприятия). «Структурой» А. Д. Кошелев считает «продукт неполной дифференциации образа: в прежде гомогенном образе происходит выделение (но не полное разделение) частей» [5:60], – такое неполное разделение частей является следствием описанного С. Л. Поповым поверхностного восприятия. «Система» представляется А. Д. Кошелевым как «полностью дифференцированная структура»: «ее части становятся самостоятельными образами» [5:60], – что, согласно перцептивной иерархии, предложенной С. Л. Поповым, является результатом альтернативного восприятия.

Очевидно, что С. Л. Попов обнаружил описание явлений, которые можно было соотнести с тремя показанными им степенями восприятия, но, зафиксировав эти степени и дав им названия, автор вышел за пределы лингвистики. В психологической и другой антропологической литературе нет терминов, примененных С. Л. Поповым для обозначения степеней восприятия. В этой литературе нет понятия степеней восприятия, поскольку любая когнитивная эволюция рассматривается более упрощенно: как диахроническая дихотомия постепенного продвижения познания от недифференцированности к дифференцированности [10], которые, несомненно, коррелируют лишь с двумя из трех показанных С. Л. Поповым понятий: понятиями синкретичного и альтернативного восприятий. Описания ориентации на ближайшие признаки у психологов имеются, но в обобщающих схемах развития как особый, средний, этап эволюции восприятия они не представлены.

Единственным исключением является показанная выше схема умственного развития, предложенная, что характерно, тоже не психологом – А. Д. Кошелевым, где обозначенное термином «структура», под которой понимается «продукт неполной дифференциации образа», среднее звено имеется. Следовательно, С. Л. Попов не только создал термины для номинации степеней восприятия, но и ввел новое, прежде всего психологическое, понятие поверхностного восприятия. Такое «зарамочное» действие было обусловлено важной потребностью проводимого им исследования: необходимостью обозначения части когниции, имеющей решающее значение для когнитивного объяснения как моментов грамматической эволюции, особенно заметной в сфере синтаксического согласования [9], так и природы кодификаторской субъективности при дифференциации грамматических вариантов. Выйдя за пределы лингвистики, С. Л. Попов ввел понятие, без использования которого не могло быть осуществлено намеченное им лингвистическое исследование. С точки зрения разработанного в эволюционной эпистемологии когнитивно-эволюционного подхода, С. Л. Попов не только применил данный подход, но и углубил его введением понятий степеней восприятия, одно из которых оказалось новым. Очевидно, это пример вполне оправданного выхода исследователя за пределы своей науки.

Если, как показано выше, когнитивно-эволюционный подход, предусматривающий исследование степеней восприятия языковых фактов, следует понимать как исследование эволюции когниции и связанных с ней аспектов человеческой деятельности, а тесно связанным с когницией аспектом человеческой деятельности в числе прочих является осуществляемая посредством естественного языка речевая деятельность, то для реализации цели проводимого нами исследования остается дедуктивно признать, что органической частью естественного языка является глагольное свойство переходности-непереходности, утрата и обретение которого тоже могут быть обусловлены влиянием таких успешно или неуспешно эволюционирующих характеристик когнитивных структур носителей языка, как степени восприятия, в данном случае – восприятия коммуникативной потребности в переходности русских глаголов.

2. С когнитивно-эволюционным подходом органично сочетается POSSIBILISM – разрабатываемая М. Н. Эпштейном «философия возможного». В 2001 году, после восьми лет редактирования и года типографской подготовки к печати, М. Н. Эпштейн, впервые выступив как опубликовавший программный труд философ, издал монографию «Философия возможного», в которой обосновал концепцию, суть которой сводится к следующему: «Модальности сущего, возможного, необходимого лежат в основе

мышления и языка. Книга впервые систематически исследует значение модальностей для философии и всего комплекса гуманитарных дисциплин. От изъяснительного наклонения докантовской мысли – через повелительное наклонение посткантовского критицизма и активизма – философия ныне входит в третью эпоху: мышление в сослагательном наклонении. <...> Цель книги – обоснование пессимизма как новой методологии гуманитарных наук» [14:2]. То есть в философской концепции М. Н. Эпштейна весьма эксплицитна магистральная линия развития философии: от сущего к необходимому и от необходимого к возможному. Модальность возможности автор представляет наиболее важной из трех. Если в реальных стихийных процессах познания и параллельного развития языка модальность возможности выступает равной среди сосуществующих с ней модальностей сущего и необходимого, то в философии и в любой другой науке, использующей философию как научную методологию, М. Н. Эпштейн призывает обращать внимание прежде всего на возможности. В монографии 2016 года «От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир» М. Н. Эпштейн с сожалением пишет о том, что гуманитарные науки «изучают человека и все области культурной деятельности, но при этом сами остаются пассивными, поскольку у них нет своих технологий. Они изучают творчество, но сами ничего не творят. Изучая языки, лингвистика не правомочна предложить какие-то изменения в их лексико-грамматических системах. Изучая литературу, литературоведение не ставит задачей повлиять на ее развитие. Философия спорит о первопринципах и универсалиях существующего мира, но не предлагает новых принципов для построения альтернативных миров» [13:6]. Еще в 1984 году М. Н. Эпштейн начал большой, рассчитанный на много лет проект «Книга книг. Словарь альтернативного мышления», «где потенцируются понятийные ряды, модели смыслообразования и «виртуальные книги» разных гуманитарных дисциплин» [11:16].

Применительно к лингвистике данная теория обоснованно каузирует толерантное отношение кодификации к изменениям языковой нормы, когда такие изменения являются коммуникативно востребованными, прежде всего заполняют имеющиеся в грамматике лакуны. С 2000 года М. Н. Эпштейн реализует проект «Дар слова», который «представляет собой опыт потенциации словообразовательных моделей русского языка и освоение новых полей лексических возможностей, в перспективе – создание на основе русской лексики и грамматики «потенциального (метарусского) языка», по отношению к которому существующий русский язык был бы одной из актуализаций» [11:16]. Некоторые аспекты реализации данного проекта освещены в статьях

М. Н. Эпштейна, одной из которых является статья, посвященная переходности русских глаголов ([12]).

Остается констатировать, что философия возможного, или пессимизм, органично коррелирует с представленным выше когнитивно-эволюционным подходом: альтернативное восприятие как высшая – нормативная – степень восприятия, обеспечивающая абсолютную логичность мышления и языка, с философской точки зрения есть не что иное, как альтернативное восприятие возможностей, поскольку возможности и есть альтернативы.

3. Органичную совместимость когнитивно-эволюционного подхода и пессимистического подхода к интересующим нас тенденциям утраты и обретения переходности продемонстрируем на примерах фрагментов статьи М. Н. Эпштейна [12].

3.1. Начнем с попыток интерпретации утраты переходности русскими глаголами.

В духе гипотезы лингвистической относительности М. Н. Эпштейн объясняет, как преобладающая в русской грамматике непереходность глаголов влияет на ментальность носителей русского языка: «Преобладание непереходности в русском языке способствует становлению **непереходного мировоззрения**, для которого вещи случаются, происходят, движутся сами собой. Это мир, в котором нечто пребывает в себе или движется само по себе, но ничем не движется и ничего не движет. Действия, обозначенные непереходными глаголами, самодостаточны – они ни на что не переходят. *Быть, сидеть, спать, цвести, работать, бояться...* Скорее это даже не действия, а состояния, поскольку у них нет предмета, они замкнуты на самом деятеле. ... Непереходные глаголы не нуждаются в дополнении, они характеризуют лишь своего субъекта, который в данном случае лучше назвать “носителем”, поскольку сама категория субъекта соотносима только с категорией объекта. Человек – *носитель* рабочего или трудового состояния. Собственно *субъектом* он становится лишь тогда, когда совершает действие, переходящее на объект: *делает, производит, создает, совершает нечто*» [12]. Комментируя эти слова М. Н. Эпштейна, С. Л. Попов замечает: «Непереходность большинства русских глаголов естественно признать рудиментом того первобытного восприятия окружающего мира, в котором все происходит само собой, поскольку наделено мистической (то есть непознаваемой) силой, которой человек противостоять не в состоянии» [8:374]. Эта характеристика перекликается со словами самого М. Н. Эпштейна: «С точки зрения грамматики и логики языка, это языческий, мифический, мистический, отчасти даже сновидческий мир, в котором лица и вещи наделены самочинными свойствами и способностями, *не переходящими в дело*». М. Н. Эпштейн также полагает, что отсутствие

переходности глаголов является свидетельством неразвитости субъектно-объектных (имущественных) отношений: «Известно, что в европейских языках эти отношения выражаются переходной конструкцией: “я имею дом”; в русском – непереходной: “у меня есть дом”. Эта архаическая конструкция сохранилась в русском языке с индоевропейских времен в силу неразвитости имущественных отношений как в общественном бытии, так и в языке и сознании. Получается, что *субъектом* имущественного отношения выступает сам предмет, дом (он “есть”), а тот, кто им владеет, обозначается как косвенное дополнение (“у меня”). То же относится и к безличным конструкциям, столь распространенным в русском языке» [12]. С позиций пессимизма это нереализация возможностей: 1) переходности глаголов; 2) установления субъектно-объектных (имущественных) отношений; 3) развития связанных с ними когнитивных структур. С позиций когнитивно-эволюционного подхода отсутствие таких возможностей является результатом синкретизма и поверхностности восприятия, характерного для первобытного и феодального обществ.

3.2. Рассмотрим попытки интерпретации обретения переходности русскими глаголами.

«Переходность – не просто грамматическое свойство глаголов, это **мыслительная категория**, определяющая, насколько действие, обозначенное глаголом, переходит прямо на предмет» – пишет М. Н. Эпштейн и продолжает: «Переходность глагола – это, в самом общем виде, выражение семантики активного действия, преобразующего свой предмет. Расширение функций переходности в русском языке связано с усилением этого действенного начала и в глагольной системе, и в представлениях современного общества о роли субъекта и его взаимоотношениях с объектами действия. ... Это вопрос не только грамматики, но и развития концептуальной системы языка и выраженного в нем **общественного мирозерцания**. ... Ускорение мыслительных процессов в современном информационном обществе, стремление сразу обозначить результат действия – вот что лежит в основе транзитивации непереходных глаголов. Одним глаголом

обозначается и действие-результат, и действие-причина, которое к нему приводит» [12]. Затем автор, опираясь на приведенные им когнитивные аргументы, по сути призывает реанимировать и развивать переходность русских глаголов: «Однако у русской грамматики есть достаточный запас гибкости, чтобы вырвать свою глагольную систему из этого оцепенения непереходности, оживить каждый непереходный глагол его переходной функцией, переводящей действие от субъекта на объект. Это значит – одновременно и субъективизировать, и объективизировать систему глагольного мышления, внести в нее динамику разделения на субъект и объект и их свободного сочетания. Усиление функций переходности взорвало бы статический мир, где преобладают признаки, состояния и их носители и где недостает субъектов и объектов, а значит, и настоящих действий. Вот почему так важно развить категорию переходности в русском языке: чтобы мыслить мир не “происходящим”, не “получающимся”, а **делающим и делаемым**» [12]. С позиций пессимизма это появление возможностей: 1) переходности глаголов; 2) установления субъектно-объектных (имущественных) отношений; 3) развития связанных с ними когнитивных структур. С позиций когнитивно-эволюционного подхода появление таких возможностей является результатом альтернативности восприятия, не без исключений характерного для современных цивилизованных социумов.

3.3. Показанная совместимость подходов продемонстрирована на примере общих положений, которые служат идеологией дальнейших исследований. Совмещение когнитивно-эволюционного и пессимистического подходов в качестве единой методологической базы позволит объективировать, углубить и детализировать исследование утраты и обретения переходности русскими глаголами.

4. Принципиальную методологическую совместимость когнитивно-эволюционного и пессимистического подходов при изучении тенденций утраты и обретения переходности русскими глаголами можно считать вполне очевидной.

### Литература

1. Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка / Ф. И. Буслаев. — М. : Учпедгиз, 1959. — 623 с.
2. Гильбурд А. М. О логико-философском и структурно-лингвистическом аспектах глагольной переходности / А. М. Гильбурд // Ученые записки Свердловского педагогического института и Тобольского педагогического института. — 1969. — Сб. 142. — С. 3–13.
3. Иванов В. В. Историческая грамматика русского языка: Учеб. для студентов филол. спец. фак. ун-тов и пед. ин-тов / В. В. Иванов. — [2-е изд., испр. и доп.]. — М. : Просвещение, 1983. — 399 с.: ил.
4. Кибрик А. Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания (универсальное, типовое и специфичное в языке) / А. Е. Кибрик. — М. : Изд-во МГУ, 1992. — 336 с.
5. Кошелев А. Д. В поисках универсальной схемы развития / А. Д. Кошелев // Теория развития: Дифференциционно-интеграционная парадигма / [сост. Н. И. Чуприкова]. — М. : Языки славянских культур, 2009. — (Разумное поведение и язык. Language and Reasoning). — С. 57–77.
6. Меркулов И. П. Эволюционная эпистемология: проблемы, перспективы / И. П. Меркулов / РАН, Ин-т философии. — Т. 1. — СПб. : Изд-во РХГИ, 2003. — 471 с.

