

Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
Інститут філології та журналістики

ISSN 2304-9383

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 20

Луцьк
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
2015

УДК 82:801.8(05)

ББК 83я54

В 67

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 6 від 24.12.2015 р.)*

Рецензенти: Анісімова Н. П., д. філол. н., проф.; Бистрова О. О., д. філол. н., проф.; Бунчук Б. І., д. філол. н., проф.; Кіраль С. С., д. філол. н., проф.; Мейзерська Т. С., д. філол. н., проф.; Михида С. П., д. філол. н., проф.; Поліщук Я. О., д. філол. н., проф.

Редакційна колегія:

Аркушин Г. Л. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Данилюк Н. О. – доктор філологічних наук, доцент СНУ імені Лесі Українки;

Діомідова А. Ю. – доктор гуманітарних наук, доцент Каунаського гуманітарного факультету Вільнюського університету, м. Каунас, Литва;

Левчук Т. П. – кандидат філологічних наук, доцент СНУ імені Лесі Українки (відповідальний секретар);

Мірченко М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Мойсієнко В. М. – доктор філологічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка;

Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки (головний редактор);

Нікольський Є. В. – доктор філологічних наук, професор, м. Москва, Російська Федерація;

Оляндер Л. К. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Сірик Л. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської, м. Люблін, Республіка Польща;

Соболев В. – доктор габілітований, професор Варшавського університету, м. Варшава, Республіка Польща;

Чижевський Ф. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської, м. Люблін, Республіка Польща;

Штейнер І. Ф. – доктор філологічних наук, професор Гомельського державного університету імені Франциска Скорини, м. Гомель, Республіка Білорусь;

Шульгач В. П. – доктор філологічних наук, професор Інституту української мови НАН України;

Яструбецька Г. І. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки.

В 67 **Волинь** філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2015. – Вип. 20. – 322 с.

У виданні висвітлено актуальні питання літературознавства. Книга містить варіанти аналізу та інтерпретації літературних творів у світлі сучасних методологій. Збірник адресований широкому колу філологів.

Збірник наукових праць є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (див. додатки до постанов президії ВАК України від 27.05.2009 р. № 1–05/2, від 08.07.2009 р. № 1–05/3).

УДК 82:801.8(05)

ББК 83я54

© Левчук Т. П. (упорядкування), 2015

© Гончарова В. О. (обкладинка), 2015

© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015

Зміст

Розділ I. Методологічні засади вивчення літературного тексту

Астрахан Наталія

Буття літературного твору: аналіз та інтерпретація.....6

Колошук Надія

Необхідність вивчення табірної поезії як віртуально-цілісного феномену.....17

Криворучко Світлана

До проблеми сучасної методології: концептуальне поєднання феміністичної та психоаналітичної критики.....31

Levchuk Tereza

The concept of literature in historical and phenomenological perspective..41

Моклиця Марія

Метафорична, алегорична та символічна інтерпретація тексту: до питання універсальних методологій.....49

Натяжко Світлана

Психоаналіз у системі наратологічного аналізу.....58

Оляндер Луїза

Ракурс – ракурсна постановка – твір як рецептивна проблема.....68

Радавська Оксана

«Поетика вогню» Г. Башляра як метод аналізу літературних текстів..80

Харлан Ольга

Міжмистецька трансформація жанрів: натюрморт.....89

Юрчук Олена

Література й історія: до питання про фікційну історію і текстову реальність.....101

Розділ II. Аналіз та інтерпретація твору і творчості

Змінчак Наталія

Особливості художнього трактування антитоталітарних ідей у романах Валентина Тарнавського «Порожній п'єдестал» і «Матріополь».....108

Кизилова Віталіна

Художня версія інтерпретації історичної доби в повісті Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію».....120

Козут Оксана

Поетика урбаністичного часу та простору у п'єсі Олексія Дроздовського «Батяри, брати батяри».....129

Колінько Олена

Вставна новела у структурі постмодерного роману Міли Іванцової «Гра в паралельне читання».....136

Кочерга Світлана

Noto Scribens в образному світі драматургії Лесі Українки.....146

Кузава Ігор

Літературна персоналістика «Я-автора» та героя у повісті «Пожар» В. Распутіна.....158

Моклиця Андрій

Особливості аналізу та інтерпретації абсурдистського тексту (на матеріалі творчості К. І. Галчинського).....166

Мучка Мирослава

Історико-літературний дискурс в Україні з приводу творчості Гайнріха фон Кляйста.....177

Нестелєєв Максим

Іван Франко і декаданс.....186

Никольский Евгений

«Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года» князя И. М. Долгорукова как один из первых внутренних travelogов в русской классической литературе193

Пархета Яна

Психопортрет Григора Тютюнника: кореляція психосоматики і характеру.....204

Полєтуха Ірина

Наративна стратегія карткового пасьянсу у структурі художнього твору.....215

Роспопа Тетяна

Тарас Шевченко в критичній рецепції М. Плевака.....224

Романишин Наталія

Антропоцентричність просторових образів у поезії Вільяма Вордсворта.....232

Романов Сергій

«Історія Сапфо» як культурний код і біографічний ресурс у життєтворчості Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської.....243

Сіробаба Микола

Елементи світобудови в ліриці Віри Вовк.....255

Соколова Вікторія

Коло та лабіринт як хронотопні параметри ранньої драматургії
М. Метерлінка.....264

Штогрин Мар'яна

Принципи сюжетної та образної організації міського простору в
романі С. Андрухович «Фелікс Австрія».....

Яблонська Ольга

Класична література крізь призму етно- та соціопсихології Олександра
Кульчицького.....274

Яструбецька Галина

Експресіоністична транскрипція дійсності/історії у творчості
Л. Костенко.....292

Рецензії

Вірченко Тетяна

Творчість Лесі Українки у світлі концепції нон-фініто312

Корпанюк Микола

Нове слово про давню польськомовну прозу у світлі інтерпретації
бароко315

Про авторів318

Розділ І.

Методологічні засади вивчення літературного тексту

УДК 82.0

Наталія Астрахан

Буття літературного твору: аналіз та інтерпретація

У статті аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору розглядаються як необхідні чинники буття твору – події субстанціально значущої естетичної комунікації, що здійснюється на основі художнього тексту як матеріального об'єкта в процесі авторського творення та читацького відтворення.

Ключові слова: аналіз художнього тексту, інтерпретація літературного твору, постструктуралізм, художня цілісність.

Буття літературного твору можна визначити як процес творення/відтворення літературно-художнього тексту/твору, необхідними моментами якого виступають текстуальна реалізація художнього задуму, сприйняття та розуміння художнього тексту (читання), інтерпретація літературного твору, що може мати вербально-дискурсивне (художнє чи літературознавче) вираження. Суб'єктами буття літературного твору є автор-творець та читачі-співтворці, які, у свою чергу, можуть виступити в ролі авторів інших літературно-художніх творів, генетично пов'язаних із твором попереднім. Таке визначення, звісно, потребує уточнення, що веде до взаємоузгодженої відповіді на ключові питання науки про літературу: чим є літературний твір та література в цілому? у чому полягає смисл літературної творчості та її літературознавчого пізнання? як співвідносяться між собою позиції автора-творця та читача-співтворця? які фактори є найбільш вагомими у плані розгортання літературного процесу, переходу від сприйняття до нового творення і від творення до нового сприйняття?

Кожна літературознавча школа, етап розвитку літературознавства як науки пропонують власні варіанти відповіді на подібні запитання, що залишаються константними, визначаючи ядро предметно-об'єктної сфери літературознавства. Сучасне літературознавство з характерною для нього методологічною рефлексією [8; 10], набуваючи ознак самодостатності, вочевидь, поступово відсуває на периферію художній

дискурс, втрачає безпосередню цікавість до нього. Якщо постструктуралістське літературознавство у душі міркувань Р. Барта усвідомлює себе як «письмо» [1, с. 133–141], то і література, з притаманною їй сьогодні наперед заданою постмодерністською самоідентифікацією, нічим не поступається інтелектуально-філософській наснаженості та відцентровій спрямованості літературознавчого письма. Гонитва за першістю у плані відповідності законам ігрової свободи від будь-яких канонів [7] примушує літературу та літературознавство азартно руйнувати літературність як феномен, особливо не переймаючись наслідками подібного руйнування.

У такій ситуації погляд на буття літературного твору як онтологічну основу літературознавства і на літературу як «різновид буття» (Ю. Рассказов) [11] дозволяє вийти за межі вже освоєного літературознавчого та художнього поля у простір продуктивної взаємодії класичного досвіду науки про літературу та новітніх підходів та методів, у тому рахунку й сформованих у зонах контакту літературознавства з іншими гуманітарними (і не тільки) дисциплінами. Теоретико-методологічне обґрунтування такого погляду зумовлює мету і завдання статті.

Здатність науки про літературу взаємодіяти з різноманітними гуманітарними дисциплінами (історією, психологією, естетикою, культурологією, філософською антропологією, онтологією і т.п.) та метадисциплінами (загальною методологією, семіотикою, синергетикою тощо), як це не дивно, не веде до зміщення об'єктної специфіки літературознавства, а лише дозволяє по-новому усвідомлювати специфіку предмета. Література в цілому і твір літератури зокрема допускають екстраполяцію у власний простір дуже різнохарактерної наукової зацікавленості. У цьому плані постструктуралістське літературознавство не відрізняється від попередніх етапів розвитку літературознавчої думки: свобода гри, безмежна інтертекстуальність та перевага динаміки над статикою усвідомлюються як універсальні закони, що виявляються спільними для літератури і не-літератури, тим більше, що письмо, дискурс, текст, інтертекст та подібні постструктуралістські поняття ігнорують відмінність між одним та іншим.

Сам факт входження в об'єктну сферу літературознавства різних наукових дисциплін, передовсім гуманітарних, потребує осмислення. Відкритість літературознавства до взаємодії з іншими науками корелює зі зверненістю літератури до найрізноманітніших сфер буття,

до буття в цілому, буттєвої поліфонії, що знаходить своє відображення у кожному індивідуальному літературному творі й у сукупності літературних творів. Як зазначав Р. Барт, «світ літературного твору є всеохопним і обіймає всі види знання», «література являє нам ту велику єдність світобудови, насолодитися якою дано було давнім грекам і у якій нам відмовлено через роздрібненість нашого знання на окремі науки» [1, с. 374–375].

Значущість літературно-художнього тексту/твору в контексті загального розвитку культури, здійснення процесів розуміння людиною себе та світу породили «філософію тексту», значний внесок у становлення якої здійснили представники філософської герменевтики М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер. «Філософському аналізу» піддавав проблему тексту й М. Бахтін, вважаючи текст первинною даністю й вихідною точкою всіх гуманітарних дисциплін та гуманітарно-філософського мислення загалом, «безпосередньою дійсністю (дійсністю думок та переживань), з якої тільки й можуть походити усі ці дисципліни та це мислення» [3, с. 297]. У контексті теорії та методології літературознавчого пізнання, аналізу художнього тексту та інтерпретації літературного твору як особливо важливі сприймаються такі міркування дослідника:

1) характер тексту визначається динамічними відносинами, своєрідною боротьбою між авторським задумом (вихідною інтенцією) та реалізацією цього задуму [3, с. 298];

2) текст проявляє проблему «двоплановості та двосуб'єктності гуманітарного мислення», оскільки досліджуваний текст породжує інший текст як обрамлення, що містить у собі коментар, оцінку, заперечення [3, с. 298]; гуманітарне мислення – це особливий діалог, подія зустрічі двох текстів, двох суб'єктів, двох авторів [3, с. 301];

3) текст може бути розглянутий як «своєрідна монада, що відображає у собі всі тексти ... даної смислової сфери» [3, с. 299];

4) у тексті можна вирізнити два полюси: один пов'язаний із повторюваним та відтворюваним, тим, що виступає в ролі матеріалу та засобу, виробляється мовою як знаковою системою; другий визначає сутність тексту як індивідуального, неповторного, єдиного висловлення, проявляє його задум, смисл і мету, веде до «істини, правди, добра, краси, історії» [3, с. 299], розкривається в особливих діалогічних відносинах з іншими текстами;

5) у процесі пізнання тексту можна рухатися до першого полюса – мови автора, жанру, напряму, епохи, національної мови, потенційної

мови мов, якою так опікуються структуралізм та семіотика, або до другого полюса – «до неповторної події тексту» [3, с. 301];

б) розуміння тексту веде до дійсної реальності та до людини, яка проявляє себе в тексті як висловленні: «лише висловлення має *безпосереднє* відношення до дійсності та до живої людини, яка говорить (суб'єкта)» [3, с. 318].