7. Меркулов И. П. Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход) / И. П. Меркулов / РАН, Ин-т философии. — Т. 2. — СПб. : Изд-во РХГА, 2006. — 416 с.
8. Попов С. Л. Грамматические варианты в русском языке: когнитивно-эволюционный аспект: Дис. ... докт. филол. наук / С. Л. Попов. — Харьков, 2015. — 453 с.
9. Попов С. Л. Когнитивные основания эволюции форм русского синтаксического согласования: Монография / С. Л. Попов. — Харьков: НТМТ, 2013. — 150 с.
10. Теория развития: Дифференционно-интеграционная парадигма / [сост. Н. И. Чуприкова]. — М. : Языки славянских культур, 2009. — 224 с., ил. — (Разумное поведение и язык. Language and Reasoning).
11. Тульчинский Г. Л. Возможное как сущее / Г. Л. Тульчинский // Эпштейн М. Н. Философия возможного. — СПб. : Алетей, 2001. — (Тела мысли). — С. 7–21.
12. Эпштейн М. Н. О творческом потенциале русского языка. Грамматика переходности и транзитивное общество / М. Н. Эпштейн // Знамя. — 2007. — № 3. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/3/ep18.html>.
13. Эпштейн М. Н. От знания — к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир / М. Н. Эпштейн. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — 480 с. — (Серия Humanitas).
14. Эпштейн М. Н. Философия возможного / М. Н. Эпштейн. — СПб. : Алетей, 2001. — 334 с. — (Тела мысли).

УДК 398 = 161.2:811.161.2'38

*Р. Л. Сердега*

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

### **Про зв'язок лінгвофольклористики з різними науковими дисциплінами**

**Сердега Р. Л. Про зв'язок лінгвофольклористики з різними науковими дисциплінами.** У статті йдеться про відносно нову в україністиці галузь філологічного знання. Ця галузь вивчає мову фольклору. Завдяки влучно запропонованому О. Т. Хроленком термінові, її назвали лінгвофольклористикою. В статті ми намагаємося окреслити зв'язки лінгвофольклористики з різними науковими і навчальними дисциплінами (філологічними, суспільствознавчими і навіть природознавчими), наголошуємо на її міждисциплінарному статусі. Подальші перспективи нашого дослідження вбачаємо в підготовці навчального видання, яке б окреслило специфіку лінгвофольклористики як наукової та навчальної дисципліни і продемонструвало її зв'язки з різними галузями знання.

**Ключові слова:** лінгвофольклористика, гуманітарні науки, лінгвістика, мовознавчі науки, фольклористика, літературознавство, суспільствознавчі науки, історія народу, природознавчі науки.

**Сердега Р. Л. О связи лингвофольклористики с разными научными дисциплинами.** В статье речь идёт об относительно новой в украинистике отрасли филологического знания. Эта отрасль изучает язык фольклора. Благодаря метко предложенному А. Т. Хроленко термину, её назвали лингвофольклористикой. В статье мы пытаемся обрисовать связи лингвофольклористики с различными научными и учебными дисциплинами (филологическими, обществоведческими и даже естественнонаучными), подчеркиваем её междисциплинарный статус. Дальнейшие перспективы нашего исследования видим в подготовке учебного издания, которое б подчеркнуло специфику лингвофольклористики как научной и учебной дисциплины и продемонстрировало её связи с разными отраслями знания.

**Ключевые слова:** лингвофольклористика, гуманитарные науки, лингвистика, языковедческие науки, фольклористика, литературоведение, обществоведческие науки, история народа, естественные науки.

**Serdega R. L. The Communication of a Folklore Linguistics with Different Scientific Disciplines.** In this article we are talking about new studies in the linguistic industry knowledge. This branch of science is studying the folklore language. Due to the proposed A. T. Khrolenko term, it was called folklore linguistics. In the article we try to describe the communication of folklore linguistics with different scientific and educational disciplines (philology, social science and even natural science), emphasize its interdisciplinary status. The future prospects of our research we see in the preparation of academic publications. This publication will outline the specifics folklore linguistics as a scientific and academic discipline. It will show its relationship with different branches of knowledge.

**Keywords:** folklore linguistics, humanities, linguistics, linguistic sciences, folklore studies, literary studies, science of society, history of the people, natural sciences.

Сьогодні ми спостерігаємо як виділяється в окрему самостійну дослідницьку галузь і навчальну дисципліну лінгвістичний аспект дослідження фольклорних текстів. Відповідна наукова галузь, завдяки запропонованому О. Т. Хроленком термінові, була названа лінгвофольклористикою. В 1974 р. вийшли дві його публікації. Одна в збірнику наукових праць кафедри російської мови Курського державного педінституту — «Проблеми

лінгвофольклористики: К вопросу о комплексном подходе к изучению языка фольклора” [4], друга — «Что такое лингвофольклористика?» — в науково-популярному журналі «Русская речь» [5].

В Україні лінгвофольклористика поки що офіційно не включена до переліку спеціальностей, за якими проводиться захист дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата наук і доктора наук, присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань, хоча є спеціальність 10.01.07 — Фольклористика. Також у вищих

навчальних закладах України ще не готують фахівців із цієї галузі знання, проте поступово в українських вишах з'являються спецкурси з лінгвофольклористики. Наприклад, доцент Київського національного університету імені Т. Шевченка Ю. Б. Дядищева-Росовецька викладає спецкурси «Лінгвофольклористика як комплекс мовознавчих і дидактичних проблем», «Лінгвофольклористика як дискурс сучасного гуманітарного знання». У Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна читається спецкурс «Лінгвофольклористика в системі гуманітарного і філологічного знання». Введення до навчальних планів цієї дисципліни потребує з'ясування місця та окреслення її зв'язків з іншими галузями знання.

Те, що лінгвофольклористика, — самостійна наукова дисципліна це на сьогодні уже загально визнаний факт. Щоправда, ще нечітко окреслені її межі та місце серед інших наук. Так, наприклад, О. Т. Хроленко зазначає, що лінгвофольклористика є органічною частиною етнолінгвістики, але не підміняє її, оскільки фольклор і його мова лише частково цікавлять етнолінгвістів [3:23]. Зауважимо, що між етнолінгвістичним і лінгвофольклористичним вивченням фольклорних текстів є певна різниця. Якщо завданням є дослідження того, як народний менталітет відображений у мовних стереотипах, то фольклор, поряд з етнографічними даними, є джерелом і матеріалом опису, виконаного в рамках етнолінгвістики. Якщо ж завданням є опис мови фольклору, структури фольклорного тексту, фольклорної картини світу, то можна говорити про лінгвофольклористичний підхід вивчення фактів усної народної словесності.

В україністиці чи не на одне з найперших визначень лінгвофольклористики натрапляємо в словнику термінів М. П. Вовк. На її думку, це «напрямок фольклористики, предметом дослідження якого є мова фольклору як одного з джерел творення та розвитку літературної мови; робота над укладанням словників мови усної словесності» [2:10]. Щоправда, таке визначення швидше вказує на потужний лінгвістичний струмінь дисципліни, ніж на фольклористичний. Стрижневими в цій дефініції є «мова фольклору», «джерело творення й розвитку літературної мови», «словники мови усної словесності». На цьому фоні ключове сполучення «напрямок фольклористики» виглядає дещо штучним. Якби йшлося про жанрову специфіку, джерело літератури, художні засоби усної народної словесності, то тоді можливо, але наведене переконує нас більше в тому, що це радше напрямок лінгвістичний, ніж фольклористичний. Однак лінгвофольклористика поєднує в собі методи обох згадуваних галузей. Тому, очевидно, слід говорити про міждисциплінарний статус цієї наукової дисципліни. Саме такий акцент робить зокрема Т. П. Беценко. Лінгвофольклористика, на її думку, це «міждисциплінарна галузь гуманітарної

(філологічної) науки, що вивчає різноманітні особливості мовноструктурної, мовностилістичної, художньо-образної організації текстів усної народної творчості; закономірності фольклорного стилетворення; мовностильову структуру фольклорного різновиду художньої творчості як колективної естетичної інтелектуальної діяльності етномовців» [1:43].

Лінгвофольклористика — наукова і навчальна дисципліна, яка має тісні зв'язки з різними гуманітарними науками, в першу чергу філологічними і суспільствознавчими. Тісно пов'язана зокрема лінгвофольклористика із літературознавством (наукою, яка досліджує художню літературу і становить собою систему наукового знання про мистецтво слова). Саме слово є першоелементом художньої літератури, а воно має як смислове (семантичне) наповнення, так і естетичне; не тільки повідомляє щось розумові, але й, звертаючи нашу увагу на себе, впливає на почуття та емоції людини своєю образністю, незвичністю, неповторністю, звуковою організацією, ритмом. Лінгвофольклористику цікавить смислове й емоційно-оцінне наповнення лексем, уживаних у текстах усної народної творчості. Отже, обидві дисципліни, кожна по-своєму, вивчають явища словесності. Літературознавство — переважно факти художньої професійної літератури, а лінгвофольклористика — вербальні засоби фольклору. Крім того, література виросла з фольклору, традиції усної народнопоетичної творчості сягають глибини віків, вони давніші за професійну літературу, яка ввібрала в себе багатство її рис. Літературознавця може цікавити зокрема вплив засобів фольклору на формування творчості певного професійного письменника. Взаємовплив і взаємозв'язки фольклору та літератури складні й різноманітні. Численні приклади такого взаємовпливу фольклорно-літературних зв'язків є важливою проблемою вивчення як для літературознавства, так і для фольклористики. Переплетення фольклору з літературою вимагає при аналізі як цих явищ загалом, так і конкретних окремих рис поєднання елементів літературознавчих та фольклористських методів дослідження. Літературознавчий аналіз може встановити, описати явище чи закономірність у фольклорі, його поетиці, але не спроможний їх пояснити.

Щоб дослідити усну народну творчість в усій її розмаїтості, створили окрему спеціальну науку фольклористику. Виникненню фольклористики як науки передувало багатовіковий досвід збирання (записування) фольклорних текстів та їх оброблення у творчості письменників, режисерів, композиторів. Залежно від наукових уявлень про предмет фольклористики змінювалися її межі та місце серед інших наук. Вона почала формуватися з початку XIX ст. На ранніх етапах становлення фольклористика визначалася то як галузь етнографії, то як розділ літературознавства чи

музикознавства. Її розглядали і як допоміжну дисципліну інших наук, наприклад, історії культури та соціології. В узагальненому розумінні ми можемо стверджувати, що фольклористика в галузі вивчення специфіки фольклору, його поетики в своїх описувальних елементах є наукою літературознавчою, але сьогодні вона є науковою самостійною наукою, зі своєю структурою і своїми методами дослідження. Зараз на теренах колишнього СРСР фольклористику вивчають у курсі філології, а в Західній Європі, США — як складову етнографії. Сьогодні фольклористика — це наука, що вивчає закономірності та особливості розвитку фольклору, характер і природу, сутність, тематику народнопоетичної творчості, її специфіку та спільні риси з іншими видами мистецтва; особливості побутування та функціонування текстів усної словесності на різних етапах розвитку, жанрову систему і поетику. Зв'язок же лінгвофольклористики з фольклористикою є очевидним уже з самої назви цієї наукової і навчальної дисципліни. Вищезазначені галузі наукового знання досліджують усну народну творчість. Звичайно, кожна по-своєму. Фольклористику цікавить система жанрів народної художньої словесності, тематика творів фольклору, особливості поетики. Лінгвофольклористика вивчає різноманітні особливості мовноструктурної, мовностилістичної, художньо-образної організації текстів усної народної творчості; закономірності фольклорного стилетворення; мовностильову структуру фольклорного різновиду художньої творчості як колективної естетичної інтелектуальної діяльності етномовців. Її цікавить більше мовний бік фольклорних текстів. Звичайно, й фольклористика має дотичність до словесних явищ усної народної творчості, побіжно вивчає їх, бо будь-які художньо-образні засоби створюються за допомогою слова. Отже, її в першу чергу цікавить слово як образотворчий художній засіб, проте, очевидно, її меншою мірою цікавить смисловий (семантичний) бік фольклорного слова, в який заглиблюється лінгвофольклористика. Але, очевидно, цю відносно нову галузь наукового знання не варто розглядати тільки як таку, що займається вивченням мови фольклорних текстів. Лінгвофольклористичні студії повинні охоплювати весь арсенал мовних одиниць, використовуваних для називання реалій народного побуту, народних звичаїв, обрядів, повір'їв тощо.