7) глибина розуміння – головний критерій гуманітарного знання, що має відповідати бездонності слова [3, с. 324].

Якщо структурально-семіотичне літературознавство, яскравим представником якого був Ю. Лотман, свідомо дотримується «полюса тексту», хоча і не може ігнорувати процес естетичної комунікації, то позиція М. Бахтіна тяжіє до «полюса твору», оскільки життя тексту, його двосуб'єктність, здійснення як події зустрічі двох свідомостей, діалогічність, неповторно-індивідуальне звернення до істини, добра та історії лише програмуються, уможлиблюються художнім текстом, але здійснюються у просторі літературного твору. Ю. Лотмана і М. Бахтіна об'єднує розуміння того, що художній текст відкриває істину людини та дійсності. Якщо один дослідник лише натякає на нові можливості пізнання, залишаючись у межах структурально-семіотичної теорії тексту, то інший свідомо перетинає кордони гуманітарних дисциплін, як це відбувається, наприклад, у роботі «Автор і герой в естетичній діяльності», що перетворює дослідження «архітектонічно стійкого та динамічно живого ставлення автора до героя» [2, с. 9] на методологічне обґрунтування естетичного характеру проблеми душі [2, с. 95].

У праці В. Руднева «Морфологія реальності: Дослідження з «філософії тексту»» йдеться про те, що «текст та реальність суть функціональні феномени, що розрізняються не стільки онтологічно, скільки прагматично, залежно від точки зору суб'єкта» [12, с. 9]. Намагаючись усвідомити механізм переходу від однієї точки зору до іншої, В. Руднев дає визначення художнього тексту, яке перетворюється на визначення літературного твору, оскільки функціонування тексту, його залучення до реальності через дію творчої та співтворчої свідомості породжує феномен літературного твору: «Текст – це втілений у предметах фізичної реальності сигнал, що передає інформацію від однієї свідомості до іншої і тому не існує поза сприймаючою його свідомістю, тобто володіє тією властивістю, яку феноменологічна естетика називає інтенційністю» [12, с. 9]. На його думку, головна специфічна характеристика тексту полягає в тому, що він, на відміну від будь-якого предмета реальності, що з часом

змінюється у бік збільшення ентропії, рухається у зворотному напрямі – напрямі збільшення інформації та зменшення ентропії. Ця властивість художнього тексту, його здатність долати закони реального часу, створювати особливий вимір буття, у якому є можливим подолання смерті, змінює наші уявлення про світ, розширює їх, надає існуванню нової якості. Очевидно, що такі міркування є суголосними з ідеями Ю. Лотмана та М. Бахтіна, М. Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера.

У цьому ж руслі розгортається думка М. Мамардашвілі: «Ми створюємо текст, через який самі себе читаємо, й тільки так можемо себе прочитати. Оскільки ідеальний вимір уяви, що виникає в результаті, є неначе другою реальністю, де відбувається її зчеплення з внутрішньою формою нашої свідомості... Зчепившись із внутрішньою формою свідомості, ідеальний вимір створює певний ритм і якусь вібрацію у тій місткості, що виникла у такий спосіб. Це зчеплення з внутрішньою формою свідомості певної ідеальної реальності, входячи у свідомість читача, й читає себе» [9, с. 354–355].

М. Шапір, розмірковуючи про відмінність поетичного (віршованого) тексту від прозового, зауважує: «Будь-яка проза тривимірна, чим подібна до фізичного простору, з яким вона зберігає загальну координату – часову. У вірші поряд із квазі-простором відраховується квазі-час, мірою якого стають одиниці поетичного ритму. Але, напевно, найбільш вражаючим є те, що, крім часу, вірш моделює вічність, або те, що під нею розуміють. Як категорія світу фізичного вічність не є нам даною, і цілком вірогідно, що вона лише плід уяви, інтелектуальний конструкт. Однак у вірші поетична вічність стає не меншою реальністю, ніж поетичний час, і образ її створюється парадигматичною сіткою вірша. Вічність потенційно та актуально містить у собі всі часи: те, що було, те, що буде, і те, що могло б статися, хоча й не відбудеться ніколи. Кожен вірш – елемент парадигми, відкритої й невичерпної» [14, с. 37].

Намагання осягнути природу художнього тексту та літературного твору зумовлює новий погляд на людину та її буття, на сутність часу, які постають у літературно-художньому тексті/творі у своїй істинності, глибинній суті, субстанціальності. Виникає питання, наскільки можливим є узгодження завдань літературознавчого аналізу художнього тексту та інтерпретації літературного твору з подібною онтологізацією проблеми художнього тексту, процесу створення, розуміння та інтерпретації літературного твору?

У статті «Літературний твір як буття-спілкування: що ми аналізуємо та інтерпретуємо?» М. Гіршман зазначає: «Як тільки починаєш шукати відповіді на ці питання, однина одразу перетворюється на множину, й начебто один і той же самий об'єкт трансформується у множинність предметів, що отримують різні імена в різних авторських концепціях та літературознавчих напрямках. Текст, художній текст, естетичний текст, контекст, інтертекст, світ, художній світ, поетичний світ, художня цілісність, естетичний дискурс, інтенціональний предмет, віртуальна реальність... – перелік цей, звісно, не є строгим і тим більше вичерпним» [5, с. 514]. Звернімо увагу на те, що нанизування на породжену єдиним об'єктом смислово вісь різних предметних визначень веде дослідника від тексту до певної «віртуальної» реальності, у якій і розгортається буття літературного твору, що об'єднує багатьох суб'єктів по-різному локалізованих у часі та просторі. Важливо, що у процесі буття літературного твору відмінності стосовно часо-просторової визначеності суб'єктів максимально загострюються, породжуючи ситуацію не-розуміння, але потім знімаються завдяки естетичним зусиллям, скерованим на творення/відтворення художньої цілісності, за яким стоїть усвідомлення спільного для всіх смислу буття, втіленого в єдину картину світу. Звісно, не можна ототожнювати буття літературного твору та загальне буття, «не потрібно змішувати мовну та природну дійсності, референцію та феноменологію», але, як зазначає М. Гіршман, «щоб не ототожнювати й не змішувати, не обов'язково розривати» [5, с. 520].

Підпорядкованість літературознавчого аналізу, спрямованого на художній текст як естетично значущий матеріальний об'єкт, та літературознавчої інтерпретації, скерованої на літературний твір як процес естетичної комунікації, завданню осягнення буття літературного твору, висуває на передній план три взаємопов'язані питання, вектори, відповіді на які вже присутні у наведених вище міркуваннях: 1) питання про суб'єктів буття літературного твору; 2) питання про співвіднесення часо-просторових відносин у реальній та естетичній дійсності; 3) питання про призначення естетичної комунікації, мету літературно-художньої творчості та рецепції літературно-художніх творів. Ці три питання вбирають у себе найважливіші проблеми літературознавства як науки, його найбільш впливових дисциплін і напрямів розвитку, але, з іншого боку, вочевидь виходять за межі науки про літературу у сферу одвічних запитань, що

їх намагається розв'язати людство: ким є людина? яким є світ, що у ньому розгортається життя? у чому смисл цього життя?

Пошуки відповідей на ці питання здійснюються у різних сферах теоретичної та практичної діяльності людей, зокрема й у просторі філософського пізнання, філософської антропології, онтології, аксіології тощо. У межах літературознавства, з опорою на його понятійно-термінологічний апарат та методологічні можливості, подібна проблематизація веде до усвідомлення нерозривної єдності художньо-естетичного з онтологічним: буття літературного твору є необхідним чинником загального буття. Людина максимально розкриває свій інтелектуально-духовний потенціал саме у процесі художнього творення і відтворення, опосередковуючи відкриття іншого, діалог між Я і Ти побудовою цілісної картини світу. Світ може бути сприйнятий та освоєний як гармонійний і сповнений смислу лише завдяки творчому зусиллю, що веде до становлення, розгортання та завершення художньої цілісності [6] в авторському творенні та читацькому відтворенні, діалогічно звернених одне до одного. Смисл літературного твору, естетично перевірений феноменом художньої цілісності, виявляється тотожним смислу самого буття, здатним аксіологічно забезпечити єднання всіх людей, незалежно від їх часової та просторової локалізації, на ґрунті спільного для всіх прагнення до істини (пізнання світу), добра (любви до відомого і водночас невідомого іншого) і краси (здатності зробити любовне споглядання прекрасного відкритим для іншого, схоплюваним з його точки зору).

У контексті такого роду міркувань літературознавчі аналіз та інтерпретація набувають особливого значення, наповнюються особистісним і водночас загальнолюдським смислом, виявляють свою онтологічну значущість. Аналітичні та інтерпретаційні дії у процесі літературознавчого пізнання літературного твору корелюють з аналітичними та інтерпретаційними діями у сфері реального життя, які вимагають постійно співвідносити будь-які спостереження за окремими матеріально-закріпленими реаліями життя із актуальним смислом життя у процесі діалогу з іншим. Але в межах буття літературного твору, необхідним чинником якого є його літературознавче пізнання, ці дії набувають відносної завершеності, втілюючись в аналітичну модель художнього тексту та інтерпретаційну модель літературного твору, подібно до того, як художнє пізнання дійсності, здійснюване конкретним суб'єктом у конкретних вимірах часу, отримує завершеність у створенні художнього тексту літературного твору. Подібно до того, як один

художній твір приходить на зміну іншому в нескінченності художнього творення та відтворення (у вимірах індивідуального та всезагального буття, у зв'язку із конкретним та усіма можливими суб'єктами), так одна аналітична модель певного художнього тексту приходить на зміну іншій, одна інтерпретаційна модель літературного твору діалогічно продовжує іншу, розширюючи межі буття твору, продовжуючи це буття у майбутнє. Так організується простір взаємодії різних часопросторових площин та діалогу укорінених у них суб'єктів.

Кордон між естетичним та онтологічним постійно зникає і відновлюється у процесі художнього творення і відтворення. Пограниччя естетичного та онтологічного, їх взаємопереходи виявляють найбільш продуктивні зони співіснування людей у світі, визначають вектори розгортання буття від минулого через сьогодні до майбутнього. У площині взаємодії естетичного та онтологічного виникає проект майбутнього, реалізується прогностична функція літературного твору як художньої моделі дійсності: як стверджував Й. Бродський, у людства немає іншого майбутнього, крім того, що окреслене мистецтвом [4].

У сфері буття літературного (і ширше – художнього) твору, отже, не лише проявляється взаємоузгоджений характер цілісності особистості та світу [13], але й визначаються параметри єдності людства, що ґрунтується передусім на спільному баченні минулого і майбутнього, наявності кореляцій у ставленні до цінностей та розумінні смислу, єдності історії як спільного шляху людства, що передбачає наявність певної цілі, телеологічно спрямовується в майбутнє. Не випадково літературний твір у його сучасному розумінні формується в період так званого «осьового часу», коли, на думку К. Ясперса, що ввів це поняття, виникає актуальний і до сьогодні тип людини, здатної розмірковувати про себе і власні кордони, свою взаємодію зі світом і буття як ціле, прагнути «необмеженої комунікації» [15, с. 49].

Звісно, досвід літератури ХХ століття з її переходом від модернізму до постмодернізму заперечує цілісність особистості та світу, демонструє розрив природних людських зв'язків у межах окремого покоління та між поколіннями, втрату віри у єдність людства, наявність спільного шляху, існування мети. Поступовий рух у літературі ХХ століття в найкращих її зразках від катастрофи індивідуального буття (скажімо, у «Перевтіленні» та інших творах Ф. Кафки) до катастрофи загальнолюдського буття (як-от, у «Ста роках самотності» Г. Г. Маркеса) містить потужний протест проти

такої катастрофи, заперечення її незворотності, що відчайдушно спирається на літературність як таку, феномен літературної творчості, попередній шлях літературного розвитку. Руйнування в кордонах постструктуралістського дискурсу самого уявлення про літературність, про літературний твір не залишить нам жодної надії на побудову нового проекту майбутнього, якщо не буде усвідомлене як експеримент із негативним результатом.