Пов'язана лінгвофольклористика і з лінгвістикою, яку цікавить людська мова загалом. Згадувана ж дисципліна теж вивчає мову, але частково, лише різноманітні мовні особливості текстів усної народної творчості. Крім того, більшою чи меншою мірою лінгвофольклористика пов'язана з цілим рядом наук: мовознавчого плану — історією мови, діалектологією, стилістикою, лексикографією, лінгвокультурологією, етнолінгвістикою. Історія мови — це наука, що вивчає походження, становлення, основні тенденції

історичного розвитку української мови. Комплексно вивчити шляхи формування мови народу — означає дослідити лексичний, фонетичний і граматичний матеріал, який свідчить про зміни, що відбулися в мові на певних етапах її становлення. Мова ж фольклору, особливо на стадії зародження так званої нової української літературної мови, суттєво впливала на формування і розвиток усної і писемної мовної практики українського народу. Факти усної народної творчості, разом із надбаннями археології, етнографії є тими даними, що допомагають реконструювати стан розвитку мови у певний часовий період.

Фольклорні твори (пісня, казка та ін.) — це відносно чіткий фактор регіональної належності. Отже, лінгвофольклористика пов'язана з діалектологією, оскільки тексти усної народної творчості так чи інакше є зразками різних територіально-мовленнєвих утворень певної національної мови. Вивчення ж діалектів на базі пісенного фольклору дає інформацію про стійкі вирази та фонетичні відмінності й т. ін. Крім того, фольклорні тексти спричинюють виникнення великої кількості питань проблемного характеру, кожне з яких може стати окремим напрямом наукового пошуку. Таким напрямком, зокрема, може бути фольклорна діалектологія.

Об'єктом лінгвофольклористики є вербальна складова фольклору (передусім фольклорний текст), вивченням якої займається і стилістика (розділ мовознавства, що вивчає функційно-стильові засоби мови та їхнє застосування з погляду норм, їхніх варіантів і відхилень). Основний предмет вивчення вищезазначеної дисципліни — стиль в усіх мовознавчих значеннях цього терміна (індивідуальна манера виконання мовленнєвих актів, функціональний стиль мовлення, стиль мови і т. ін.). Стилістика також досліджує еволюцію стилів у зв'язку з історією літературної мови, мову художнього твору в її еволюції, експресивні засоби мови, фігури та тропи. Предметом же лінгвофольклористики є вивчення й опис мови фольклору, зокрема експресивних та емоційно-оцінних словесних засобів уснонародного тексту.

Тісно пов'язана описувана галузь наукового знання і з лексикографією. Фольклорне слово може і має бути об'єктом словникарства. Хоча в Україні ще відсутні словники мови усної народної творчості, але фольклорна лексикографія є одним із пріоритетних напрямків лінгвофольклористики. Створення словників мови фольклору має стати одним із головних практичних завдань цієї галузі знання.

Тісно переплітається лінгвофольклористика з лінгвокультурологією та етнолінгвістикою. Тому що вона вивчає мовні факти, пов'язані як з культурою народу, так і народною (етнічною) дійсністю, засвідченою у різних формах українського фольклору. Відповідно мова



фольклору, мова народної творчості — доволі складні та неоднозначні поняття (наприклад, мова народної пісні і мова народної весільної обрядовості постають різними фактами національної дійсності, через те потребують різних підходів у дослідженні).

Можна опосередковано говорити і про зв'язки лінгвофольклористики з історією народу. Фольклор — явище історичне, тому вимагає стадіального вивчення з урахуванням історичних факторів, рис та подій кожної конкретної епохи. Завдання дослідження усної народної творчості полягає також у тому, щоб виявити, як нові історичні умови чи їх зміна впливають на фольклор, що саме зумовлює появу нових жанрів, а також у виявленні проблеми історичної відповідності фольклорних жанрів, зіставлення текстів з реальними подіями, історизм окремих творів. Крім того, фольклор часто сам може бути історичним джерелом.

Пов'язана лінгвофольклористика також із такими суспільствознавчими науками, як етнографія та етнологія. Так чи інакше побут народу, його культура, народні знання, світогляд, вірування, обряди, звичаї відбиваються і в текстах фольклору. Можна говорити і про зв'язок із соціологією, бо твори усної народної словесності певною мірою містять інформацію про життя

окремих верств населення, відбивають закони, за якими вони живуть. При бажанні можна віднайти навіть зв'язки не тільки з гуманітарними, а й природознавчими науками, наприклад, медициною, що безпосередньо відбивається в народних поглядах на лікувальні властивості рослин та інших елементів природи, народній вірі в цілющу дію слова, гідрометеорологією (народні прикмети передбачення погоди) і т. ін.

Отже, лінгвофольклористика — це філологічна за своєю суттю наука, що спрямована на фольклорні тексти, але вона не є ані окремим напрямом фольклористики, ані лінгвістики, бо використовує методи обох галузей знання. Це міждисциплінарна галузь, яка пов'язана з багатьма гуманітарними (в першу чергу філологічними) та іншими науками, оскільки елементи фольклорного тексту можуть бути об'єктом опису історії мови, діалектології, етнолінгвістики, стилістики, фольклористики, лінгвокультурології тощо. Подальші перспективи нашого дослідження вбачаємо в підготовці навчального видання, яке б окреслило специфіку лінгвофольклористики як наукової та навчальної дисципліни і продемонструвало її зв'язки з різними галузями знання.

#### Література

1. Беценко Т. Лінгвофольклористика в парадигмі сучасної філологічної науки / Тетяна Беценко // Образне слово Луганщини: матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. ім. Віктора Ужченка (29 квітня 2016 р., Старобільськ). — Вип. 15.— Старобільськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2016. — С. 41–52.
2. Вовк М. Фольклористика у класичних університетах України (XIX-початок XXI ст.): словник термінів / Мирослава Вовк. — К. : ІООД НАПН України, 2014. — 63 с.
3. Хроленко А. Т. Введение в лингвофольклористику: учебн. пособие / А. Т. Хроленко. — М. : Флинта : Наука, 2010. — 210 с.
4. Хроленко А. Т. Проблемы лингвофольклористики: К вопросу о комплексном подходе к изучению языка фольклора / А. Т. Хроленко // Очерки по стилистике русского языка. — Вып. 1. — Курск, 1974. — С. 9–23.
5. Хроленко А. Т. Что такое лингвофольклористика? / А. Т. Хроленко // Русская речь. — 1974. — № 1. — С. 36–41.

УДК 811.161.2'276.12:821.161.2-5Шашкевич.08

**М. І. Філон, С. Г. Бутко**

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

#### Інтенційність українськомовних проповідей Маркіяна Шашкевича

**Філон М. І., Бутко С. Г. Інтенційність українськомовних проповідей Маркіяна Шашкевича.** У статті розглянуто деякі аспекти інтенційного оформлення українськомовних проповідей Маркіяна Шашкевича. Висвітлено складники мовного образу проповідника, схарактеризовано інтенційну поліфункціональність проповідницького слова отця Маркіяна, виявлено зв'язок мовної організації проповідей із деякими елементами національної мовної картини світу, особливостями світовідчуття та світобачення українців, проакцентовано специфіку мовної організації проповідей засобами народного слова в контексті реалізації настанов на релігійну комунікацію зі слухачем.

**Ключові слова:** Маркіян Шашкевич, народна мова, проповідь, слово, інтенція, комунікація, релігія.

**Філон Н. И., Бутко С. Г. Интенционность украинскоязычных проповедей Маркиана Шашкевича.** В статье рассмотрены некоторые аспекты интенционного оформления украинскоязычных проповедей Маркиана Шашкевича. Высветлены составляющие языкового образа проповедника, схарактеризована интенционная полифункциональность проповеднического слова отца Маркиана, выявлена связь языковой организации проповедей с некоторыми элементами национальной картины мира, особенностями мироощущения и мировоззрения украинцев, проакцентирована специфика языковой организации проповедей с помощью средств народного слова в контексте реализации установки на религиозную коммуникацию со слушателем.

**Ключевые слова:** Маркиан Шашкевич, народный язык, проповедь, слово, интенция, коммуникация, религия.

**Filon M. I., Butko S. H. The Intentionality of Markiiian Shashkevych's Ukrainian Language Sermons.**

The article considers some aspects of the intentional arrangement of Markiiian Shashkevych's Ukrainian language sermons. The constituents of the linguistic image of the preacher are highlighted, the intentional polyfunctionality of Markiiian Shashkevych's preached word is characterized, the connection of the sermons linguistic organization with some elements of the national linguistic world image as well as with the Ukrainians' peculiar world perception and world outlook is defined, the specific character of the sermons linguistic organization by means of the folk word in the context of realizing the orientation towards religious communication with the reader is accentuated. It was revealed that the semantic capaciousness of father Markiiian's word is gained through organic combination of the images of Christian, folk, bookish and spoken, universal and nationally specific discourses. The intentionality of Markiiian Shashkevych's Ukrainian Language sermons is not only realized through the speaker's wish to hand down the values of Christian life to the believers and to turn such values into constants of the hearers' spiritual world, but also by means of the folk world to influence the formation of the Ukrainian language religious personality as a necessary condition of forming the national linguistic personality in general.

**Key words:** Markiiian Shashkevych, folk language, sermon, word, intention, communication, religion.

Суспільно-політичні зміни, що відбулися в Україні протягом кількох останніх десятиліть, справили глибокий вплив на розвиток гуманітарних наук. Звільнена від ідеологічного диктату радянської владної машини та її жорсткої державної цезури, сучасна вітчизняна гуманітаристика заявляє про своє пошукове оновлення в становленні нових наукових напрямків досліджень, у виокремленні численних, раніше заборонених тем, зрештою, у нових теоретико-методологічних принципах аналізу питань мови, філософії, етнології тощо. Це створює передумови для об'єктивного вивчення як окремих явищ, так і загалом культурних рухів та суспільних процесів в Україні. Природним чином виникає необхідність переосмислити, розширити й поглибити знання про її історичне минуле в усьому різноманітті дискурсивних виявів.

Сьогодні науковці-гуманітарії зосереджуються на аналізові явищ, що мають фундаментальне значення для життя суспільства. У новітній лінгвістиці це виявляється у вивченні мови як націєстворюючого чинника, що забезпечує вербалізацію та історичну тяглість культурних форм, специфіку мовної репрезентації історичної пам'яті та засобів національної ідентифікації. Антропоцентричний вимір українського мовного життя актуалізує різні дослідницькі питання, одним з яких є пізнавально значуще питання про роль видатних діячів у формуванні української літературної мови та її функціональних стилів.

Чільне місце серед подвижників України XIX сторіччя посідає Маркіян Шашкевич. Творча спадщина, поета, перекладача, публіциста, проповідника, філолога, одного із засновників та активних діячів Руської трійці, полум'яного патріота й захисника українського слова завжди перебувала в полі зору вітчизняних учених. Проте до її різноаспектного, глибокого й системного вивчення дослідники звернулися лише останнім часом. Свідченням поглибленого інтересу науковців до життя та діяльності отця Маркіяна, а ширше – і культурних рухів на Галичині загалом – є шість випусків збірника наукових праць «Шашкевичіана», у яких розглянуто невідомі, маловідомі або ж замовчувані в умовах тоталітарного режиму сторінки подвижницької

діяльності «Руської Трійці», у тому числі Маркіяна Шашкевича та його послідовників, на ниві національного відродження, а також творчі здобутки призабутих шашкевичезнавців минулого [6].

З огляду на творчі зацікавлення самого Шашкевича та його літературну спадщину природною і закономірною є увага дослідників до творчості культурного діяча як чинника становлення нової української літературної мови та її окремих функціональних стилів. Для загального розуміння внеску отця Маркіяна в розбудову української літературної мови важливою є оцінка доробку галицького подвижника, висловлена Юрієм Шевельовим. Мовознавець справедливо називає Шашкевича «пробудником Галицької землі, першим діячем національного відродження, основоположником нової української літератури в Галичині» [7:317]. Юрій Шевельов відзначає здатність Маркіяна Шашкевича до різноманітних стилізацій у царині поетичної мови, убачаючи в цьому експериментаторський первень Шашкевича як одного з творців літературної мови на народній основі. «Високу даючи оцінку народній мові, він в усій своїй творчості працював над тим, щоб нахилити її до різних жанрів і стилів, щоб зробити її різноманітною й гнучкою, щоб виявити її багатогранність і еластичність або надати їй цих рис» [7:313].