Якщо ж «досвід мистецтва» (поняття Г.-Г. Гадамера) в цілому і літератури зокрема осмислити як проект гармонізації особистісного та загальнолюдського буття, і художній, і науковий дискурс отримують нові імпульси розвитку, водночас відштовхуючись від попередніх напрацювань і спираючись на них. Для цього потрібна ревізія постструктуралізму в контексті інших великих наукових міфів минулого століття, яка може здійснюватись у межах науки про літературу лише на ґрунті буття літературного твору, в просторі його літературознавчого осягнення, аналізу художнього тексту та інтерпретації літературного твору.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – [2-е изд.] – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.
3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – [2-е изд.] – М. : Искусство, 1986. – С. 297–325.
4. Бродский И. Нобелевская лекция. 1987 // Стихотворения / И. Бродский. – Таллинн : Александра, 1991. – С. 5–18.
5. Гиршман М. М. Литературное произведение как бытие общение: что мы анализируем и интерпретируем? // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – [2-е изд., доп.] – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 514–526. – (Коммуникативные стратегии культуры).
6. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.
7. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / [пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 2000. – С. 407–426.

8. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія / Е. Касперський // Література. Теорія. Методологія / [пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької]. – [2-ге вид.]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 9–37.
9. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Моск. школа полит. исследований, 2000. – 416 с.
10. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек ; [пер. з польськ. В. Гуменюк ; наук. ред. В. І. Іванюк]. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
11. Рассказов Ю. С. Теоретическая поэтика литературного произведения [Электронный ресурс] / Ю. С. Рассказов. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2009/11/08/231>
12. Руднев В. П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» / В. П. Руднев. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – 207 с. – (Серия «Пирамида»).
13. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М. : Академия, 2006. – 336 с.
14. Шапир М. И. “Versus” vs “prosa”: Пространство-время поэтического текста / М. И. Шапир // *Philologica*. – 1995. – Т. 2. – № 3/4. – С. 7–47.
15. Ясперс К. Смысл и назначение истории ; [пер. с нем. М. И. Левина; вступ. ст. П. П. Гайденко] / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.).

References

1. Bart R. *Yzbrannyye raboty: Semyotyka. Poetyka* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989, 616 p. (in Russian).
2. Bakhtyn M. M. Avtor y heroï v estetycheskoi deiatelnosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. In: *Bakhtyn M. M. Estetyka slovesnoho tvorchestva*. Moscow, 1986, pp. 9–191. (in Russian).
3. Bakhtyn M. M. Problema teksta v lynchvystyke, fylolohyy y druhykh humanytnykh naukakh [The problem of text in linguistics, philology and other humanities]. In: *Bakhtyn M. M. Estetyka slovesnoho tvorchestva*. Moscow, 1986, pp. 297–325. (in Russian).
4. Brodskiy Y. Nobelevskaia lektsiya. 1987 [Nobel Lecture]. In: *Brodskiy Y. Stykhotvorenyia*. Tallin, 1991, pp. 5–18. (in Russian).
5. Hyrshman M. M. Lyteraturnoe proyzvedenye kak bytye obshchenye: chto my analyzuem y ynterpretyruem? [The literary work as being communication: we analyze and interpret?]. In: *Hyrshman M. M. Lyteraturnoe proyzvedenye: Teoryia khudozhestvennoi tselostnosti*. Moscow, 2007, pp. 514–526. (in Russian).
6. Hyrshman M. M. *Lyteraturnoe proyzvedenye: teoryia y praktyka analiza* [The literary work: Theory and Practice Analysis]. Moscow, 1991, 160 p. (in Russian).
7. Derryda Zh. Struktura, znak y yhra v dyskurse humanytnykh nauk [Structure, sign and play in the discourse of the humanities]. In: *Frantsuzskaia semiyotyka: Ot strukturalyza k poststrukturalyizmu*, Moscow, 2000, pp. 407–426. (in Russian).

8. Kasperskyi E. Literatura. Teoriia. Metodolohiia [Literatura. Teoriya. Metodologiya]. In: *Literatura. Teoriia. Metodolohiia*, Kiev, 2008, pp. 9–37. (in Ukrainian)
9. Mamardashvily M. K. *Эстетика мышления* [Aesthetics thinking]. Moscow, 2000, 416 p. (in Russian).
10. Mitosek Z. *Teorii literaturnykh doslidzhen* [Theory of Literary Studies]. Simferopol, 2005, 408 p. (in Ukrainian)
11. Rasskazov Iu. S. *Teoretycheskaia poэtika lyteraturnoho proyzvedeniya* [Theoretical poetics of literary work]. Available at: <http://www.proza.ru/2009/11/08/231> (in Russian).
12. Rudnev V. P. *Morfologiya realnocy: Yssledovanye po «fylosofyy teksta»* [Morphology of reality: A study on the "philosophy of the text"]. Moscow, 1996, 207 p. (in Russian).
13. Tiupa V. Y. *Analyz khudozhestvennogo teksta* [An analysis of the art text]. Moscow, 2006, 336 p. (in Russian).
14. Shapyr M. Y. “Versus” vs “prosa”: Prostranstvo-vremia poэtycheskogo teksta [“Versus” vs “prosa”: The space-time of the poetic text]. In: *Philologica*, 1995, vol. 2, no. ¾, pp. 7–47. (in Russian).
15. Iaspers K. *Smysl y naznachenye ystoryy* [The meaning and purpose of history]. Moscow, 1991, 527 p. (in Russian).

Наталья Астрахан. Бытие литературного произведения: анализ и интерпретация. В статье анализ художественного текста и интерпретация литературного произведения рассматриваются как необходимые составляющие бытия литературного произведения – события субстанциально значимой эстетической коммуникации, совершающейся на основе художественного текста как материального объекта в процессе авторского творчества и читательского сотворчества. Бытие литературного произведения характеризуется как неотъемлемая часть всеобщего бытия, которая в соответствии с принципом герменевтического круга может свидетельствовать о целом, остающемся неизвестным. Подчинение литературоведческого анализа художественного текста и интерпретации литературного произведения онтологически значимым задачам познания человека и мира позволяет осмыслить бытие литературного произведения как эстетическую сферу аксиологического единства человечества, осознания целостности его культурно-исторического развития.

Ключевые слова: анализ художественного текста, интерпретация литературного произведения, постструктурализм, художественная целостность.

Natalya Astrakhan. Genesis of a Literary Work: Analysis and Interpretation. In the article the analysis of a fiction text and interpretation of literary works are seen as essential components of being a literary work – the events of the substantial significant aesthetic communication that take place on the basis of a fiction text as a material object in the process of copyright creation of authorship and readership. Genesis of a literary work is characterized as an integral part of universal existence, which is in accordance with the principle of the hermeneutic circle may indicate generally that remain unknown. The subordination of literary analysis fiction

text and interpretation of literary works ontologically significant problems of human cognition and the world allows us to understand the Genesis of a literary work as an aesthetic sphere axiological unity of mankind, the awareness of the integrity of its cultural and historical development.

Keywords: analysis of a fiction text, the interpretation of a literary work, poststructuralism, artistic integrity.

Стаття надійшла до редакції 27.06.2015 р.

УДК 821.161.2-1.09

Надія Колошук

Необхідність вивчення табірної поезії як віртуально-цілісного феномену

У статті йдеться про вивчення української табірної поезії (створеної в'язнями ГУЛАГу), про необхідність використання різноманітних підходів та методів – антропологічного, феноменологічного, імагологічного, постколоніального, герменевтичних тощо – у цих дослідженнях. Мета – окреслити методологію дослідження табірної поезії як цілості, тобто духовно-естетичного феномену поетичної творчості в екстремальних умовах – і водночас як дискретного, неоднозначно й не-остаточно виокремленого мегатексту (підставою для виділення якого є місце та обставини створення, схожість тематично-проблемних комплексів, зумовлена біографіями митців та авторською інтенцією). Поезія в уявленні табірників, як нині бачиться, перебувала не у формально-матеріальному вимірі, а в суто духовному, ідеальному й метафізичному. Вона не підлягала естетській критиці, оскільки йшлося про інше її призначення, ніж просто вдоволення естетського смаку. Вона була способом самозбереження, шляхом до порятунку людської сутності, виявом віри у вищі сили, до яких людини може звернутися лише Словом.

Ключові слова: табірна поезія, методологія, історико-літературний контекст, антропологічний метод, феноменологічний підхід, герменевтичні підходи, антології табірної лірики, андеграундна українська лірика.

В історії української літератури, як відомо, велике значення мали антології та альманахи, у той час коли знакові (для національної культури в цілому) поетичні збірки окремих авторів з'являлися не часто. Факт може видатися мало суттєвим, якби не підтверджувався неодноразово, починаючи з «Русалки Дністрової» (1837). Поява «Розстріляного Відродження» (1959) у редакції Юрія Лавріненка стала чи не найпомітнішим здобутком української поезії за другу чверть ХХ

ст. (1917–1933), зібравши та зберігши у такий спосіб в екзилі те, що було нищене, гнане й упосліджене на батьківщині.

На моє переконання, подібне значення мають унікальні зібрання табірної гулагівської поезії [5; 6; 7], які показують небайдужим читачам і дослідникам величезний пласт загубленого зовсім недавно: ще живі окремі творці цієї лірики, хоча почуваються забутими й непотрібними новим поколінням. У ґрунтовному теоретичному дослідженні українських антологій [2] мимохідь згадане лише одне видання [7]. Отож, за висловом авторитетного збирача на цій ниві, «чим менше про це говорять, тим більше треба говорити. Якщо кругом пустеля, у ній мусить лунати голос волаючого. Щойно він пропаде – увесь кошмар знову й почнеться» [1].

На жаль, страждання гулагівських табірників заслонені новими випробуваннями і кров'ю. Але мусимо пам'ятати: ідеться не просто про окремих поетів зі складною, як нині прийнято казати, долею, тобто у радянський час репресованих, знищених або недобитих, – ідеться про долю кількох поколінь, – і з репресованих у 1920–1930-х, і в'язнів повоєнного часу, з яких вижили одиниці, і частину «шістдесятників»; тобто йдеться про особливий спосіб виживання нашої мови й культури упродовж усієї радянської історії, про її андеграундну течію. Адже мову нації представляє в пам'яті нащадків передусім поезія. Якщо з цілого покоління в літературі залишалося кілька випадково уцілілих, та й ті змушені були всіляко пристосовуватися, прогинатися, промовчувати, вчитися підлабузництву замість говорити природним голосом, то що збереглося?

Понад півстоліття (1930–1980-ті роки) чимало вцілілих українських митців скніли за колючим дротом або, побувавши там, ставали «міченими» на все подальше життя, однак і в таких умовах ними витворено десятки книг поезії, якщо й надрукованих у часи незалежності, то все одно майже не відомих донині. До прикладу, що говорять сучасному читачеві (навіть філологові) імена Миколи Сарми-Соколовського, Миколи Василенка, Миколи Самійленка, Зіновія Красівського, Миколи Дубаса, Івана Сокульського, Ярослава Лесіва? А таких імен – десятки. Отже, значну частину нашої літературної спадщини доведеться не просто вивчати, а повертати читачам, вводити в літературну й культурну історію, шукати шляхи її прочитання. Час не лише забирає таких митців, а й звужує нашу здатність їх розуміти. Їхня майже-відсутність у науковій та читацькій рецепції – тривожний симптом хвороби, якою страждає ціла нація, втрачаючи, як територію

географічну, ще й територію культурну. Наявність білих плям та розрив культурних зв'язків між поколіннями небезпечні тим, що наступники навіть не знатимуть, що втратили, будуть і надалі страждати комплексом неповноцінності, запобігати перед імперією з її авторитетами, соромитися власної культури через нав'язане упередження щодо її вторинності, неповноти, загумінковості.

Глибоке і всебічне дослідження української табірної поезії як унікальної віртуальної цілості ще попереду, як і персональні дослідження стосовно більшості з цих митців. Отже, один із найважливіших для історії літератури методів дослідження – **рецептологічний** – не надає матеріалу для простеження тяглості наукового дискурсу, для компаративних зіставлень, оскільки і в інших літературах, де вагомість табірної поезії теж очевидна (зокрема у наших найближчих сусідів – у Росії, Білорусі, Польщі – її вивчають мало. Тим не менше, важливими для формування наукової позиції є дослідження російських збирачів та дослідників поезії ГУЛАГу Семена Віленського, Єлени Волкової, Євгенії Михайлик, Владіміра Муравйова, Леоніда Таганова, Віталія Шенталінського та ін.