Важливим етапом в осмисленні літературної спадщини Маркіяна Шашкевича став вихід у світ монографії Ірини Фаріон «Отець Маркіян Шашкевич — український мовотворець: Лінгвістичний феномен на тлі світового романтизму». Це дослідження є новим поглядом на питання націєтворення на теренах Галичини. У ньому йдеться «про мовну самоідентифікацію українців у XIX ст. — про початок вживання народної мови на вищих рівнях її функціонування: у релігійній та літературній царині. Такий процес закономірно набував політичного характеру. Герой цього здвигу — отець Маркіян Шашкевич — постає у книжці як реформатор і зачинатель творення літературної мови, а водночас і самосвідомості галицьких українців» [4:4].

Творення літературної мови, до якої спричинився Маркіян Шашкевич, виявляє його як

особистість, для якої важливою є різномірність народного слова, що постає в щоденно-побутовому, художньо-літературному, релігійному, епістолярному, науковому функційних виявах. Проповідницька діяльність Маркіяна Шашкевича, здійснена народним словом, є важливим чинником рідномовної вербалізації духовно-релігійного життя галичан. Саме тому особливої уваги потребують проповіді отця Маркіяна, виголошені народною мовою. Інтерес до релігійного слова отця Маркіяна інтегрується в актуальні парадигми сучасного українського мовознавства, оскільки «одним із найбільш цікавих і недосліджених стилів української літературної мови лишається конфесійний стиль» [2:239] і, зокрема, його гомілетичний (проповідницький) підстиль.

Ірина Фаріон вже здійснила детальний лінгвістичний аналіз проповідей отця Маркіяна. Авторка розглянула композицію текстів, їх мовно-виражальні прийоми, зокрема яскраву метафорику, синтаксичні періоди, риторичні запитання та оклики, ампліфікацію, полісиндетон, градаційну анафору, антитезу. З'ясовуючи загальну тональність проповідей, І. Фаріон дійшла висновку про наслідування Шашкевичем гомілетичної традиції часів Київської Русі з характерним для неї повчально-оптимістичним завершенням та позитивною життєвою настановою проповідей [4:53].

Уживання народної мови в конфесійному дискурсі першої половини XIX століття було незвичним для того часу, воно окреслювало абсолютно нові виміри як самого проповідника, так і його текстів та аудиторії. В умовах державно-культурного поневолення, у тому числі функційних обмежень рідного слова, використання української говіркової мови в проповідях означало деактуалізацію «перемикання кодів», що відбувалося при переході від побутового спілкування, здійснюваного українцями народною мовою, до релігійної комунікації в неукраїномовному дискурсі офіційної церкви. Йдеться не лише про релігійні ідеї, концепти, цінності, догми, «одягнуті» в шати народної мови, а про спосіб їх рецепції, природне входження в структури пам'яті, асоціативні поля, творення модальностей, що постають на ґрунті розмовного слова та національно-мовного світобачення.

Народна мова, голос якої в проповідях отця Маркіяна звучить на повну силу, важлива не лише для розумового світоглядного засвоєння християнських цінностей та засад морального життя, але й для етнокультурних предикацій релігійних сенсів, ідей та образів, а водночас і для емоційного переживання та створення психологічної настроєвості вірян. Рідне, народнорозмовне слово в релігійних текстах Маркіяна Шашкевича виконує не лише релігійну, а й лінгвокультурну та лінгвосоціопсихологічну функції. Саме тому актуальним і важливим є

вивчення інтенційності українськомовних проповідей Маркіяна Шашкевича.

Іntenційність як одну з форм інтенціональності припустимо розглядати в прагматичному, комунікативному, психологічному, когнітивному аспектах. У лінгвістичному вимірі найбільш важливим є комунікативний аспект. Якщо розглядати комунікацію як складне неоднорідне явище, яке можна описати у певною мірою «важкуватих» термінах сучасної дискурсології таким чином: «автор у висловлюванні X тричі демонструє свої інтенції: (1) він прагне вимовлянням x викликати певну реакцію г в аудиторії А; (2) він хоче, щоб А розпізнала його наміри, а також (3) щоб це розпізнавання наміру (1) зі сторони А стало підґрунтям або частковою основою для реакції г <...>» [1:36], тоді виявляється, що комунікація тією чи тією мірою, але обов'язково й неодмінно передбачає наявність не однієї, а цілої множини інтенцій, вербальним носієм яких є висловлювання проповідника.

Головна комунікативна настанова отця Маркіяна, для здійснення якої рідномовний голос має принципове значення, полягає в прагненні донести до вірян одну істину: проповідницьке слово не повинне «замикатися» сферою думки й мислення, воно має знаходити свій вияв у практичних діях вірян. Це слово мусить стати чинником завершеної релігійної комунікації, коли слово переходить у дію, ідея – в категорії свідомості й пам'яті, а сама релігійна проповідницька інтенційність у перетвореному вигляді повинна знайти відображення в поведінці вірян. І тут ключові для народної культури образи, інтегровані в релігійний дискурс, відіграють принципово важливу роль: «Сирота най вам буде вашою рідною, миленькою дитиною; кожного нещасного любіть і помагайте ему, як коли б рідному братові; старших шануйте; з сусідами годіться і жийте мирненько; в кожнім місці і при кожнім ділі будьте учтивими» [5:274]. В українськомовних проповідях не йдеться про власне вербально-комунікативну нечуттєвість вірян до голосу проповідника, натомість це виявляємо в польськомовній проповіді, у якій проакцентованим є заклик чути мовлене слово: «Тому прошу вас, браття-хр[истия]ни, слізю благаю вас: не будьте нечулими, коли йдеться про ваше ж добро – про ваше Спасіння; не будьте глухими до ревного голосу проповідників святої науки, не будьте незворушними щодо закликів і наполягань С[вятої] Церкви Господньої» [5:267].

Повчання Маркіяна Шашкевича були виголошені переважно на головні християнські свята, зокрема «Слово Боже в Святий День Богоявлення», «Прповідь на Вознесінне», «Прповідь слова Божого на рожество Пресвятої Богородици» тощо. Усі ці проповіді відзначаються змістовими, композиційними, мовно-стильовими особливостями. У кожній з них постає своя, центрована відповідною темою та

проповідницькою метою картина світу, але наскрізним для всіх є образ особистості проповідника, який мислить себе народним словом, відчуває й бачить світ у народному слові, занурений у глибини народнопоетичної образності, концептуальної картини світу та її вербального втілення і прагне засобами народного слова вплинути на адресатів.

Народне слово як конститутивний елемент проповіді синтезує весь обшир духовного життя особистості, пов'язуючи релігійні образи з лінгвокультурним континуумом. Відповідно мовний образ світу, яким він постає у проповідях, як феномен, породжений діяльнісною здатністю проповідника акумулювати специфічні риси народного й релігійного світобачення, виражає універсальні, наднаціональні сенси, ідеї та цінності, реалізуючись у «народномовній тканині» проповідницького тексту — у звуковому оформленні, граматичних конструкціях, лексичному складі, словотвірних засобах тощо. З іншої сторони, оскільки лексичне наповнення народнорозмовного та релігійного дискурсів не позбавлене формально спільних, але семантично відмінних конститутивних елементів, то вся інтегційно-комунікативна сила проповідей отця Маркіяна спрямована на розкриття духовної наснаги релігійних ідей, утілених засобами народного слова, їхньої сенсової й прагматичної несхожості на знаки повсякденної мови. Чи не найбільш яскравим тут є інтонування отцем Маркіяном у «Проповіді на Вознесіння» особливої духовної наповненості християнської радості, яка охоплює вірян під час свята зустрічі з Творцем.

Образ світу, який постає в цьому тексті отця Маркіяна, відображає тонке відчуття глибинних релігійних сенсів у єдності їх світоглядного, духовного й душевного начал. Свято Вознесіння, можливо, чи не найбільше з усіх християнських свят, у яких людина проймається всеохопною радістю від єднання з Богом, відчуттям його присутності, Божественної благодаті й тепла. Радість є концептотвірним складником свят, і саме радість є наскрізним образом для цього тексту. Розгорнутий образ християнської радості демонструє такий фрагмент: «Нині празнує церков святая пам'ять, коли Спаситель світа, добувши нас через свою смерть із вічної пропасти і убивши нам дорогу до рая, вертає на небеса, щоб послати церкві святій і учеником своїм утішителя Бога, Духа Святого. Для того радуймося і веселімся, – али радуймося і веселімся так, щоби радість наша була радістю ангелов, а веселість наша, щоби нам благословенство Божоє подала. Для того припоминаю вам, не забувайтесь в вашой радості, аби радість ваша не була радість грішників, але радість правдивих християн. Най буде радість чесна, радість по волі Божой, радість святих, радість Богу мила. Бо ж подумайте самі, нащо ж би вам ся така радість придала, котора би для душ ваших була нещастєм, вічною смертю, така

радість була би солоденькою трутизною, що розриває утробу і підтинає життя; часочок, годинка, днина веселости, а безконечні віки смутку і недолі. Хвилька солодоців, а вічній потому горищі» [3:113]. І нижче: «Проте ще раз припоминаю вам і прошу вас, радість ваша най буде християнская. Побачимо ж, яка ж то єсть радість християнская. Не мовлю я, щоби ся зродиною своєю, з приятелями і з добримми, чесними людьми не потішити, не розвеселитися, не забавитися, однако ж без образи Божой, без гріха, бо питаюся вас самих, скажіть, чи ж була би така радість Богу мила, коли би, зійшовшися, сталистися напивати, здоровля своє марнувати, словами і ділами Бога милосердного прогнівляти і, як то часто буває, межи собою вадитися і сварити? О, вірте мені, такая радість не веде на спасеніє, али на проклятіє вічноє...» [3:114].

Проповідник постійно апелює до правдивого духовного начала християнства, зокрема тієї ж таки християнської радості, наприклад, у «Проповіді слова Божого в день преподобного Отця нашого Онуфрія»: «Бо хто ж би із вас нині сказав, же не належит до трудящихся і обремененних, хто нині без труда, без смутку, без журби? І коли б не святій слова Ісуса Христа «Аз упокою ви», т.є. я подам вам спочинок, ой, як тяжко, як гірко на сем світі було би мирянам! Кождий смуток був би без потіхи, кожна слеза без солодкої надії, а радости сего світа, хотя би і найбільшій, не були би правдивими радощами...» [3:116]. Такі довірливі інтонації проповідника виявляють отця Маркіяна як люблячого, ніжного, лагідного вчителя-наставника, якому не властиві авторитарний стиль, дидактичність, позбавлене реального життєвого ґрунту догматичне моралізаторство.

У контексті сказаного важливо відзначити одну з комунікативних настанов отця Маркіяна, що полягає в апелюванні проповідника до передзнання вірян, постійному наголошуванні на їхній обізнаності з фактами християнської історії, наприклад: «Милії люде!» Надіюся, що знаєте, задля чого Син Божий Ісус Христос прійшов з небес на землю» [3:108], «Чулисте, як то Господь Бог сотворив світ цілий» [3:108], «Знаєте добре, як дуже чоловік перший провинив» [3:112], «Згадайте, християне, на Лазаря святого, о которим повідає Євангеліє святоє» [3:118]. Таким чином отець Маркіян солідаризується зі своєю паствою як такою, що належна до християнського світу, знає його історію та переживає його цінності. Зрештою, відповідна інтенційність проповідника спонукає слухачів усвідомити самих себе як частину історії християнського світу.

Прагнення промовця побудувати тепле, довірливе спілкування з адресатами простежується у звертаннях до слухачів: «Милії люде» [3:108], «люденькове» [3:111], «діточки» [3:129], «діти святой церкви православной» [3:112], «чоловіче» [3:113], «християне мої» [3:125]. Емоційно-експресивне інтонування звертань забезпечується,

зокрема, зменшено-пестливими формами іменників та нестягненими формами прикметників, а також семантикою присвійного займенника *мої*, який максимально акцентує духовний зв'язок проповідника і пастви. Інший тип звертань, використаний отцем Маркіяном, уводить у світ християнської аксіології засобами релігійних формул і стійких словосполучень: «*правовірній християне*» [3:116], «*Християне, діти Отця небесного*» [3:121], «*правовірній*» [3:124], «*брата християне*» [3:128]. Актуалізацію таких засобів синтаксичного оформлення проповідницького тексту можна розглядати як свідчення важливості ідей християнського братолюб'я, що належать не лише до концептуального складника проповідей Маркіяна Шашкевича, а й загалом до української християнської концептосфери першої половини ХІХ сторіччя. Проповідницьке слово отця Маркіяна демонструє живе відчуття ідей християнського братерства й любові. У цьому зв'язку звернімо увагу на те, що проповідник раз по раз наголошує на питомих для християнства цінностях, законах морального життя, які в проєкції на дискурси народної культури виявляють потужні етнокультурні предикації та реалізуються в різних жанрах народної словесності. Йдеться, зокрема, про найтяжчий гріх — скривдження вдови та сироти.