В Україні, окрім супровідних статей у «табірних» антологіях та персональних збірках, принагідних критичних відгуків у маловідомих виданнях, досліджень історії визвольного українського руху, до якого причетні більшість представників табірної поезії, – майже нічого не знаходимо. Може, через те не беруться за такий матеріал молоді дослідники? Однак значною мірою зроблено найбільш кропітку й важливу роботу збирання, публікації та впорядкування спадщини багатьох представників табірної поезії; ця архівна й текстологічна робота переважно залишається невидимою для читача і не приносить дослідникові дивідендів; переважно її роблять близькі до табірників люди та самовіддані ентузіасти-шанувальники. Наразі про більшість із табірних митців можемо знайти довідки в загальнодоступних інтернетних джерелах, подеколи там уміщено цілі книжки, прозові й поетичні. Але все це потребує зіставлення, перевірки, критичних коментарів та всебічного й не однократного аналізу – як будь-що вартісне в нашій літературі. Отже, будемо спиратися на тих українських літературознавців, критиків, культурних діячів, хто збирав, публікував та частково коментував табірну поезію, на істориків, котрі вивчали визвольний рух, – В. Борового, І. Дзюбу, М. Дубаса, Ю. Зайцева, М. Ільницького, М. Коцюбинську, Г. Касьянова, Р. Кюнцлі, В. Овсієнка, М. Осадчого, Т. Салигу, М. Самійленка, Є. Сверстюка, Л. Тарнашинську та ін., на поодинокі

дисертації, як-от Ірини Яремчук (про поезію УПА) і Марії Якібчук (про поезію З. Красівського та Я. Лесіва). Надзвичайно цінними стають у цій ситуації мемуарні свідчення, в яких ідеться про табірну поезію.

Мета – окреслити методологію дослідження табірної поезії як цілості, тобто духовно-естетичного феномену поетичної творчості в екстремальних умовах – і водночас як дискретного, неоднозначно й не-остаточно виокремленого мегатексту (підставою для виділення якого є місце та обставини створення, схожість тематично-проблемних комплексів, зумовлена біографіями митців та авторською інтенцією). Наразі необхідно обґрунтувати обрані методологічні засади, на які будемо спиратися й надалі.

Очевидно, варто почати з визначення поняття «табірна поезія», оскільки воно вживається рідко і не зовсім зрозуміло, чи й варто його вживати (принаймні, не доведено, що чимось ця поезія відрізняється від «просто» поезії). Більшість дослідників звертаються до конкретних авторських персоналій, це завжди актуальний та цілком правомірний підхід. Для історика літератури, який має справу із маловідомими явищами, він залишається пріоритетним, особливо при перших кроках у невідомій царині. Однак, на мою думку, він недостатній, з огляду на чисельність табірних поетів і різний рівень їхнього обдарування (їх десятки лише в українській літературі й сотні, якщо говорити про всіх, хто творив вірші у таборах та в'язницях ГУЛАГу), на обмаль достовірних матеріалів про окремих із них, нашу необізнаність із вагомими філософсько-антропологічними дослідженнями такого феномену, як тюремно-табірна дійсність і творчість загалом, – за таких умов є нагальна потреба комплексно розглядати той матеріал, який уже накопичено, однак представлено фактично лише для першого знайомства. Це передусім антології табірної поезії, періодичні та серійні видання, де друкувалися матеріали про репресованих та одержані від них твори, – альманахи «Біль», часописи «Зона», «Воля і Батьківщина» тощо.

Наступні кроки мають бути зроблені негайно, коли ще можна звернутися до живих свідків, бо їх і лишається все менше. Деякі з них докладали значні зусилля, щоби зберегти спадщину своїх побратимів та опублікувати її, поки самі відійшли у вічність – зовсім недавно, за останні півтора десятка років це Микола Самійленко, Галина Гордасевич, Микола Сарма-Соколовський, Іван Гнатюк, Микола Холодний, Ірина Сенік, Йосип Тереля, Степан Сапеляк, Василь Боровий, Євген Сверстюк... Кожна мить віддаляє від їхнього часу

безповоротно, кожна втрата такої людини забирає можливість зрозуміти унікальний досвід, пережитий ними.

Отже, вживаючи термін «табірна поезія», маємо на увазі лірику, створену в'язнями концентраційних гулагівських таборів безпосередньо в таборах та опісля, оскільки в реаліях української дійсності момент переходу з «малої зони» у «велику» був для в'язнів розмитий – формально звільнені, вони на все подальше життя залишалися «постійниками сталінських лабет», за висловом поета Миколи Сарми-Соколовського. Нині відомо, що в екстремальній ситуації, як от в'язниця чи табір (тобто будь-яке ув'язнення, оскільки це *не нормальне* людське життя) чимало людей складають і запам'ятовують вірші – свої й чужі. Однак людині «зовні» не зрозуміло, як творчість можлива в умовах, коли творці перебувають на межі між життям і смертю, а конкретні реалії такої діяльності здатні вразити будь-яку уяву. Адже радикально змінюють стереотипні уявлення про культуру, літературу й поезію – їхнє призначення, виконувани ними функції, потребу в них, наслідки їхнього впливу на людину; зрештою, змінюють те, що ми називаємо естетичним значенням, естетичними критеріями, уявленням про прекрасне тощо. Тобто маємо застосувати методи **антропологічного** підходу, які допоможуть з'ясувати відмінність табірної творчості від будь-якої іншої та її значення, позаяк літературна творчість в екстремальних умовах дає підстави для загальноантропологічних висновків – потреба в них «з'являється у час непевності, кризи, загального руйнування образу світу й образу людини», за словами О. Галети [2, с. 114]. Саме літературознавча антропологія перебуває у пошуку відповіді на питання про сутність літератури як виду людської діяльності – «постійно актуальний і оригінальний запис людського досвіду, досвідчення світу і самого себе» [10, с. 154], коли література ставить питання про сутність власне людини.

Вражає контраст, коли порівнюємо в уяві стереотип «Поета з Башти зі слонової кістки», утверджений романтичною культурою та опоетизований декадентами-модерністами, з обставинами життя і творчості поетів-табірників. Для прикладу візьмемо Леоніда Дністрового (Леонід Олександрович Бондар із Київщини, р. н. 1912, рік смерті невідомий, оскільки сліди поета загубилися під час третього ув'язнення, після 1959 року). Книжечку поезій Бондаря-Дністрового і документів про нього у 2012 році, до сторіччя автора, підготував і видав львів'янин Микола Дубас – у таборах він мимохідь зустрічався з Л. Бондарем. У нинішній час М. Дубас – поет та дослідник української

андеграундної поезії, видавець львівського альманаху «Біль» (кінець 1980-х – 1990-ті роки).

Спонукою видати книжку Л. Дністрового стала ніби випадкова подія: видавцеві запропонували розпорядитися «архівом Герасимовича» (тобто табірному друга Дністрового), який уцілів у «табірному чемодані» на горищі болахівського будинку, але нащадкам здавався непотребом. Описуючи цей спадок, М. Дубас звернув особливу увагу на шматки мішкови́ни, списані фіолетовим чорнилом: «Назвемо їх тут “хустинами”, як назвав їх сам Дністровий у своїх листах... <...> Тексти виконані виключно рукою Герасимовича [зауважмо: правої руки у в'язня Герасимовича не було – став у таборі калікою, тому міг виконувати привілейовану роботу комірника чи обліковця, де й виникала можливість виготовляти “аркуші” з бавовняних мішків та писати на них, сховавшись від чужих очей – Н. К.]. Метою такого виконання було зберігання-переховування текстів, вшивши їх, наприклад, у ватяну куфайку тощо, зокрема при етапуванні в інший табір чи при виході “на волю”. Тут нагадаємо, що в таборі при регулярних обшуках усе писане, як правило, конфісковували, цензурували, а при виявленні “крамоли” – карали» [4, с. 10-11].

Ще одна позиція в описі «архіву Герасимовича» мене особисто вразила неймовірно: у згаданому фанерному чемодані були саморобні зошити (близько трьохсот сторінок записів) із конспектами «лекцій» з літературознавства, мовознавства, історії тощо. Одна «лекція» називалася «З глибин поетики». Що тут дивовижного? Може б, і нічого, якби забути, що конспекти писала ув'язнена людина, слухаючи когось зі своїх же співтабірників, хто міг такі «лекції читати»; при тому і лектор, і слухачі могли поплатитися, як мінімум, черговим покаранням – тюремним карцером чи табірним БУРОм¹.

Про покарання БУРОм за чужі чи свої вірші розповів у нарисі «Поет Бондар-Дністровий» (передрукованому М. Дубасом із часопису «Зона» за 1994 р., ч. 14) інший однотабірник Л. Дністрового – Микола Щербак, принагідно подавши яскравий словесний портрет поета: «Серед в'язнів привернула мою увагу людина – якась замурзана, в драному одязі більшого розміру, що справляла дивне враження. Цей чоловік, як виявилось, мій земляк, мав тихий голос, але висловлювався переконливо та безстрашно, не стримувався в словах. Дехто вважав його за душевнохворого. Він представився: “Поет Леонід Бондар-Дністровий”. <...> Ляоня був поет від Бога. Вірші сипалися з нього, як

¹ БУР – російська аббревіатура, що означає «барак усиленого режима», тобто тюрма в таборі.

стиглий груші з дерева. <...> Я вирішив зібрати його вірші, що могли загинути, зробив валізу з фанери з подвійним дном, і він при кожній нагоді наговорював їх мені, а я записував дрібним шрифтом на цигарковому папері (його і тютюн дозволяли одержувати з дому). Так я вже зібрав досить його віршів, але трапилось нещастя. Хтось доніс на мене оперу, мене було заарештовано, і наглядач пішов по мої речі. У мене був вірний друг Клемба, який зразу ж зрозумів, навіщо потрібні мої речі і дав замість моєї валізи свою. А мою, коли пішов надзор, поламав і кинув у грубу, що палилась. Там все і згоріло. Я, звичайно, нічого не сказав. А питали саме за Бондаря (мабуть, хотіли зліпити колективну справу), тому мене посадили спочатку в БУР... а потім перевели до іншого лагпункту... Так ми більше і не зустрічалися. Було б цікаво знати, чи вижив він, чи витримав всі ці торттури. У всякому випадку, я можу засвідчити, що він тримався під час тяжких випробувань гідно, навіть героїчно» [9, с. 165–166].

Унікальна історія поета-табірника Дністрового, повторюючись у загальних рисах у багатьох унікальних історіях порятунку життя та поетичного доробку, доводить, що в гулагівських таборах чимало в'язнів не лише «поводилися гідно», за визначенням мемуариста, а й прагнули вчитися, жити інтелектуальною працею, творити, бо розуміли ціну поетичного слова і тому безкорисливо та самовіддано допомагали творцям, ризикували життям і здоров'ям не заради чогось матеріального, а заради чужих віршів, чужих записів – їх переписували, запам'ятовували, ховали від обшуків-«шмонів», виносили на волю та зберігали довгі роки. Про таке призначення і таку вагу поезії читаємо чи не в усіх табірних поетів; обмежимося прикладом з інтинського «Сонета» Григорія Кочура, присвяченого співтабірникові Кузьмі Хобзєєві (у таборі Інта): *«Приймаю, доле, все без скарги, без вагань, / Лиш збережи, молю, мого єства основу, – / Моє оплачене поневірянням слово.../ <...> / В нім – правді світовій і правді нашій дань»* [6, с. 160].

Підкреслюю: випадок зі збереженням спадщини Л. Бондаря-Дністрового як приклад не просто відданого, а героїчного і жертвовного служіння Поезії – не поодинокий. Як не поодинокі і свідчення про особливий відгук на поезію в серцях табірної «аудиторії» (мемуарист М. Щербак засвідчив те, що йому «відкрилося»: хтось вважав Поета душевнохворим, а він був «від Бога»). Приклад показовий, оскільки унаочнює важливі тези нашого дослідження:

1) Табірна поезія виконувала особливі – сакральні – функції у житті її творців та реципієнтів, інакше заради неї не стали би

ризикувати, не ставилися б до неї з такою, не побоюся цього слова, побожністю. У колективній свідомості табірна поезія набувала значення «голосу правди», звернення до Вищої сили у пошуках справедливості, оскільки поезії боялися земні власті². Архетипне ототожнення поетичного слова із сакральним – молитвою, псалмом, поканням, замовлянням, заклинанням чи прокльоном – було цілком закономірним з огляду на екстремальні умови творення, на високу ціну, якою розплачувалися творці за своє поетичне творіння.