В аналізованих текстах проповідник виявляє свої інтенції як особистість, яка відзначається особливою, властивою саме національному типові мовця експресивною категоризацією світу, його осмисленням у формах знакових для культури символів. Саме тому провідну роль у змістовому оформленні проповідей відіграють народнопоетичні образи та зменшено-пестливі форми іменників та прикметників, наприклад: «*за часочок надходить тяжкая недоля*» [3:116], «*в журбі і нужді, удавайся до Бога*» [3:116], «*розвіє твої гроші, як полову*» [3:119], «*будьте за прикладом Ісуса Христа покорними і смиреннькими*» [3:120]; «*літо тепленьке солодку кладе надію*» [3:121], «*не клени, не роби шкоди – а будеш мав тєє миленьке переконанє*» [3:122], «*через хрест святий кождей чоловік вже дитинкою маленькою зводиться до безконечних світлостей*» [3:123], «*туда і сюда немовлятко або старец сивенький лежить зарубаний*» [3:128], «*не послушали того легенького приказа Божого*» [3:109]. Настанова на використання цих форм є одним із важливих засобів досягнення відповідної настроєвості вірян, оскільки емоційно-експресивне інтонування релігійного тексту апелює до структур мовної свідомості, культурної пам'яті слухачів, із якими пов'язані етнокультурно марковані форми суб'єктивного бачення дійсності.

Проповідник раз по раз вдається до засобів народної аксіоматики, особливо фразеологічних. Здавалося б, у цьому немає нічого незвичного, оскільки фразеологія є потужним чинником емоційно-експресивної характеристики світу.

Однак при глибшому розгляді окремих мовних одиниць, ужитих автором, можна помітити їх «зануреність» у стихію народного життя, де вони є еталонними оцінними знаками, промовляють до душі й серця слухачів, наприклад: «*Бо инакше подобні будем до того чоловіка, що тяжко бідував і страждів, гонився з бідю і боровся з нуждою, ночій недоспав і все голодом морився*» [3:110]. У контексті наведеного образу згадаймо хоча б слова відомої пісні: «*Рідна мати моя, ти ночей не доспала*». В оцьому «недосипанні ночей» міститься цілий згусток лінгвокультурної інформації, що означає до болю знайомі для українців переживання, тривоги, хвилювання за себе, своє майбутнє, дітей. І саме такий образ використовує проповідник.

Органічною для проповідей М. Шашкевича є комбінаторика смислів, у яких народнопоетична образність набуває нової символічної значущості, а релігійні ідеї природно виражені засобами фольклорної символіки. Такий синтез надзвичайно важливий і ефективний для релігійної комунікації в процесі виголошення проповіді, оскільки торкається і душі, і серця, і свідомості вірян, формує апперцептивне тло сприйняття релігійних ідей та настанов, наприклад: «*Думав би, може, хто з вас, миленькі, же маєтки і гроші заступлять від недолі і потішат в нещастю; мовив я зараз спочатку, же годинка, часочок видре тобі маєтки, розвіє твої гроші, як полову, а коли не спустишся на волю Божую, коли серця твого не гріє милость Божая і ніг твоїх не кріпит надія в Бозі, усихатимеш в недолі і в нещастю, як билінка серед пісків без роси на сонци*» [3:119].

Можливо, у контексті стереотипних уявлень про канонічну будову християнської проповіді дещо несподіваним є звертання автора до знакових для народної культури словообразів «доля — недоля», особливо останнього. За нашими спостереженнями, Маркіян Шашкевич використовує слова *доля / недоля* в проповідях більше десяти разів, наприклад: «*часочок, годинка, днина веселости, а безкінечні віки смутку й недолі*» [3:113]; «*Приведіт собі на тямку праведного Йова. Був то чоловік богобоязливий, али був засобний і добре єму ся вело, незчисленного мав іміня стадами овец. Али ж, бачте, допустив Бог на него недолю, забрав му єго стада і весь добиток, взяв му приятелів і діти і спустив на него самого хоробу*» [3:118]. Проповідник удається до звичних для слухачів образів, які заступають питомі християнські «кара», «грішне життя» тощо. Очевидно, припустимо вести про евфемістичну семантику номінації *недоля*, що виконує функцію літоти. Таку ж функцію у проповідях отця Маркіяна виконують й інші назви із заперечною часткою *не*, наприклад: «*Али перші люде недобрі були*» [3:109], «*хоронився не йно лихого діла, але й нехорошого і безчесного слова*» [3:109], «*Бог дав нам житє і здоровлє, а не един го розмітує і псує п'янством і иншими способами, негідними і*

нехорошими» [3:110]. Комуникативно-прагматичний потенціал таких лексем полягає у своєрідному пом'якшенні негативного, його запереченні шляхом використання слів із меліоративною семантикою.

Проповідь як зразок духовного повчального мовлення пов'язана з утвердженням ідей і цінностей християнського життя. Для проповідницького тексту важливим є зіставлення ідеального і реального світів, заперечення вад світу шляхом утвердження духовних ідеалів і моральних законів життя. Прикметною ознакою інтенційних тактик отця Маркіяна є окреслення модусу існування світу, образ якого перед віряними постає в усій своїй дидактичній наснаженості й повчальності. Проповідник, творячи таку картину, акцентує необхідність відчуження від знебоженого життя. Це зумовлює відповідний стилістико-синтаксичний рисунок текстів. Особливу увагу привертає мовлення проповідника, яке спочатку оформлюється за допомогою двоскладних речень, потім – їх редукованих варіантів, а зрештою – за допомогою мовлення, побудованого на основі безособових конструкцій: «*Чи ж милуєм ми Господа Бога також хоть трошечки за теє, що Он нас так дуже милує? О, вдармося в грішні груди і признаймося, що ні. Скоро бисмо наше житє переглянули, не один би ся найшов день, в которим рано або [в]вечер не мовилисмо молитви і не дяковали Богови, що нам позволив пережити; не одна б ся найшла неділя святая і инше свято, в которе ся не було або на всеночнім, або на утрєнні, або на службі Божій, або на науці, або на вечерні; не одно ся зачинало діло не з Богом, не раз ся бігмало і божилося на пусте, не раз ся відправило від дверей убогого діда, не запомігши го куснем*

*хліба, не раз придалося напитися, і то добре, не раз завидувалося другому, як ся єму добре вело, не раз ся вчинило шкоду, не шановалося старшого, не давалося чести Отцу духовному, показувалося молодшому дорогу до гріха, виклиалося других, не помагалося, хто помочи просив або й хоть не просив, али трібував» [3:110]. Як бачимо, проповідь розгортається шляхом протиставлення речень із вказівкою на суб'єкт дії в одних та його відсутність в інших, причому в безособових реченнях акцентується ще й мимовільність, спонтанність дій. І навпаки, якщо у проповіді ідеться про утвердження істин християнського життя, тоді суб'єкт та об'єкт дії окреслені максимально виразно, наприклад: «*Подав, мовлю, Бог Ісус Христос тіло своє на муки і смерть тяжкую, щоб тебе спасти вічних мук і вічної смерти» [3:113].**

Духовна, семантична місткість проповідницького слова отця Маркіяна досягається шляхом органічного поєднання образів різних дискурсів — християнського і фольклорного, книжного і розмовного, універсального і національно специфічного. У загальному плані інтенційність українськомовних проповідей Маркіяна Шашкевича реалізується не лише в прагненні промовця донести до вірян цінності християнського життя й перетворити такі цінності на константи духовного світу слухачів, що зумовлюють специфіку аксіологічної категоризації світу та модально-вольові начала психічного стану вірян, а й засобами народного слова вплинути на становлення українськомовної релігійної особистості як необхідної умови формування національної мовної особистості загалом.

## Література

1. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. — М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с.
2. Панченков А. О. Формування проповідницького підстилю нової української літературної мови (на матеріалі слобожанських проповідей середини XIX століття) / А. О. Панченков // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — 2007. — № 766. Сер. : Філологія. — Вип. 51. — С. 239—243.
3. Проповіді та «Псалми Русланові» отця Маркіяна / Маркіян Шашкевич // Фаріон І. Отець Маркіян Шашкевич — український мовотворець : Лінгвістичний феномен на тлі світового романтизму. — Львів : Свічадо, 2007. — С. 101—132.
4. Фаріон І. Отець Маркіян Шашкевич — український мовотворець : Лінгвістичний феномен на тлі світового романтизму / Ірина Фаріон. — Львів : Свічадо, 2007. — 136 с.
5. Шашкевич М. Повне зібрання творів / Упорядник і редактор М. Шалата. — Дрогобич : Коло, 2012. — 560 с. : іл.
6. Шашкевичана / Наукові збірники Інституту українознавства імені І. Крип'якевича НАН України. — Режим доступу : <http://www.inst-ukr.lviv.ua/uk/publications/materials/documents/?newsid=197>.
7. Шевельов Ю. Суворя школа (Сто років з дня смерті Маркіяна Шашкевича) / Юрій Шевельов // Наукові записки. Серія : Літературознавство. — Тернопіль : ТНПУ, 2009. — Вип. 29. — С. 312—318.

УДК 811.161.2'373.2 : 82-343

**О. С. Черемська, О. В. Масло***Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця**Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»***Національно-культурний компонент онімного простору української народної казки**

**Черемська О. С., Масло О. В. Національно-культурний компонент онімного простору української народної казки.** У статті досліджено етнокультурну специфіку номінації онімів української народної казки шляхом виявлення національно-культурного компонента. Здійснено лінгвокультурологічний аналіз топонімів, антропонімів, флоронімів, зоонімів із урахуванням специфічних суфіксів, національних варіантів імен, позначень-характеристик тощо. Розглянуто конотативні компоненти онімів у народнопоетичному тексті, визначено етнокультурні джерела конотації в проекції на внутрішню форму окремих онімних одиниць. Простежено процес формування номінації онімів, зумовлений етнокультурними чинниками.

**Ключові слова:** національно-культурний компонент, українська народна казка, оніми, топоніми, антропоніми, флороніми, зооніми, внутрішня форма слова.

**Черемская О. С., Масло О. В. Национально-культурный компонент онимного пространства украинской народной сказки.** В статье исследуется этнокультурная специфика номинации онимов украинской народной сказки посредством выявления национально-культурного компонента. Проведен лингвокультурологический анализ топонимов, антропонимов, флоронимов, зоонимов с учетом специфических суффиксов, национальных вариантов имён, обозначений-характеристик и т. п. Рассмотрены коннотативные компоненты онимов в народнопоэтическом тексте, определены этнокультурные источники коннотации в проекции на внутреннюю форму отдельных онимных единиц. Прослежен процесс формирования номинации онимов, обусловленный этнокультурными факторами.

**Ключевые слова:** национально-культурный компонент, украинская народная сказка, онимы, топонимы, антропонимы, флоронимы, зоонимы, внутренняя форма слова.

**Cheremska O. S., Maslo O. V. National and cultural component of Ukrainian folk tale onym space.**

The article examines the ethno cultural specifics of nomination of onyms from a Ukrainian folk fairytale through finding the national and cultural component. Linguist and cultural analysis of place names, people names, flower names, animal names regarding specific suffixes, national versions of the names, denotations characteristics and so on has been done. Connotative components of onyms in the folk poetic text have been considered, the ethno cultural sources of connotation in its projection in the internal forms of separate onym units have been defined. The process of formation of nomination of the onyms, determined by ethno cultural factors, has been traced.

**Key words:** national and cultural component, the Ukrainian folk fairytale, onyms, place names, flower names, animal names, internal form of the word.

**Актуальність дослідження й постановка проблеми.** Одним із актуальних питань сучасної лінгвістики є етнокультурна специфіка мови, осмислення мови не лише як засобу комунікації, а й способу мислення, сприйняття й пізнання світу. Цей аспект дослідження активізував нові міждисциплінарні науки: етнопсихолінгвістику, лінгвістичну аксіологію, лінгвокультурологію та ін., що ставлять за мету реалізацію етнокультурного компонента в мові як у плані констатації універсального й етнічного, так і в напрямі пошуку ментальної основи для їхнього співвідношення, а зрештою, проектується на проблеми національно-мовної картини світу. Як окрема галузь мовознавчої науки набуває актуальності етнолінгвістика, «що вивчає мову як творчий продукт її носія, тобто етносоціуму, що породив мовний феномен як ключовий елемент і водночас рушій національної культури» [5:8]. Етнолінгвістичний аспект наукових студій передбачає вивчення наслідків впливу на мовну структуру міфології, психології, звичаїв, побуту, вірувань, обрядів, культури й менталітету етносу.