2) Табірна поезія творилася і зберігалася переважно так, як це притаманно було в давні часи фольклорові та сакральному слову: у пам'яті, в усній формі, без пера та паперу, без сподівання на винагороду чи визнання, бо анонімність для табірника здебільшого була запорукою хоча би уникнення кари. Стосовно табірних митців можна використати метафоричне визначення «поети догутенбергівської доби», маючи на меті підкреслити надскладні умови творчого процесу, відсутність доступу до друкованого слова й особливу – «середньовічну» (умовно кажучи) за своїм примітивним фанатизмом – ненависть до поезії, способи переслідування її з боку тюремно-табірних адміністрацій, представників каральних органів та можновладців загалом. Творення і зберігання поетичного тексту ставало часткою стратегії духовного опору, яку свідомо чи інтуїтивно обирали в'язні заради самозбереження – життя виявлялося неможливим (бо й непотрібним, безсенсовим) поза духовними та моральними цінностями.

3) Табірна поезія не була розрахована на естетськи-снобістський підхід не тому, що не витримувала естетичної оцінки, а тому, що її творці та реципієнти не надавали першорядного значення формальним вимогам, а деякі й не думали про них (як, очевидно, не думав і Л. Дністровий). Чимало табірних віршів свідчать про невправність їхніх авторів у поетичній техніці, брак освіти тощо (як у Л. Дністрового), однак є серед них і чудові майстри – не кажучи про визначних поетів Василя Мисика, Григорія Кочура, Василя Стуса, Ігоря Калинця, Івана Світличного, Тараса Мельничука, які нині всенародно визнані в нашій літературі. Ні табірні поети, ні їхні слухачі, як правило, не надавали самодостатнього значення формі і жоден не декларував формальне

² У нарисі М. Щербака читаємо: «За віршування весь час саджали до карцеру, а, зрештою, казали, дали новий строк, 25 років і далі ізолювали в тюрмі. Отже, він [Л. Бондар-Дністровий – Н. К.] мав дуже “небезпечне” слово, якого боялися можновладці. Саме тоді я збагнув, що поети – це люди, небезпечніші [для влади] за тих, що тримали в руках автомати» [там само, с. 165].

експериментаторство як самоціль, не вважав себе покликаним творити «чисту Красу» тощо – ескапізм у табірній творчості є радше виявом стійкого героїчного опору, а не «втечі». Поезія в увяленні табірників, як нині бачиться, перебувала не у формально-матеріальному вимірі, а в суто духовному, ідеальному й метафізичному. Вона не підлягала естетській критиці, оскільки йшлося про інше її призначення, ніж просто вдоволення естетського смаку. Вона була способом самозбереження, шляхом до порятунку людської сутності, виявом віри у вищі сили, до яких людина може звернутися лише Словом.

З огляду на ці тези, табірна поезія як важливий літературний феномен повинна вивчатися з використанням комплексу багатьох відомих методів дослідження, однак мають бути враховані названі особливості. Передусім маємо вписати її в **історико-літературний** процес сучасної їй доби, оскільки «портрет» доби без митців-табірників виглядає не просто не схожим на себе, а спотвореним, хоча більшість сучасних літературознавців не помічають цього – те, про що не знаємо, для свідомості не існує. Про відчуття неповноти радянської історії літератури писав російський дослідник табірної поезії Л. Таганов: «...комплекс неповноцінності радянської літератури, що при уважному прочитанні виявляється в будь-якому її явищі, значною мірою пояснюється саме тим, що ця література постійно відчуває фатальне для себе мовчання “підземної”, гулагівської творчості, котра таїть у собі безжальний вирок “шумові часу”, торжеству повсякдення. Нам ще належить в'яснити непростий взаємозв'язок “потаємного” і “непотаємного” в російській літературі ХХ століття, і, можливо, лише в цьому випадку виникне істинно наукове розуміння того, що ми називаємо літературним процесом нашого століття» [8].

Про багатьох поетів-табірників дуже мало відомо, з їхньої спадщини залишилися фрагменти, уривки чи відбірки в антологіях, альманахах, часописах; відновити цей спадок у повному вигляді здебільшого неможливо, – отже, доведеться враховувати його неповноту. При потребі і першій-ліпшій нагоді не варто відмовлятися від архівних та біографічних розшуків, текстологічної роботи. Однак більшість дослідників працюватимуть із тим матеріалом, який уже зібрано й опубліковано. Тим більшої ваги набуває ширший контекст – окремих авторів доведеться перечитати як частину більшого, віртуально «цілого» табірною поетичного тексту (тобто необхідне звернення до герменевтичних підходів). Щоби знання про одного, мало відомого табірною поета хоча б якось доповнити тим, що іноді краще знаємо про інших, якщо їм більше пощастило на живих свідків

їхніх табірних одіссей, чи довше судилося прожити і вдалося зберегти або відновити втрачене. **Біографічний метод** тут неминуче має бути скорегований: дослідник мусить використовувати не лише достеменно підтвержені документами біографічні дані, а й пам'ятати, що власне документи могли бути сфальшовані, як-от фальшувалися дати смерті багатьох ув'язнених у ГУЛАГу, або як писалися протоколи допитів і фабрикувалися зізнання, збирався «компрогат» для нових «оперативних розробок» тощо. Тут радше поезію доведеться розглядати як документ, і він може сказати про автора набагато більше, ніж те, що вважається документами – довідки з офіційних каральних установ, діагнози офіційних психлікарень, навіть легально видані у радянський час книги, спотворені цензурою та самоцензурою (у деяких табірників чимало віршів опубліковано ще за радянської доби, як, до прикладу, в Івана Гнатюка, який вважав своїм прямим обов'язком і професійною необхідністю писати щодня). Безцінного значення набувають мемуарні свідчення – листи, спогади, нариси, щоденники (як табірної пори, так і пізніші).

Очевидно, важливим для вивчення табірної лірики є **феноменологічний підхід** – науковий спосіб літературно-критичної інтерпретації словесних творів, базований на з'ясуванні їхніх мовно-сміслових джерел і психологічних передумов виникнення. Засновник феноменології Едмунд Гусерль досліджував проблему людської свідомості, актуальну і для розуміння мистецтва слова. Ключовим поняттям у його концепції є інтенція (лат. *intentio* – намір, прагнення) – властивість свідомості сприймати, «присвоювати», осмислювати, називати те, що перебуває поза її сферою (адже людська свідомість – завжди свідомість чогось). Феноменологічне вчення може бути застосоване для розкриття психології будь-якої літературної творчості, оскільки творчість – це «акт свідомості», «переживання» (терміни Е. Гусерля), «явлення чогось» (слова, образу, тексту). Джерелом твору є неповторне авторське Я – не як душа чи субстанція, а як трансцендентна (непізнавана) категорія. Зазвичай літературознавці застосовують принципи феноменології як елементи комплексної методології (у зв'язку з герменевтикою, психоаналізом, семіотикою) у теоретичних та історико-літературних дослідженнях. Оскільки йдеться про настільки особливу царину літературної творчості, як табірні лірика, без комплексного застосування **феноменологічних** та **герменевтичних** підходів годі обійтися.

У відчитуванні прихованого чи вираженого явно, свідомого і позасвідомого, у виявленні мотивів, які спонукають табірника до

небезпечної справи – творення віршів, – і в розумінні архетипних образів, котрі домінують в образній тканині поезій, стане в нагоді **міфокритика** разом зі **структуралістським аналізом** образних антитез – бінарних опозицій світла і п'тьми, любові – ненависті, прагнення жити – тяжіння до смерті, свободи – неволі, якими сповнена табірна поезія. **Образно-стильовий аналіз** конкретних текстів неодмінно приводить дослідника до необхідності використання цілого спектру прийомів **віршознавчого аналізу**, адже способи віршування, до яких зверталися табірники (переважно непрофесійні автори), – це своєрідний показник рівня масової культури, вияв укоріненої і найбільш розповсюдженої в ній традиції віршування.

Табірна поезія дає чимало матеріалу для **імагологічного** аналізу через конфлікт Свій – Чужий, оскільки в'язні перебували в чужому, різнонаціональному середовищі. А також для **постколоніальних** зіставлень і висновків, оскільки йдеться про самоідентифікацію кожного творця з певним етносом, батьківщиною, культурою (за «неправильну» самоідентифікацію українські митці, у переважній більшості, й були покарані; принаймні їм нав'язували таку вину, офіційно сформульовану як «український буржуазний націоналізм»).

Висновки. В історії української літератури ХХ століття табірну поезію доцільно виділяти як унікальний духовно-естетичний феномен, оскільки її породила особлива дійсність і відрізняє від сучасної літератури «до-гутенбергівський» спосіб творення, побутування, поширення віршів – усна форма, збережена для нащадків завдяки зусиллям багатьох людей, у свідомості яких поетичне слово набуває функцій слова сакрального. Завдяки Слову виявилось можливим зберегти людську душу в найстрашніших нелюдських випробуваннях ГУЛАГу, через те табірними поетами стали чимало людей. Табірна поезія своїми функціями наближалася до молитви, оберегу, заклинання, псалма, сповіді.

Вивчення табірної лірики вимагає комплексного застосування антропологічного та феноменологічного підходів у поєднанні з герменевтичним, імагологічним та постколоніальним тлумаченням, міфокритикою, семіотикою, стилістичним та віршознавчим аналізом. Історико-літературне дослідження крізь призму звичних для сучасної теорії категорій – напрям, літературна школа, стиль, жанр, традиція, новаторство – здебільшого не може бути ефективним, оскільки табірники перебували поза сучасним їм літературним процесом і більшість із них ніяк не співвідносила себе з легальною літературою. Біографічне дослідження персоналій табірних митців мусить бути

кореговане з огляду на відсутність або фальсифікацію документів. Не слід забувати, що частина табірно-гулагівської поетичної спадщини – анонімна, її можна сприймати як особливу форму фольклору у ХХ ст.

Уроки кривавого ХХ століття заперечують чимало сформованих модерністською добою естетських упереджень стосовно класичних форм поезії. Стереотипні уявлення про незначну естетично-поетичну цінність табірної лірики безпідставні, але надзвичайно чіпкі та роблять проблематичними подальші дослідницькі зусилля. Ця лірика надзвичайно різна, однак переважній більшості її творінь притаманні видима простота, природність стилю, переважання традиційної віршової форми. Самі по собі вони не є недоліками, оскільки табірна творчість була призначена для усного сприйняття і запам'ятовування. Її простота органічна й невіддільна від кованої афористичності, сміливості і прямої висловлення думки, адже це – позацензурна творчість. А стилістичні та образні новації, індивідуальні досягнення необхідно виявляти у подальшому вивченні – як цілісного феномену табірної поезії і персонального спадку її творців.

Список використаних джерел

1. Виталий Шенталинский: «У нас не было своего Нюрнберга» [Электронный ресурс] / беседу вели Анджей Беловранин, Валерий Береснев // Новая Газета в Санкт-Петербурге. – 15.08.2008. – Режим доступа : <http://www.novagazeta.spb.ru/2008/15/8> (30.08.2015).
2. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття : монографія / Олена Галета. – К. : Смолоскип, 2015. – 640 с.
3. Дністровий Л. Самоцвіт із темряви: Віршовані тексти, причинки до життєпису / Леонід Дністровий ; упоряд. і передм. М. Дубаса. – Львів : Ліга-прес, 2012. – 184 с.
4. Дубас М. Розчавлений талант / Микола Дубас // Дністровий Л. Самоцвіт із темряви: Віршовані тексти, причинки до життєпису / Леонід Дністровий ; упоряд. і передм. М. Дубаса. – Львів : Ліга-прес, 2012. – С. 5–14.
5. З облоги ночі: Збірник невірільничої поезії України 30-80-х рр. / упоряд. М. Самійленко. – К. : Укр. письменник, 1993. – 494 с.
6. Очима серця: Ув'язнена лірика / упоряд. В. І. Боровий ; худож. оформ. В. Є. Бондар. – Х. : Основа, 1992. – 384 с.
7. Поезія із-за ґрат : антологія / упоряд. О. Голуб ; передм. Л. Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2012. – 872 с.
8. Таганов Л. Н. Потаённая литература: поэзия ГУЛАГа [Электронный ресурс] / Л. Н. Таганов // Вопросы онтологической поэтики. Потаённая литература : исследования и материалы. – Иваново : Иван. гос ун-т, 1998. – С. 80–87. – Режим доступа : http://w3.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/coll/ontolog1/09_tag_1.htm (30.08.2015).