У сучасній етнолінгвістиці, що спрямована на дослідження багаторівневої природи виразально-

зображальних мовних засобів, процесів естетизації слова та експресивізації текстів, погляди мовознавців зосереджені на маркованій лексиці як стилістично значущому складникові лексичної системи. Праці українських мовознавців репрезентують різні підходи до аналізу виразально-зображальних мовних засобів. На виявленні в мовних одиницях етнокультурної інформації значну увагу зосереджують лінгвісти М. Ф. Алефіренко, А. Вежицька, Є. М. Верещагін, І. О. Голубовська, Л. В. Дробаха, В. В. Жайворонок, С. Я. Єрмоленко, Р. П. Зорівчак, В. С. Калашник, В. І. Кононенко, Т. А. Космеда, О. С. Кубрякова, В. М. Манакін, В. А. Маслова, О. В. Назаренко, В. М. Русанівський, Н. В. Слухай, Ю. С. Степанов, Н. І. Сукаленко, В. М. Телія, Т. Б. Ткаченко, М. І. Толстой, В. Д. Ужченко, М. І. Філон та ін., розглядаючи окремі слова-концепти чи лексико-семантичні, або тематичні групи, здійснюючи пошук національно-культурного колориту тексту, виявляючи національно-культурний компонент у тексті та в мові.

У новітніх лінгвістичних студіях активізовано вивчення метамови дослідження національно-культурного компонента (М. Бондар), особливостей відтворення семантики та внутрішньої форми онімів української народної чарівної казки

(М. Редьква), етнокультурознавчої лексики та фразеології на матеріалі української та інших мов. Зокрема О. Порпуліт досліджує ономастичний простір українських чарівних казок (у зіставленні з російськими казками), О. Шкуран аналізує національно-культурну конотацію компаративної фразеології «Кобзаря» з реципієнтами -дендро-, флоронімантами, С. Шуляк виявляє етнокультурознавчий компонент у лексиці українських замовлянь, Н. Дем'яненко досліджує національно-культурний компонент у польській фразеології, Т. Гонга виявляє національно-культурний компонент семантики предметів побуту у фразеологізмах сучасної німецької мови, І. Сіліванова розглядає національно-культурний компонент фразеологічних одиниць в англійській мові та ін.

**Завданням статті** є дослідження функціонально-семантичної структури, зокрема НКК, топонімів, антропонімів, флоронімів, зоонімів українських народних казок, зібраних і впорядкованих українськими письменниками та етнографами наприкінці XIX – на початку XX ст.

Згустком етнокультурної інформації є оніми. Онімний простір українців формувалася впродовж тривалого часу. Ономазіологія – «розділ семасіології, який вивчає способи номінації, принципи називання» [4:115] є одним із напрямів етнолінгвістичних пошуків. На сьогодні актуальним аспектом розгляду онімної лексики є культурно-історичний.

Зауважимо, що в цьому випадку досліджують важливий складник значення оніма – національно-культурний компонент (надалі НКК). Поняття національно-культурного компонента в працях мовознавців потрактовано неоднозначно. Дехто з учених уважає, що НКК є елементом семантичної структури слова (М. Г. Комлев, Є. М. Верещагін, В. Г. Костомаров, А. В. Волошина, Т. В. Весна, П. А. Содомора, Ю. А. Бельчиков, О. Ю. Білозерова, А. Гудавічус та ін.). Так, М. Г. Комлев у монографії «Компоненты содержательной структуры слова» підкреслює, що в культурному компоненті слів виражена «залежність семантики мови від культурного середовища індивідуума» [6:117]. Т. А. Космеда також виділяє етнокультурний компонент лексичного значення слова, який в одних лексичних значеннях може займати місце безпосередньо в денотативно-сигніфікативному значенні, а в інших – характеризується як прагматичний компонент, етносемантичний фон лексичного значення слова [7:62]. Інші вчені (А. Вежицька, В. І. Кононенко, Н. І. Кушина, Н. В. Любчук, Н. І. Данилюк, О. М. Семенов) окреслюють НКК як сукупність «мікрокомпонентів» слова, як слова, що є визначальними для духовної та матеріальної культури народу.

Загалом національно-культурний компонент мовознавці розглядають як елемент мовної картини

світу, що виражає етноспецифічне сприйняття дійсності, здебільшого маючи на увазі слова, визначальні для культури нації, через значення яких передано спосіб життя, мислення народу. Цю думку підтверджують і наші дослідження [12; 13; 14].

Джерелом етнокультурної інформації є звичай фольклорні тексти, і зокрема українська народна казка (УНК), спираючись на яку й розглянемо функції топонімів, антропонімів, зоонімів, фітонімів у формуванні національно-мовної картини світу українців. Матеріал для аналізу дібрано зі збірників українських народних казок, що їх упорядкували та зібрали П. Чубинський, І. Манжура, М. Драгоманов, Б. Грінченко, І. Березовський, М. Возняк, Марко Вовчок та П. Куліш, П. Попов, М. Лук'яненко.

**Топоніми й антропоніми УНК.** Невід'ємним сюжетно-композиційним, а також лексичним компонентом національного забарвлення в УНК є власні назви (антропоніми та топоніми), семантична структура яких є відображенням своєрідної мовної картини світу. Окрім своєї основної функції (назва об'єкта), окремі топоніми сприяють виникненню асоціацій із історичними подіями, соціально-економічними умовами, національними героями.

Топоніми в УНК нечисленні, переважають ойконіми антропонімного й відапелятивного походження: *Київ, Кременчук, Лебедин, Кирилівка*; гідроніми *Дніпро, Десна, Чорне море*: «Онде таке село в лісі стояло понад *Дніпром*». Трапляються годоніми, напр.: *«Великий шлях*, що ним їздили чумаки у Крим», урочище *Кожум'яки*, а також назви об'єктів, суспільно значущих для народу: *Крим, Бессарабія* – «два парубки ходили «на *Бессарабію* заробляти гроші». Відомо, що з XII століття до Бессарабії переселяються із Західної України; наприкінці XVII ст. – із Правобережжя, багато втікачів тут рятувалися від переслідувань Петра I.

Антропоніми є найчисленнішою групою УНК. Вони є джерелом пізнання культурного середовища; віддзеркалюють суспільно-побутові поняття та уявлення, «у взаємодії з семами мовної реалізації ідеалу краси та норм мовленнєвого етикету утворюють значну кількість смислових емоційно-експресивних компонентів, на базі яких формуються типові риси національно-культурної конотації персонажа» [8:6].

Виявляти НКК в антропонімах української народної казки дають змогу специфічні суфікси, національні варіанти імен, позначення-характеристики персонажів – носіїв цих імен. Компоненти, що містяться в структурі антропоніма, визначаються, мотивуються, структуруються й фіксуються усвідомості народу протягом усієї історії існування імені й закріплюються в мові казки за певним героєм, який втілює чи то добро, чи зло, зухвалість чи мужність. Часто ці особливості вміщує внутрішня форма – за



О. Потебнею, найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким висловлюється його зміст. Тож головною характеристикою лексичного фону власного імені слугуватиме виявлення внутрішньої форми (ВФ) імені.

Антропоніми казок переважно відтворюють структуру антропонімії, властиву українському народу в період XV–XVI й давніший. Поодинокі випадки наявності в казках прізвиськ: *пан Коцький* (кіт), *пан Барановський* (баран), *пан Запичанський*, *пан Печерецький* – здебільшого вказують на пізніше походження казки. Так, прізвиська князів та поміщиків почали з'являтися в XIV–XVI ст., а міщан і селян – у другій половині XIX ст. Варто зауважити, що частку «пан» у XIX–XX ст. у живому мовленні використовували лише у звертанні до представників привілейованих верств населення.

Онімний склад номінатем формувався шляхом запозичення з антропонімії онімізацією апелювальної лексики. Він містить традиційні найменування (*Котигорошко*, *Телесик*), яким притаманне семантико-функціональне навантаження, що відображає стійкі народні уявлення про окремі типи казкових героїв.

Одночленні неканонічні імена, які не так часто трапляються в казках, як канонічні, ілюструють народне світосприйняття й світовідтворення та є відапелювативними. Серед них переважають українські імена-композиції, що є водночас назвами-характеристиками: *Котигорошко*, *Вернидуб*, *Вернигора*, *Крутивус*, *Семиліточка*, *Трьомсин*, *Телесик*, *Серета*, *Сніжниця*, *Дружнівна та ін.* У казці «Котигорошко» ім'я головного героя утворене способом складання дієслова *котитися* й іменника *горох*. ВФ імені пов'язана з особливістю використання гороху «в різноманітних обрядах та ритуалах, також горох був пов'язаний зі шлюбом і дітонародження» [1:431]. Як захисник народу, *Котигорошко* близький до Перуна. Невипадковий і фонетичний збіг слів «горох», «грозит», «грознути» зі словом «горох». За повір'ям горох краще сіяти в четвер – день Перуна. Як і Перун, горох символізує родючість. Ім'я головної героїні казки «Семиліточка» мотивоване тим, що сім років не було в батьків дітей. Дівчинку, яка врешті народилася, назвали *Семиліточка*. У казці вона є виразницею народної мудрості, недарма компонентом її імені є число *сім* – божественне число Всесвіту. Дівчина із символічним ім'ям *Серета* є заступницею, помічницею хлопця у нелегких випробуваннях, на які його посилає мати зі змієм, адже *серета* – «за давньоукраїнськими звичаями, присвячувалася Богині Дані. Це жіночий день» [9:217].

Через імена героїнь народ намагається реалізувати своє прагнення до впорядкованості дійсності залежно від міфічного світосприйняття. Так, три брати знайшли в лісі дитину й назвали її *Трьомсин*. *Телесик* з'явився з деревини, яку баба поклала в колисочку, колихала та співала. Тут

символічними є не лише куліш, колиска, але й сам процес колихання. Колихати – «злегка гойдати що-небудь гнучке, висяче» [10:4, 222], гойдати – «приводити що-небудь у рух із сторони в сторону...» [10:2, 106], телесуватися – «соватися, кидатися то в один бік, то в другий» [10:10, 63], отже, мотивація імені *Телесик* пов'язана з дією *колихати*, *гойдати*, *телесуватися*.

Імена УНК пов'язані також із абстрактними поняттями: *Бідило*, *Щастя*, *Ум*. Складне ім'я доньки відьми *Дохна-Прагна* поєднує у своїй структурі як елементи стародавніх вірувань, так і негативізм у ставленні до відьом. В імені *Іва*, на думку М. І. Чумарної, «закодована космогонічна інформація... Слова «два» та «Іва» указують на небесне, божественне походження героїні... Діва – богиня небес, її пара Іва – верба – в українській фольклорній традиції символізує материнське жіноче начало, світове дерево» [15:62]. У той же час у казці «Про Покотигорошка» це ім'я має змії.

Номінатема *Безсмертельний Козьолок* також вирізняється апелювальною основою: *козьолок* – прилад для змотування пряжі. Мотивом називання стала зовнішня подібність персонажа з цим приладом. ВФ імені *Бездушний Костій* – прототип казкового персонажа російської народної казки – Коцея Бессмертного, в основу найменування покладено твірну базу *кост-*, що споріднює ім'я зі спільнокореновими словами *кість*, *кістяний*. Стосунок до *кості* є не лише однією з ознак приналежності до іншого світу, але й зовнішня подібність з нею міфічного персонажа.

Як власні імена вживали також назви диких і домашніх тварин, птахів, рослин: *Баран*, *Козьол*, *Соловей*, *Ворон*, *Волк*, *Репка*, *Сосна*, *Горох*, *Лебедь*; *пан Козловський* – прізвисько вовка; *Лев*.

Канонізовані (узаконені церквою в єдиноприйнятій формі) імена, потрапивши на мовний ґрунт східних слов'ян, починали пристосовуватися до фонетичної, морфологічної, словотворчої системи давньоруської мови: *Горпина* (Агрипина), *Ганна* (Анна), *Яким* (Аким), *Оврам* (Аврам) *Олена* (Слена), *Омелько* (Емельян), *Остап* (Євстафій), *Явдоха* (Євдокія) *Юрій* (Георгій), *Хівря* (Февронія), *Хвеська* (Феодосія), *Хведор* (Федор), *Хома* (Фома), *Хведора* (Феодора), *Пилип* (Филип).

Семантичним реалізатором власних імен у казках є прізвиська, прикладки, що характеризують персонаж за походженням чи родом діяльності, соціальним станом чи родинними зв'язками, обставинами народження або репрезентують внутрішні чи зовнішні риси героя: «*Богодавець Іван*», «*Івашко-ведмеже вушко*», «*Як Іван-Великан чортів перехитрив*», «*Казка про Івана Голика і його брата*», «*Іван – мужичий син*», «*Трьомсин Синеня*», «*Марко Сучченко*», «*Іван Царевич та Іван Кухаревич*», «*Іван-Вітер*», «*Кирило Кожум'яка*», «*Іван Побиван*», «*Іван Попович*» та ін.