9. Щербак М. Поет Бондар-Дністровий : [передрук із «Зони», 1999, № 14] / Микола Щербак // Дністровий Л. Самоцвіт із темряви: Віршовані тексти, причинки до життєпису / Леонід Дністровий ; упоряд. і передм. М. Дубаса. – Львів : Ліга-прес, 2012. – С. 165–166.
10. Яковенко С. Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант / Сергій Яковенко // *Studia methodologica*. – Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми антропології / уклад. Папуша І. В. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 148–154.

References

1. *Vitaly Shentalinskiy: U nas ne bylo svoeyo Nurnberga* [Vitaly Shentalinsky: We did not have our Nuremberg]. In: *Novaya Gazeta v Sankt-Peterburge* [A new newspaper in Saint Petersburg] 15.08.2008. Available at: <http://www.novagazeta.spb.ru/2008/15/8> (in Russian).
2. Haleta O. *Vid antolohii do ontolohii: antolohiia yak sposib reprezentatsii ukrainskoi literatury kintsia 19 – potshatku 20 st.* [From an anthology to ontology: anthology as a means of the representation of the Ukrainian Literature of the late nineteenth – early twenty-first centuries]. Kyiv, 2015, 640 p. (in Ukrainian).
3. Dnistrovy L. *Samotsvit iz temriavy: Virshovani teksty, prychnyky do zhyttiepysu* [A semiprecious stone is from darkness: written in verse texts, materials for biography]. Lviv, 2012, 184 p. (in Ukrainian).
4. Dubas M. *Rozchavleny talent* [Squashed talent]. In: Dnistrovy L. *Samotsvit iz temriavy: Virshovani teksty, prychnyky do zhyttiepysu* [A semiprecious stone is from darkness: written in verse texts, materials for biography]. Lviv, 2012, pp. 5–14 (in Ukrainian).
5. *Z oblohy nochi: Zbirnyk nevilnychoi poezii Ukrainy 30-80 rr.* [From the siege of night: collection of slave poetry in Ukraine of 30th-80th years]. Kyiv, 1993, 494 p. (in Ukrainian).
6. *Ochyma sertsia: Uviaznena liryka* [By the eyes of heart: Imprisoned lyric poetry]. Kharkiv, 1992, 384 p. (in Ukrainian).
7. *Poeziia iz-za grat: antolohiia* [Poetry from a grate: anthology]. Kyiv, 2012, 872 p. (in Ukrainian).
8. Taganov L. N. *Potaionnaia literatura: poeziia GULAGa* [Secret literature: poetry of GULAG]. In: *Voprosy ontologicheskoy poetiki. Potaionnaia literatura: Issledovaniia i materialy* [Questions of ontological poetics. Secret literature: researches and materials]. Ivanovo, 1998. Available at: http://w3.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/coll/ontolog1/09_tag_1.htm (30.08.2015) (in Russian).
9. Shcherbak M. *Poet Bondar-Dnistrovy* [Poet Bondar-Dnistrovy]. In: Dnistrovy L. *Samotsvit iz temriavy: Virshovani teksty, prychnyky do zhyttiepysu* [A semiprecious stone is from darkness: written in verse texts, materials for biography]. Lviv, 2012, pp. 165–166 (in Ukrainian).

10. Yakovenko S. *Predmet literaturoznavchoii antropologii. Polsky variant* [Article of a study of literature anthropology. Polish variant]. In: *Studia methodologica*, issue 24. Ternopil, 2008, pp. 148–154 (in Ukrainian).

Надежда Колошук. Необходимость изучения «лагерной» поэзии как виртуально-целостного феномена. В статье идёт речь об изучении украинской лагерной поэзии (соданной узниками ГУЛАГа), о необходимости использования различных подходов и методов – антропологического, феноменологического, имагологического, постколониального, герменевтических и проч. Цель – обозначить методологию исследования лагерной поэзии как целостности, то есть духовно-эстетического феномена поэтического творчества в экстремальных условиях – и одновременно как дискретного, неоднозначно и не окончательно выделенного мегатекста (основания для такого выделения – место и условия создания, схожесть тематически-проблемных комплексов, обусловленная биографиями творцов и авторской интенцией). Поэзия в представлении лагерников, как ныне видится, пребывала не в формально-материальном измерении, а в сугубо духовном, идеальном и метафизическом. Она не подчинялась эстетской критике, поскольку суть её была в ином предназначении, чем просто удовлетворение эстетского вкуса. Она была способом самосохранения, путём к спасению человеческой сущности, выявлением веры в высшие силы, к которым человек может обращаться только Словом.

Ключевые слова: лагерная поэзия, методология, историко-литературный контекст, антропологический метод, феноменологический подход, герменевтические подходы, антологии лагерной лирики, украинская андеграундная литература.

Nadiya Koloshuk. Necessity of Study of «Camp Poetry» as the Virtual-integral Phenomenon. In the article speech goes about a study of the Ukrainian camp poetry (it is created by the prisoners of Gulag), about the necessity of the use of different approaches and methods – anthropological, phenomenological, imagological, post-colonial, hermeneutic and etc. Purpose is to designate methodology of research of camp poetry as to integrity, that is the spiritual-aesthetic phenomenon of poetic creation in extreme terms and that is the simultaneously as discrete, ambiguously and not finally selected mega-series text. The grounds for such selection are a place and the terms of creation, likeness of thematically-problem complexes, conditioned by biographies of creators and by author's intention. A poetry was not in the formal-material measuring in presentation of prisoners of camps, as seen now. It was in especially spiritual, ideal and metaphysical space. It did not submit aesthete criticism, its essence was in other destiny, what simply satisfaction of the aesthetically taste. It was the method of self-preservation, a way to the rescue of human essence, it was the exposure of faith in higher forces, to which a man can apply only by Word.

Keywords: camp poetry, methodology, historical and literary context, anthropological method, phenomenological method, imagological method, post-colonial method, hermeneutic methods, anthologies of camp lyric poetry, Ukrainian underground literature.

Світлана Криворучко

До проблеми сучасної методології: концептуальне поєднання феміністичної і психоаналітичної критики

Феміністична критика зосереджується на проблемах гендерної сутності жінки. С. де Бовуар звернула увагу на художні образи жінок у літературі з точки зору «умовності» і «соціалізації», на підставі якої утворилося розрізнення «жіночого», «феміністського» і «фемінного» аспектів. Плідним є поєднання техніки С. де Бовуар із методом психіатра Дж.-Ш. Болен, яка виокремлює три категорії богинь: 1) незаймані богині (Артеміда, Афіна, Гестія); 2) уразливі богині (Гера, Деметра, Персефона), 3) алхімічна богиня (Афродита). Слушно дослідити, як проявляються архетипи виокремлених богинь у художніх образах відповідно «фемінному», «феміністському» та «жіночому» концептам, що сприятиме проясненню специфіки притчевості у художніх творах письменників.

Ключові слова: феміністична школа, психоаналітичний підхід, архетипи, «фемінне», «феміністське», «жіноче», художній образ.

Технічні, історичні, політичні, соціальні реалії поч. ХХІ ст. впливають на сучасний стиль наукового мислення. У літературознавстві з'являються новітні підходи, які зумовлюються специфікою сучасних художніх творів, з одного боку, та підштовхують до перегляду попередніх художніх творів із позиції мислення індивіда початку ХХІ ст., з іншого. Відмінність літературознавчих методів від інших наукових галузей полягає в тому, що швидкий сучасний рух часу і високий розвиток технологій пропонує новітні категорії аналізу, а об'єкт аналізу – людина – залишається тим самим. Будь-який літературознавчий метод вміщує категорії аналізу (поетика, тропи, характер, дух, напрям, жанр, композиція), які все ж обертаються навколо літературно-художнього образу, і, навіть, якщо це образ події, або анімалістичний, або почуття чи настрою, або технічного приладу, він все одно відсилає до онтології людини. Науковою проблемою постає з'ясування: яким чином доречно досліджувати художні твори, щоб виявити відмінність у їхній прив'язаності до певної культури й історичної доби та розгледіти спільні світоглядні установки та загальнолюдські цінності, що роблять людину незмінною у ході історії та приналежності до якогось типу цивілізації.

Феміністична критика зосереджується навколо образу жінки в літературі, оскільки у прагненнях і покликаннях героїнь, на думку її

представників, виявляється форма «соціалізації» на рівні вірогідності наслідування. І. Фізер вважає спільним для американського та французького (європейського) фемінізму увагу до «долі жінки та її ролі в інституційному житті суспільства» [6, с. 47]. На розвиток англо-американського фемінізму вплинула діяльність С. де Бовуар, яка в есе «Друга стаття» виявила інтерес до історії, до життєвого і літературного «досвіду» жінок [2, с. 3]. Слідом за С. де Бовуар англо-американське літературознавство зосереджується на «взаємодії текстів та позалітературного світу» [6, с. 47]. Метою статті є виявлення доречної специфіки сучасного літературознавчого аналізу художнього образу жінки в літературному творі.

Метою феміністичної критики є дослідження жіночих образів у чоловічій і жіночій літературі, щоб переоцінити досвід, переглянути літературний канон, повернути із забуття тексти, що написані жінками, зазначає П. Баррі [1, с. 159]. Особлива увага приділяється їй представниками дослідженню «владних» стосунків, які демонструють ступінь патріархальності, щоб зруйнувати їх. В аналізі художніх образів вони зазвичай розмірковують над відмінністю чоловіків і жінок, щоб зрозуміти: вона є біологічною «сутністю» чи соціальною сконструйованістю. Як приклад феміністичної критики слід навести аналіз творчості Е. Бронте, здійснений С. Гілберт і С. Губар [7]. Роман «Грозний перевал» дослідниці визначають як «жіночу версію чоловічої форми» [7, с. 54]. Художній образ Кетрін, на їхню думку, узагальнює «процес заперечення» як «соціальну кастрацію» [7, с. 53]. Як вони зазначають, Кетрін має відмовитися від інтуїтивних нахилів, означених як Перевал, та прийняти «чужу» позицію Мизи Шпаків. «Кастрація» полягає в тому, що для «досягнення прийнятності і фемінності Кетрін повинна втратити владу, яку чоловіки сприймають як належне собі, зокрема владу над власною долею» [7, с. 63].

Кетрін навчилася «придушувати власні імпульси, змушена ув'язнювати власну силу залізним корсетом „здорового глузду”» [7, с. 65]. «Виховання подвійності» призводить до «реального подвоєння чи фрагментації її особистості» [7, с. 66], таким чином, героїня іде на самозаперечення, коли шлюб «замикає її у соціальній системі, яка заперечує її автономію» [7, с. 70]. С. Гілберт і С. Губар визначають образ Кетрін як символ деконструкції гендерної ідентичності. В українському літературознавстві засади феміністичної критики застосовують Н. Висоцька, Т. Гундорова, Т. Денисова, М. Шимчишин.

Т. Денисова аналізує художні образи Т. Моррісон, які розкривають «расове питання в історичному зрізі» [5, с. 195]. Дев'ятирічна героїня роману «Найблакитніші очі» Клодія розкриває «негритянську громаду» і «негритянську історію» зі середини, де акцентується «жіноча доля, жіноча роль, жіноча свідомість», лейтмотивом є «жагуча жадоба любові, якої прагнуть серця» [5, с. 196]. Т. Гундорова звертає увагу на художні образи О. Кобилянської, у творчості якої пропонує встановити типологію. Дослідниця виокремлює три типи: 1. жінка-товаришка, 2. жінка-природа, 3. меланхолійна жінка для того, щоб побачити жіночий тип у перспективі «вищої культури» [5, с. 11]. Припускаю, що тип «жінка-природа» Т. Гундорова виводить безпосередньо з аналізу С. де Бовуар в есе «Друга стаття», коли розкриває цей тип в історичному розвитку [2, с. 79]. Н. Висоцька інтерпретує творчість Л. Хенсберрі як «історію людини, що має сміливість обстоювати власну думку при зіткненні з соціальною та расовою несправедливістю» [5, с. 73]. Герої Л. Хенсберрі, на думку дослідниці, висвітлюють «незвичайні життя і прагнення „звичайних” людей» [5, с. 75], «конфлікт генерацій», «проблему міжрасових взаємин», «пошуки чорними самоідентичності» [5, с. 75].