Як бачимо, фонові інформації яскраво представлена у власних іменах УНК. Система йменування персонажів казок фіксує особливості

стародавніх вірувань та уявлень народу, реагує на ті зміни, які відбуваються в суспільстві, є скарбницею знань про давню культуру народу, а також яскравим виразником національно-мовної картини світу українського народу.

**Зооніми УНК.** Неповторну національно-мовну картину світу репрезентують подвійні слова-зооніми прикладкового типу та означення до них, а також іменування тварин, що у своїй семантичній структурі містять національно-культурний компонент.

Хліборобські засади побуту наших предків відбиті в заголовку «Солом'яний бичок», де «злакова солома в сюжеті має найвиразніші сліди землеробського побуту» [2:44]. Означення солом'яний не лише доповнює, але й розширює символічне навантаження зооніма. Так, *бик* – «символ сили, мужності, хоробрості, творча сила Всесвіту, носій плодючості» [1:516], «жито символізує силу, життя і здоров'я» [11:573]. Бичок, зроблений із соломи, приносить добробут, багатство в оселю діда та баби. Якщо в УНК смисловим конкретизатором зооніма *бичок* є атрибутивна ознака солом'яний, то в російській казці це «смоляной» («Бычок смоляной бочок»). Баба зробила бичка із соломи та обмазала його смолою, щоб відганяти диких тварин. Відомо, що «з виникненням культу бика до нього зверталися як до тотемного предка» [1:517], смола ж, як відомо, захищала худобу від нечистої сили. Отже, національно-культурний компонент зооніма *бичок* виявляється через різну його сполучуваність. Якщо в УНК – це солом'яний (пов'язано із хліборобством), то в російській казці – це смоляной (зв'язок із мисливством).

Двокомпонентна назва «Про Козу-дерезу» є цікавою не лише як контекстуальний реалізатор сюжету, але й із погляду вмотивованості вживання прикладки *дереза*. Коза у найдавніші часи була символом не лише багатства й доброго врожаю, але, за повір'ям, «злюю, нечистою, непорядною твариною, яку створив диявол» [1:527]. У казці коза спочатку обдурила діда, змусивши його прогнати двох дочок, бабу, а потім зайняла зайчикову хатку. Прикладка *дереза* доповнює онім *коза*, адже одне із значень назви *дереза* – колючий куш. Загальноприйнятої етимології немає, мотивують здебільшого «деру, дерти, дергати, дразнити...» [3:37]. Коза в казці є грубою, нестриманою, зухвалою, її можна асоціювати з колючим кушем – дерезою, а також зі словами «деру, дерти, дразнити». Отже, виявлення семантичного значення та етимології прикладки *дереза* пояснює міфологічне сприйняття кози як «нечистої» тварини.

Давню віру українців у магічну силу слова, а отже, уникнення називання об'єкта полювання справжнім іменем для забезпечення вдалого промислу, відтворюють евфемізовані назви зоонімів: *довгомуд* (замість тхір), *дик* (замість кабан).

Етнічно-маркованими є також в українських казках подвійні зоонімні назви. Другий компонент цих зоонімів часто є образною характеристикою персонажа за його внутрішньою властивістю: *півник Голосисте Горлечко, півничок-співачок, кіт Мурлика, мишка-кудлань* (актуалізовано ознаку зовнішності).

Більшість прикладок складних слів-зоонімів, як і назв за родом діяльності, в УНК є віддієвими: *вовчище-помелище; зайчик-побігачик, – боботунчик; мишка-гризушка, -шкреботушка, -хутишка, мишенята Круть і Верть; ведмідь-набрідь; вовк-гаврило; жабка-скрекотушка, жабонька-кваконька; баранчик-пожитанчик; коничок-ступачок; кінь-виноходець; собачка-крутілка*. В. Давидюк пов'язує значення прикладок *шкреботушка, побігачик, лапайчик, скрекотушка, набрідь* (казка «Рукавичка») із початком весни. Так, *шкреботіння* мишки – ознака березнево-квітневої пори, коли миші вилазять з нір і шукають їжу поблизу людських жител; *побігачик* – у цю пору (початок березня) на зайців найретельніше полували хижаки й ловили (діалектне – лапали); *набрідь* – у казці йдеться про так званого бродячого ведмеда, який не залягає в зимову сплячку, а бродить у пошуках їжі [2:52–54].

**Фітоніми УНК.** Фітоніми в казці не лише репрезентують флору України, але й набувають символічного значення: із краплі крові Данила виросла така *вишня* – «один лист дрібний, другий золотий»; на могилі вбитого брата посадили *черешню*; *вишні-черешні* ростуть у саду в Баби-Яги. Сученко наказує братам: «Ріжте, братці, *ожину* й *терен* і в пучки в'яжіть, до мого коня чіпляйте» (від зміївни боронитися); герой казки «Про охоту» пішов у ліс і зробив з *бузини* палку; на горбку вбитого Івашка виросла *бузининка*.

Найбільш виразними символами, що втілюють образ рідної землі, уособлюють образ українця у свідомості нашої нації, є *калина, верба, тополя, осокір*. Певного символічного навантаження вони набувають і в казках. Джерелом виявлення цих конотативних значень є контекст: «Необхідною, хоч і не завжди достатньою, умовою вияву семантико-семантичного варіанту багатозначного слова є мінімальний контекст, який формується в реальних актах мовлення і за обсягом може дорівнювати словосполученню» [16:126]. Подекуди в казках іменник *сопілка* сполучається з прикметником *калинова* («Калинова сопілка»). У цій казці саме атрибутивне означення наділяє цей інструмент надприродними властивостями: сопілка, зроблена чумаками з куща калини, який виріс на могилі вбитої дівчини, промовляє до батьків людським голосом, викриваючи вбивцю: як відомо, сопілку часто виготовляли саме з калини. Своєрідної конотації набуває в УНК це слово в словосполученні *куш калини*. Так, на шляху до діда, якому віддав батько хлопця на послуги, герой казки «Про морського царя і його дочок» побачив *куш калини*; син купця заховався за *куш калини* – «куш з

красними ягідками – рясне, рясне»; доля брата (казка «Дві доли») каже: «Піди в степ, та буде там озерце, а коло озера куш калини, ти сядь в куш та й дивись...». Інколи, як спостережено в УНК, куш калини з'являється на дорозі казкових героїв, виконуючи символічну функцію: ніби готує їх до зустрічі з прекрасною дівчиною.

У свідомості українців *верба* поєднувалася з образами річки, джерела, криниці тощо. Так, герой казки «Старший брат хоче позбавитись меншого» радить: «Якби ту *вербу* зрубали й корень викопали, під тим коренем *вода*»; дівчина, яка з'явилася з дині, знаходить схованок на *вербі*, що росла біля криниці; баба наказує царевичу: «Іди до *ставка*, коло того *ставка верба*, іди і сядь за тою *вербою* тихо».

Певного символічного навантаження в УНК набувають *явір* та *дуб*. У казці «Про Івася та відьму» Івась, тікаючи від відьми, «заліз на превисоченного *явора*»; на *явір* лізе Іван Царевич попрощатися зі світом; Іван Знайда перетворюється на *явір* «високий, кучерявий, великий»; песик попереджає Івана-мужичого сина: «Стоятиме *явір*, під *явором* стіл, там лежатимуть паляниця, яблука й усякі напитки й наїдки. Не їжте, – вдар навхрест, побачиш, що вийде з цього! Пройдете далі, захочете спать, – під *явором* стоятимуть ліжка. Не лягайте, вдар по них, побачиш, що буде!»; з волосинки коня виріс *явір* – «високий та розложистий».

Із давніх часів українці шанували *дуб*, уважаючи його світовим деревом, від якого

почалося все живе на землі. Дуб є схованкою героїв казок від розбійників, відьом, нечистої сили; сховищем «скарбів незлічених», житлом незвичайних птахів.

У народі *осику* вважають оберегом від відьми, нечистої сили: «взяв Покотигорошко сокиру, розщипив *осику*. Вставив туди бороду дідка (царя підземного царства) та й забив її клином»; архірей послав наказ: «Ту відьму забити *осиковим кілком*» («Про відьму»).

Характерно й те, що фітоніми є компонентом часто вживаних у казці фразеологізмів: «не будеш більше *рясту топтати*», «котів не раз *діставалось на горіхи*», «*дати гарбуз*», «*трохи дуба не дала*», у яких набувають іншого символічного значення.

Таким чином, лексичне наповнення топонімів, антропонімів, зоонімів, фітонімів містить комплекс історичних, національно-культурних, соціальних асоціацій, що наявні тільки в носіїв окремої мови. Специфічні суфікси, внутрішня форма, національні варіанти імен, позначення-характеристики персонажів – носіїв цих імен дають змогу простежити в антропонімах УНК національно-культурний компонент, що фіксується народною свідомістю впродовж усієї історії існування імені. Асоціативне мислення українського народу розкривають і прикладки до зоонімів та стійкі сполуки як означення характерних рис певної тварини.

### Література

1. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
2. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
3. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Т. 2. / За ред. О. С. Мельничук. – К.: Наукова думка, 1985. – 572 с.
4. Єрмоленко С. Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. С. Я. Єрмоленко / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
5. Жайворонок Н. В. Українська етнолінгвістика: Нариси: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Н. В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2007. – 262 с.
6. Комлев Н. Г. Компоненты содержательной структуры слова / Н. Г. Комлев. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1969. – 191 с.
7. Космеда Т. А. Денотат, конотація й аксіосемантика у проекції на лексико-семантичні відповідники російської та української мов / Т. А. Космеда // Мовознавство. – 1997. – № 4–5. – С. 58–63.
8. Лавриненко С. Т. Мовна картина світу в українській фантастичній казці: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.02 – українська мова / С. Т. Лавриненко. – Дніпропетровськ, 1995. – 19 с.
9. Лозко Г. С. Українське народознавство / Г. С. Лозко. – Х.: Див, 2005. – 472 с.
10. Словник української мови: В 11 т. / За ред. І. К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1971. – Т. 2. – 550 с., 1973. – Т. 4. – 840 с., 1979. – Т. 10. – 658 с.
11. Україна в словах: мовокраїнознавчий словник-довідник / Упоряд. і кер. авт. кол. Н. Данилюк. – К.: Вид. центр «Прогрес», 2004. – 704 с.
12. Черемська О. С. Лексика української народної казки / О. С. Черемська / Verba Magistri: Мовознавство. Літературознавство. Журналістика. Педагогіка. Методика: зб. наук. пр., присвяч. ювілею д-ра філол. наук, проф. С. В. Ломакович / За заг. ред. В. М. Терещенка, П. Б. Ткач. Х.: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2008. – С. 237–244.
13. Черемська О. С. Заголовок як виразник етнопсихологічного змісту казки (на матеріалі українських та російських народних казок) / О. С. Черемська, О. В. Масло // Учен. зап. Тавричеського нац. ун-та ім. В. И. Вернадського: Серія «Филологія». – 2007. – Т. 20 (59). – № 3. – С. 78–83.
14. Черемська О. С. Лінгво-етнічні стереотипи української народної казки / О. С. Черемська, О. В. Масло // Культура народів Причорномор'я: научний журнал. – 2011. – № 211. – С. 113–115.
15. Чумарна М. І. Мандрівка в українську казку: Приказкове коло / М. І. Чумарна. – Львів: Каменяр, 1994. – 79 с.
16. Сучасна українська літературна мова: підручник / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін.; За ред. А. П. Грищенка. – 3-тє вид., допов. – К.: Вища шк., 2002. – 439 с.

## РЕЦЕНЗІЇ

**В. И. Силантьева**

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

### **Поэтические «мелочи» Чехова, найденные в Харькове**

*Рец. на издание: Т. А. Шеховцова. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. – Харьков: ХНУ, 2015.*

Монографии подобного рода – плод длительных научных раздумий и больших творческих усилий исследователя. Потому что долго собираешь «частности», которые в текстах А. П. Чехова давно перестали быть таковыми. Потому что нужно увидеть-услышать-прочувствовать и прокомментировать чеховский подтекст и, шире, контекст произведения. Тот самый, что является неременной составляющей чеховского мира и прологом современных интертекстуальных сращений. В общем, нужно в который раз войти в чеховский мир и рассказать филологам о частностях-подробностях, которые вместе с «магистральной линией» произведения и определяют поэтику творчества этого писателя.