Французький фемінізм зосереджується на проблемах гендерної сутності жінки, яку визначає як екзистенціальну. Цей підхід бере витоки в літературознавчій інтерпретації художніх текстів, здійсненої С. де Бовуар в есе «Друга стаття». Саме С. де Бовуар звернула увагу на художні образи жінок у літературі з точки зору «умовності» і «соціалізації», що з часом вплинуло на формування диференціації в межах світогляду однієї героїні, на підставі якої утворилося розрізнення «жіночого», «феміністського» і «фемінного» [1, с. 145] аспектів. Досліджуючи жіночі та чоловічі образи, С. де Бовуар виявила іпостась «Іншої», яка, з точки зору письменниці, є психологічним комплексом неповноцінності жінки на погляд чоловіка.

На щастя, теорія літератури не стоїть на місті, і на початку ХХІ ст. надзвичайно плідним, на мою думку, може бути поєднання літературознавчої феміністичної техніки С. де Бовуар із методом, який запропонувала психіатр Дж.-Ш. Болен. Цей метод сприяє урахуванню невикористаних раніше можливостей та пропонується мною вперше. Дж.-Ш. Болен поєднала юнгіанство та феміністський підхід, коли усвідомила, що жінки підкоряються внутрішнім силам – архетипам, та зовнішнім силам – стереотипам. На відміну від архетипів К.-Г. Юнга – мати, земля – Дж.-Ш. Болен виокремлює архетипи в давньогрецьких

богинях та створює власну типологію психоваріантів. Дослідниця виокремлює три категорії богинь: 1) незаймані богині (Артеміда, Афіна, Гестія); 2) уразливі богині (Гера, Деметра, Персефона); 3) алхімічна богиня (Афродита) [4]. Типологія богинь розходиться з юнгівською теорією психотипів – переключення з одного архетипу на інший замість домінування одного архетипу над іншими. Дж. Ш. Болен використовує класифікацію архетипів богинь відповідно до стереотипів сучасних жінок (пацієнтів). Пропоную використовувати спостереження і класифікацію Дж.-Ш. Болен у літературознавстві, та дослідити, як проявляються архетипи виокремлених нею богинь у художніх образах відповідно «фемінному», «феміністському» та «жіночому» концептам. Вважаю, що це сприятиме проясненню специфіки притчевості у художніх творах письменників.

В есе «Друга стаття», досліджуючи жіночі образи у літературних творах, С. де Бовуар намітила перспективу літературознавчої феміністичної інтерпретації. Письменниця розкриває персонажі з точки зору ймовірної самореалізації екзистанта, який прагне творчо розвиватися, однак первинна «умовність» художнього простору (обставини сюжету, інші герої, ідеї автора) не дозволяє цього робити, або, навпаки, сприяє його еволюції. Іноді у «соціалізації» (обставини твору) С. де Бовуар відкриває вторинну «умовність», в якій героїня представлена не лише як підкорений об'єкт, а й як суб'єкт дії.

Інтелектуалка закладає підвалини для перегляду традиційного літературного канону. Одним із перших французьких письменників-феміністів С. де Бовуар вважає Д. Дідро, який у добу Просвітництва поставив проблему, що згодом розвинули романтики і, пізніше, модерністи: відсутність кохання у шлюбі. У статті «Про жінок», яка увійшла до «Енциклопедії», Д. Дідро осмислює долю жінки у шлюбі, яка відчуває лише огиду: «Я бачив, як одна порядна жінка здригалася від огиди, коли до неї наближався чоловік; я бачив, як після виконання подружніх обов'язків вона довго лежала у ванні, бо їй здавалося, що вона ніяк не може змити цей бруд» [2, с. 34]. С. де Бовуар розмірковує над тим, як у літературі сформувалася плеяда героїнь, які, ставши матерями і бабусями, так ніколи і не зазнали ані втіхи, ані бажання. Таку героїню С. де Бовуар вбачає в образі Терези у романі Ф. Моріака «Тереза Дескейру», яка вдавала із себе щасливу наречену під час «жахливого» медового місяця.

У поемах Гомера, на думку С. де Бовуар, образам Андромахи і Гекуби надавалося велике значення, яке поступово зникло у сутінках

гінекею класичної Греції. У давньоримській літературі провідною рисою жіночого характеру була відданість, зазначає письменниця, яку оспівували у трагедіях Л.-А. Сенека і в епіграмах М.-В. Марціал. Це оспівування С. де Бовуар трактує як «оманливу емансипацію», «порожню свободу» [2, с. 94], яка розвинулася у подальшій літературі.

Не залишається поза увагою С. де Бовуар творчість письменниць-феміністок. Символ «порожньої свободи» письменниця вбачає в образі «вигаданої сестри Шекспіра» у творі В. Вулф «Моя власна кімната». Письменниця звертає увагу на другорядність жінки, яку майстерно змалювала В. Вулф, коли порівняла долю Шекспіра із життям його вигаданої сестри, що «латала недоноски» «поки він вивчав у коледжі латину, граматику, логіку» [2, с. 104]. С. де Бовуар звертає увагу на іронію В. Вулф щодо долі жіноцтва: «Коли б вона разом із ним вирушила до Лондона на пошуки щастя, то не змогла б стати актрисою, котра вільно заробляє собі на прожиття: батьки повернули б доньку додому і силоміць віддали заміж» [2, с. 104]. Цією цитатою С. де Бовуар підкреслює свою суголосність із позицією В. Вулф щодо ганебного стану жінки у шлюбі.

У «Третій книзі» С. де Бовуар аналізує сатиричні літературні твори, в яких висміюється шлюб. Засади буржуазної моралі, відповідно якій шлюб, позбавлений кохання, є аксіомою, на думку С. де Бовуар, майстерно розкрив у своїй творчості О. де Бальзак. Письменниця зазначає, що ідею вільного кохання (позашлюбного) у своїй творчості розкрили В. Гюго і Жорж Санд. С. де Бовуар стверджує, що у літературних творах у жіночих образах втілюється природа, але природа перетворена, оскільки героїня вдається до хитрощів. Цей прийом, на думку письменниці, є містифікацією. Викривання саме такої містифікації С. де Бовуар відшукала в оді «Селя» Дж. Свіфта, який із відразою змальовує вади тіла кокетки. Варто зауважити, що Дж. Свіфт у своєму «викритті» має давніх попередників-класиків, серед яких слід назвати Архілоха, Г. В. Катулла, П. Овідія.

Хитрість, на думку С. де Бовуар, є домінантною рисою, яку письменники розкривають у жіночих характерах. Непостійність героїнь, яка філігранно розкрита у «Тисячі і одній ночі» та «Декамероні» Дж. Боккачо, письменниця порівнює з водою. Одним із найпластичніших жіночих типів С. де Бовуар вважає образ повії, яка у творах Ален-Фурньє і А. Міллера, з одного боку, «втілює зло, ганьбу, хворобу», а з іншого, «набуває небезпечної незалежності хтивих богинь – матерів первісних народів» [2, с. 211].

Рух «від фригідності до мазохізму», що підштовхує до «садистських нахилів як своєрідної компенсації» [2, с. 361], на думку С. де Бовуар, характеризує Матильду де ля Моль у романі «Червоне та чорне» Стендаля. Письменниця вважає: парадокс мазохізму героїні полягає в тому, що її самозречення суб'єкта потребує постійних зусиль. Матильду С. де Бовуар визначає як «пасивний еротичний об'єкт» [2, с. 361], який грає в «самомордування, до якого призводить бунтарська самозакоханість, наслідком якої є її фригідність» [2, с. 361].

Героїні Х. Ібсена і Стендаля, вважає С. де Бовуар, вороже ставляться до чоловіків, оскільки відчули сексуальне розчарування. Їхню ворожість письменниця вбачає у систематичних суперечках, нападах для того, щоб нав'язати чоловіку комплекс меншовартості. У деяких героїнь С. де Бовуар відзначає навіть ненависть до чоловіка саме з цієї причини: Тереза у Ф. Моріака отруїла свого чоловіка. Д. Г. Лоуренс змальовує образ «статевого кохання», в якому, на думку С. де Бовуар, коханці доповнюють одне одного. Таким чином, вважає письменниця, їхній шлюб приречений на невдачу, оскільки нівечить особистість кожного з них [3, с. 104]. Нора Х. Ібсена, зазначає письменниця, вважає, що, перш ніж стати дружиною й матір'ю, їй потрібно стати особистістю. Із аналізу художніх образів С. де Бовуар виводить, що «шлюб має бути поєднанням двох незалежних осіб, а не тихим притулком, втечею від дійсності або чудодійливим лікувальним засобом» [3, с. 104]. Письменниця вивчає стосунки жінки і чоловіка у різних літературних творах і відкриває екзистенційну перспективу: вільний вибір у шлюбі є джерелом «щастя, заможності і сили» [3, с. 104]. С. де Бовуар, своєрідно інтерпретуючи жіночі та чоловічі художні образи, формує систему, на якій із часом починає розвиватися ціла літературознавча феміністична школа. Здобутки С. де Бовуар та актуалізовані в ХХ ст. інші гендерні підходи привели до змін у маскулінному й фемінному мисленні.

Герменевтична модель С. де Бовуар побудована на інтеграції художніх творів і наукових, філософських, історичних, правових текстів, у яких інтерпретується жінка як феномен. Конфлікт письменниця трактує у феноменологічному та психоаналітичному аспектах, у яких тлумачить жінку як екзистанта. Одиначними для С. де Бовуар є окремі художні твори, документи, факти біографії видатних людей, де «жінка» займає другорядне місце у патріархальному мисленні. Одиначне відкриває загальне в «історії» (лінеарність розвитку цивілізації) та доводить статус «жінки» як

«Іншої» у маскулінному світогляді. Намічена С. де Бовуар перспектива розвитку жінки як екзистанта дозволяє їй подолати «Іншу». Пропоную збагатити метод С. де Бовуар психоаналітичним підходом Дж.-Ш. Болен – виявити у жіночих образах архетипи давньогрецьких богинь.

У романі С. де Бовуар «Мандарини» образ Жозетти є типовим, попри те, що вона сама заробляє собі на життя й утримує себе, але при цьому відчуває себе залежною у власному патріархальному світовідчутті. С. де Бовуар розкриває Жозетту архетипом Персефони, яка залежить від своєї матері та чоловіка, та підкоряється їм, виконуючи їхню волю. Образ Надін, навпаки, впливовий, хоч ця жінка працює на батька (Робера), не має освіти, знаходиться на утриманні чоловіка (Анрі), але це не заважає їй завжди висловлювати власну думку, протиставлятися чоловікам та конкурувати з ними, досягати своєї мети. С. де Бовуар втілює у Надін архетипи Артеміді – полювальниці, яка конкурує із чоловіками та перемагає тих, хто намагається стати її супротивником, та Афіни, оскільки героїня знаходиться під впливом авторитету батька та з часом чоловіка. Еволюція Надін проходить у напрямку до архетипу Афродіти – чуттєвої коханки, яка прагне розкрити у собі творчий потенціал, та намаганні оволодіти мудрістю Гестії. Образ Поль – класично типовий, в якому втілюється архетип ревнивої Гери: вона не хоче працювати, не хоче розвиватися, їй комфортно у залежній позиції. Вона залишається на утриманні Анрі навіть після того, як вони розлучилися. (Це традиційні стосунки для французької культури: після розлучення чоловік має утримувати колишню дружину, Ж.-П. Сартр утримував усіх своїх колишніх коханок). Образ Люсі – традиційно впливовий, але виявляється лише у «феміністському» концепті: вона вдова й вимушена заробляти сама. Дуже вишуканим постає образ Анни, чия впливовість є екзистенціальною, у чому виявляється «фемінний» концепт. Анна розкривається архетипом Афродіти, оскільки має міцний творчий потенціал, є пристрасною коханкою, яка сама обирає чоловіків для насолоди, що є відбитком культу Великої Богині. Окрім Афродіти в Анні втілюються архетипи Деметри, яка намагається виховувати свою дочку, Гестії – берегині вогню (родини), Афіни – інтелектуального стратега. Вона – сильна жінка в усіх сенсах: має освіту й працює психоаналітиком, за власним бажанням могла б себе утримувати. Анна одружена з Робером, має дочку Надін, відповідно, могла б уписатися і в критерії буржуазного канону: не працювати та жити за рахунок чоловіка.