Подобное исследование всегда ждут филологи-литературоведы; такая книга нужна аспирантам, докторантам, учителям и «просто читателям». Потому что в такой монографии, состоящей из довольно большого числа разделов-статей, отражается научная жизнь вдумчивого исследователя, который буквально «по зернышку» материал собирал, обдумывал и отсылал в научные сборники достоверные и, безусловно, авторские оригинальные статьи. В книге эти наблюдения и обобщения еще расширены, усовершенствованы и отражают не только составляющие художественного мира писателя Чехова, но и профессионально-творческие возможности доктора филологических наук, профессора кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина Шеховцовой Татьяны Анатольевны.

По существу содержания работы. «О Чехове и его творчестве сказано безмерно много», – пишет Т. А. Шеховцова, не скрывая, что она «идет во след», обобщая, дополняя, ориентируясь на золотое правило всех литературоведов, исследующих классическое наследие: пусть малая толика, но – в золотую строку. Она создает книгу о деталях и подробностях чеховского мира, о чеховской поэтике, о чеховских литературных связях. Особенно дорог рецензенту своими маленькими, но значимыми открытиями раздел, посвященный харьковскому контексту чеховского творчества и судьбы самого писателя Чехова. Будучи харьковчанкой, Т. А. Шеховцова не боится честно

признаться: «Чехов Харьков не слишком любил, хотя со многими харьковчанами поддерживал хорошие отношения...» И, констатируя очевидное, добавит: «Зато Харьков всегда любил Чехова». А далее, в большом разделе своего исследования показать, как дореволюционная периодическая печать, в частности газета «Южный край», жаловала этого автора и представляла его произведения. Например, «Чайку» с ее «декадентской средой». Например, «Мужиков» как повести, которая «клеветает на русских мужиков». Но в каком-то из следующих номеров – «Дом с мезонином» как произведение уровня «маленького шедевра». Многочисленные рецензенты, пишет Т. А. Шеховцова, все-таки увидели и сумели назвать чеховские пьесы новым словом в драматургии начала XX века, а еще и сказать о том, что для постановки его драм нужны «нетрадиционная режиссура и слаженная, гармоничная игра всего актерского ансамбля».

Отметим, что Т. А. Шеховцову отличает скрупулезное знание как художественных текстов А. П. Чехова, так и его эпистолярия. Она буквально погружается в них и замечает (отмечает, фиксирует, привносит в общую концепцию творчества А. П. Чехова) те «мелочи словесного ряда», которые мелочами у классиков не бывают. Отсюда – вдруг вынырнувшие из глубин слова, ремарки, отдельные короткие фразы и мелкие детали, которые не замечаешь при беглом прочтении, но которые – всегда – выстраданы автором произведения. Это, например, лунный свет, который пробрался во взаимоотношения Ани и Пети Трофимова, а еще и в биографии персонажей «Попрыгуньи», «Ионыча», а также тех, кто так жаждал увидеть в Кузьминках «милого Мишу» Подгорина. Это множество подробностей, которые формируют мир А. П. Чехова – рассыпающийся, непостоянный и мало похожий на целостный и гармоничный Божий мир. Но в нем, говорит исследовательница, есть своя логика, пусть мучительно, но все-таки найденная целостность, которую нужно прочувствовать, а потом уж понять.

Читая эту монографию, признается рецензент, все это и чувствуем. И навсегда вносим в чеховский мир «тройственные созвучия» и музыку очень неоднозначных любовных признаний.

Например, Вершинина, который трижды называет Машу «великолепная, чудная», повторяя: «Я люблю, люблю, люблю...». Например, Соленого, который, подражая Лермонтову, четырехстопным анапестом объясняется в любви Ирине: «Я люблю, глубоко, бесконечно люблю...». И тут же контрастно рифмует: «Клянусь всем святым, соперника я убью». Совершенно неожиданно для себя видишь (и «слышишь»), что, оказывается, рифмует даже Андрей Прозоров: «Я не пью, трактиров не люблю». В общем, оказалось, что воспроизвести формулу мира и создать его модель в чеховском варианте – это как раз под силу Т. А. Шеховцовой.

Более того, исследовательница еще и прорисовывает геометрию чеховского мира, в котором есть свои «круглые углы»; своя эстетика тела и телесность; особый вид удовольствий и живет в нем пошлая «нагая дама» с той самой лиловой вазой с отбитой ручкой, которую забыть невозможно. Отметим также удачно прочитанный и воспроизведенный в монографии «чеховский экфрасис», в котором осуществляется «транспозиция языка визуального искусства на язык литературы». Внимание читателя остановлено на отношении А. П. Чехова к библейским и новозаветным персонажам, образам и символам; в эту книгу о Чехове вошли чеховские милые подробности – например «чаепитие и не только...»

Особый раздел монографии составляют главы, посвященные поэтике чеховского текста –

контекст, интертекст и другие составляющие микропоэтики в них исследуются скрупулезно и серьезно. Отметим также еще и «фондовый» литературный контекст исследования. О нем рецензенту можно бы писать особенно много, так как А. П. Чехов и его литературное окружение (как, впрочем, и литературные наследники Чехова из XX века) представлены в нем достойно и внушительно.

Подводя итоги, скажем следующее. Чеховед из Харькова Т. А. Шеховцова создала интересную, наукоемкую монографию, написанную в лучших традициях литературоведческого исследования. Она обобщает и уточняет многие позиции виднейших чеховедов и, главное, демонстрирует по-настоящему новаторский подход к «мелочам» из чеховского художественного цеха. Эта работа читается с большим интересом и с чувством неожиданных открытий: оказывается, что, неоднократно обращаясь к Чехову, ты далеко не все знаешь о писателе и особенностях его творчества. Работа Т. А. Шеховцовой необходима как уже состоявшимся литературоведам, так и тем, кто только начинает вчитываться тексты писателя Чехова. Более того, данная монография является примером глубокого академического анализа поставленной проблемы, и в этом – ее прогнозируемое долготелетие и литературоведческая ценность.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Абабіна Наталія Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**Антонова Вікторія Федорівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов, Український державний університет залізничного транспорту

**Астапенко Ігор Анатолійович**, аспірант Інституту літератури, Національна академія наук України

**Башкирова Ольга Миколаївна**, кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології, Київський університет імені Бориса Грінченка

**Бессараб Олександр Володимирович**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Боговін Ольга Володимирівна**, кандидат філологічних наук, докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури, Бердянський державний педагогічний університет

**Бусел Ганна Павлівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Бутко Софія Григорівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Варлигіна Марія Юрївна**, студентка 6 курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Вещикова Олена Сергіївна**, викладач кафедри культурології та українознавства, Запорізький державний медичний університет

**Галкіна Яна Вікторівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології і перекладу, Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля

**Гальчук Оксана Василівна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Інституту філології, Київський університет імені Бориса Грінченка

**Гармаш Людмила Вікторівна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

**Глотов Олександр Леонідович**, доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики, Національний університет «Острозька академія»

**Гносва Ніна Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Голубнича Катерина Олегівна**, аспірант, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (Старобільськ)

**Горішна Галина Михайлівна**, аспірант кафедри теорії і методики української та світової літератури, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

**Гура Наталя Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу, Запорізький національний технічний університет

**Гурдуз Катерина Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

**Давиденко Іван Олександрович**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури, Бердянський державний педагогічний університет

**Дмитрієва Валерія Володимирівна**, аспірант кафедри зарубіжної літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**Дроздовський Дмитро Ігорович**, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник, науковий співробітник відділу світової літератури, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

**Дьолог Ольга Станіславівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

**Жаданов Юрій Анатолійович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Жаданова Тетяна Володимирівна**, викладач кафедри ділової англійської мови, Національна академія Національної гвардії України

**Жиленко Ірина Рудольфівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та філології, Сумський державний університет

**Жилін Михайло Володимирович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури, Донецький національний університет

**Жовтобрюх Валентина Федорівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

**Жужгіна-Аллахвердян Тамара Миколаївна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри перекладу ГВНЗ «Національний гірничий університет»

**Зубань Віра Іванівна**, кандидат філологічних наук, м. Харків

**Іваненко Вікторія Анатоліївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко, Київський національний лінгвістичний університет

**Іваніків Людмила Ігорівна**, студентка 5 курсу гуманітарного факультету, Запорізький національний технічний університет

**Іванова Віра Мирославівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Брестського державного університету імені О. С. Пушкіна

**Казарін Володимир Павлович**, доктор філологічних наук, професор, ректор Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (Київ)

**Капустян Інга Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської та німецької філології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Капустян Марія Григорівна**, аспірант кафедри світової літератури, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Кириченко Юлія Сергіївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

**Консва Тетяна Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Коноваленко Тетяна Василівна**, кандидат педагогічних наук, професор кафедри англійської філології та методики викладання англійської мови, декан філологічного факультету, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

**Костенко Ганна Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу, Запорізький національний технічний університет

**Костенюк Яна Валеріївна**, студентка 5 курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Кохан Роксоляна Андріївна**, аспірант кафедри світової літератури, Львівський національний університет імені Івана Франка

**Криницька Наталія Ігорівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Куницька Ірина Валеріївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко, Київський національний лінгвістичний університет

**Кураш Наталія-Марія Іванівна**, студентка 5 курсу факультету іноземних мов, Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника

**Кушнірова Тетяна Віталіївна**, доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Масло Ольга Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та російської філології, комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

**Матійчак Альона Анатоліївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

**Мацапура Валентина Іванівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Мацевко-Бекерська Лідія Василівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури, Львівський національний університет імені Івана Франка

**Муравецька Ярослава Сергіївна**, аспірант на відділі теорії літератури та компаративістики, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

**Мурадова Ірина Робертівна**, старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Нев'ярович Наталя Юріївна**, кандидат педагогічних наук, доцент загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова, Херсонський державний університет

**Некрилова Олена Леонідівна**, викладач кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

**Нешко Світлана Ігорівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов, Український державний університет залізничного транспорту

**Нікітська Катерина Ігорівна**, аспірант кафедри російської та зарубіжної літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

**Николайчук Ірина Анатоліївна**, аспірант кафедри літературознавства, Національний університет «Києво-Могилянська академія»

**Николенко Катерина Сергіївна**, студентка 2 курсу факультету філології та журналістики, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Николенко Ольга Миколаївна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури факультету філології та журналістики, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Новикова Марина Олексіївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури, Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

**Овдійчук Лілія Миколаївна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови та методик викладання, ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка С. Дем'янчука

**Олійник Світлана Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології, Київський університет імені Бориса Грінченка

**Онопрієнко Анастасія Дмитрівна**, аспірант загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова, Херсонський державний університет

**Орлов Олексій Петрович**, аспірант кафедри світової літератури, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Пінігіна Юлія Геннадіївна**, студентка 4 курсу філологічного факультету, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

**Пшенична Марія Сергіївна**, аспірант кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Раковська Ніна Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**Рева Ірина Анатоліївна**, аспірант кафедри світової літератури, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Савіна Вікторія Вікторівна**, викладач кафедри українознавства та латинської мови, Національний фармацевтичний університет

**Сальникова Катерина Геннадіївна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри лінгводидактики факультету іноземних мов, Брестський державний університет імені О. С. Пушкіна

**Сердега Руслан Леонідович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Силантьєва Валентина Іванівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**Синявська Леся Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**Сімейкіна Наталія Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мистецтвознавства, літературознавства і мовознавства, Харківська державна академія культури

**Сластьон Сабріє Едемівна**, асистент кафедри тюркології Інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

**Смольницька Ольга Олександрівна**, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник відділу української філології, Науково-дослідний інститут українознавства МОН України

**Соколова Алла Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури, Ізмаїльський державний гуманітарний університет

**Статкевич Лариса Павлівна**, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри перекладу, Національна академія Державної прикордонної служби України

**Стовба Ганна Сергіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна



**Таран Зінаїда Михайлівна**, старший викладач кафедри романо-германської філології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**Тищенко Зара Робертівна**, аспірант кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Філон Микола Іванович**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Фірман Ольга Ярославівна**, аспірант кафедри теорії та методики української і світової літератури, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

**Фокіна Світлана Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**Хайруліна Наїля Фаритівна**, аспірант кафедри всесвітньої літератури та російського мовознавства, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (Старобільськ)

**Хільська Богдана Олександрівна**, студентка 5 курсу філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Цікавий Сергій Анатолійович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури, Донецький національний університет

**Цуркан Ігор Миколайович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій, Херсонський державний університет

**Червінська Ольга В'ячеславівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

**Черемська Ольга Степанівна**, кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця

**Чернокова Євгенія Семенівна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Чорний Ігор Віталійович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства, Харківський національний університет внутрішніх справ

**Шеховцова Тетяна Анатоліївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Шураєва Надія Борисівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Ялінь Лі**, аспірант кафедри світової літератури та російського мовознавства, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (Старобільськ)