В образі Анни С. де Бовуар намагається зобразити одну з імовірних загальнолюдських спроб самореалізації жінки, коли аналізує її психологічні прагнення, уподобання й покликання. Анна не відчуває себе другорядною. Письменниця створює своєрідний фемінний ідеал жінки, про який почали говорити аж на початку ХХІ ст. Вона зосередила увагу на природі та суті жіночого світу в образі Анни, аналізі її світогляду, зображенні її взаємин. В основі фемінізму лежить відмінність біологічних рис від певного культурного комплексу. Таким чином, образ Анни вводить роман «Мандарини» у феміністичний літературний канон текстів другої половини ХХ ст., який Е. Шовалтер визначає як жіночий етап, що, на її думку, починається у 20-х рр. ХХ ст.

Вважаю, що екзистенційна чуттєвість – це художній образ почуття у творі, що розкривається у своєрідному світовідчутті героя: пригніченості, смутку, страху, нудьги, коханні, ревнощах. Екзистенційна чуттєвість є журливою, песимістичною емоцією героя, яка спрямована на філософське пізнання себе й оточуючого світу. Окрім художнього образу почуття, екзистенційна чуттєвість може виявлятися на рівні мотивів страху перед смертю, смутку, нудьги, які впливають на емоційний настрій героя та песимістичну атмосферу у творі. Аналіз літературних творів у гармонійному поєднанні засад С. де Бовуар і Дж.-Ш. Болен дозволить краще виявити екзистенційну чуттєвість у художніх образах, яка впливає, на мою думку, на духовну еволюцію персонажів у тексті.

Ця техніка, безумовно, потребує логічно-доречного використання системного та генетичного підходів і застосування порівняльно-історичного й типологічного методів, що доводить «вічність» жіночого мислення у поетикальних притчевих пластах художніх творів.

Подальша наукова перспектива полягає у застосуванні концепції феміністичної критики та підходу Дж.-Ш. Болен при дослідженні художніх образів жінок у літературних творах.

Список використаних джерел

1. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / П. Баррі; [пер. з англ. О. Погинайко]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Бовуар С. де Друга стаття : У 2 т. / С. де Бовуар; [пер. із франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко]. – К. : Основи, 1994. – Т. 1. – 390 с.
3. Бовуар С. де Друга стаття : У 2 т. / С. де Бовуар; [пер. із франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко]. – К. : Основи, 1994. – Т. 2. – 392 с.

4. Болен Дж.-Ш. Богини в каждой женщине. Новая психология женщины. Архетипы богинь / Дж.-Ш. Болен; [пер. с англ. И. Старых]. – М. : София, 2007. – 272 с.
5. Жіночі голоси в літературному дискурсі ХХ ст. / [Гундорова Т. І., Висоцька Н. О., Шимчишин М. М., Денисова Т. Н.]. – К. : Вид-во Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2007. – 240 с.
6. Фізер І. М. Американське літературознавство: Історико-критичний нарис / І. М. Фізер. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 108 с.
7. Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination / S. Gilbert, S. Gubar. – Yale : Yale University Press, 2000. – 247 p.

References

1. Barri P. *Vstup do teorii : literaturoznavstvo ta kulturologiya* [Introduction to theory: literary and cultural studies]. Kiev, 2008, 360 p.
2. Bovuar S. de *Druga stat : U 2 t.* [Second Sex]. Kiev, 1994, T. 1, 390 p.
3. Bovuar S. de *Druga stat : U 2 t.* [Second Sex]. Kiev, 1994, T. 2., 392 p.
4. Bolen Dzh.-Sh. *Bogini v kazhdoi zhenshchine. Novaia psihologiiia zhenschiny. Arhetipy bogin* [Goddesses in every woman. The new psychology of women. Archetypes of goddesses]. Moscow, 2007, 272 p.
5. *Zhinochi golosy v literaturnomu dyskursi 20 st.* (Gundorova T. I., Visotska N. O., Shymchyshyn M. M., Denysova T. N.) [Women's voices in the literary discourse of the twentieth century]. Kiev, 2007, 240 p.
6. Fizer I. M. *Amerykanske literaturoznavstvo: Istoryko-krytychnyi narys* [American Literary: Historical and critical essay]. Kiev, 2006, 108 p.
7. Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. Yale, 2000, 247 p.

Светлана Криворучко. К проблеме современной методологии: концептуальное соединение феминистической и психоаналитической критики. Феминистическая критика сосредоточена вокруг образа женщины в литературе, где выявляется форма «социализации» на уровне вероятности наследования. Целью феминистической критики является исследование женских образов в мужской и женской литературе, чтобы переоценить опыт, пересмотреть литературный канон, вернуть из забвения тексты, написанные женщинами. Внимание уделяется исследованию «властных» отношений, которые демонстрируют степень патриархальности, чтобы уничтожить их. В анализе художественных образов они обычно рассуждают над отличием мужчин и женщин, чтобы понять: оно биологическая «сущность» или социальная сконструированность. Французский феминизм сосредоточен на проблемах гендерной сути женщины, которую обозначает как экзистенциальную. С. де Бовуар обратила внимание на художественные образы женщин в литературе с точки зрения «условности» и «социализации», на основании

которой произошло разграничение «женского», «феминистского» и «феминного» аспектов. Ипостась «Иной», считает писательница, является психологическим комплексом неполноценности женщины на взгляд мужчины. Плодотворным является соединение техники С. де Бовуар с методом психиатра Дж.-Ш. Болен. Исследовательница выделяет три категории богинь: 1) девственные богини (Артемида, Афина, Гестия); 2) уязвимые богини (Гера, Деметра, Персефона); 3) алхимическая богиня (Афродита). Целесообразно проследить: как проявляются архетипы выделенных богинь в художественных образах соответственно «феминному», «феминистскому», «женскому» концептам, что способствует прояснению специфики притчевости в художественных произведениях писателей.

Ключевые слова: феминистическая школа, психоаналитический подход, архетипы, «феминное», «феминистское», «женское», художественный образ.

Svetlana Krivoruchko. To the Problem of Contemporary Methodology: Conceptual Combination of Feministic and Psychoanalytic Criticism. Feminist criticism concentrates on woman's image in literature where the form of socialization is being depicted on the level of probability of mimicry. The aim of feminist criticism is to research female images in male and female literature in order to estimate once more experience, overview literary canon, return from oblivion texts written by women. Special attention is paid to analysis of power relationship which demonstrates level of patriarchal influence in order to ruin them. In fiction images analysis they usually speculate over the difference between men and women with the object to understand whether it is biological essence or social construct. French feminism concentrates on problems of gender essence of a woman and determines it as existential. Simone de Beauvoir turned her attention to the fiction images of women in literature from the point of view of convention and socialization on the basis of which was formed the difference between female, feminist, feminine aspects. The guise of the other from the point of view of the author is psychological inhibition of a woman being deficient in the eyes of a man. S. de Beauvoir's technique together with psychiatrist Jean Shinoda Bolen's method is productive. The researcher identifies three categories of goddesses: 1) virgin goddesses (Artemis, Athena, Hestia); 2) sensitive goddesses (Hera, Demeter, Persephone); 3) alchemical goddess (Aphrodite). It is to the point to analyse how above mentioned goddesses' archetypes form themselves in fiction images according to feminine, feminist, female concepts which would help to clarify the specifications of parable in works of fiction.

Keywords: feminist school, psychoanalytic approach, archetypes, feminine, feminist, female, fiction image.

Стаття надійшла до редакції 03.09.2015 р.

The Concept of Literature in Historical and Phenomenological Perspective

The delineation of the concept of literature is incomplete and, hitherto, is still in progress because of quantitative and qualitative criteria are continuously changing. The definition of literature is determined not only by the genealogic characteristics of literary art, aesthetic doctrine of the epoch or literary canon, but is primarily correlated by the concept of human being, varying with each period of time. Phenomenology underlies the concept of literature, and at the same time, is an outgrowth of the phenomenon of literature.

Keywords: concept of literature, the criteria of high artistic merit, cultural and historical epoch, canon, poetics.

The definition and boundaries of fiction are still uncertain today, despite the long existence of the phenomenon. Pluralism of the literary interpretation confirms the thesis that the “basic questions” are both the most controversial and difficult.

The question “What is literature?” accompanies it from the outset. Though for a long time this question was hidden and diffuse it acquired an increasingly distinct shape in the formation of the science of literature. In the nineteenth century this question was not clearly posed because literary critics were focused on asserting their own scholarly field. In the twentieth century the question resounded in many different ways.

In 1991 G. Genette drew attention to this question in his “Fiction et diction”, opening it with the following words: “If I were not so afraid of looking ridiculous, I could bestow this job with a title, which had already provided one famous text disservice: ‘What is literature?’; there, as you know, the issue remains essentially unanswered – that, in general, is quite reasonable: how one should answer stupid questions? And probably it would be truly wise not to ask it at all” [2, p. 346].

Genette alludes to Sartre’s book with a relevant title published in 1948. Despite the irony and self-irony, Genette was still looking for the answer to the question that should not be asked. Despite the warnings of the esteemed theorists, the question “What is literature?” is posed, and, thus, new answers are provided hitherto. The scope of research on the concept of literature indicates the importance of the problem. The study, the results of the researchers’ job, stimulates an interest in a phenomenological aspect of literature, because sometimes it looks as if some literary critics are never certain about the object of their science... Very often the creators of the

object, the writers, put a question mark where there has been a full stop for a long time, declaring something literary as not literature, while elevating something casual to the rank of fine art.

Edward Kaspersky believes that the answer to the question “what is literature and what are its features?” belongs to the main goals of literature, because it defines its subject matter and interests [5, p. 9]. This statement in the XXI century does not seem anachronistic or rhetorical because, in fact, the diversity of literature definitions increased and they became more differentiated. “The concept of literature” itself (Ts. Todorov) has different names – from text to discourse.

We do not set the task to answer the fundamental question of the whole science (or a complex of sciences) within the article. Let's focus on those aspects that cause, and, at the same time, hamper theoretical definitions of literature.

Literature as a process that takes place in space and time, is constantly changing. Accordingly, its definitions change as well and the attributive set is augmented and specified. Considering the diversity of distinctions between the definitions of literature, the theorists of the 20th century offered to shift the central focus of the issue. In the early 1920s R. Jakobson proposed the formula: “The subject of literary theory should be not literature but the literariness”, i.e. the quality of the text, through which it (the text) is identified as belonging to literature. The literariness is historically variable. For some texts it means one thing for others it means something different. Such mobility of the criterion creates a theoretical prerequisite for a controversy over the status of literature and constant attempts to assign this or that phenomenon to literature or to non-literature.

Extending the concept of R. Jakobson, G. Genette offered to distinguish between two types of literary – constitutive and conditional, literature proper and literature due to circumstances [2, p. 348–349]. Literature has a center and a periphery. In the center there are texts that are always recognized by the speakers as literary (not necessarily of a merit). On the periphery there are the same texts that may be literary due to certain circumstances. Genette's theory rests N. Goodman's opinion, who, considering this problem within a framework of art in general, offered to replace the traditional issue of aesthetics “What is art?” with another question, “When there is art?”. In other words, instead of looking for constant essence of art, this scholar offered to clarify the circumstances and conditions under which certain artefact, text, or even a natural object can get into the orbit of art. Whereas a constitutive the literariness can be determined by such criteria as functionality or organization of the text

according to definite canons (for example poetic), conditional literariness appears as a result of the combination of lots of variable historical factors.

Cicero's speeches were political performances at the time of pronouncing and were not regarded as literary texts. However, at a distance of two millennia these samples of rhetorical skills are perceived as landmarks of literature, perenials of literary art, and eventually cultural heritage of mankind. There was a shift in the assessment of the text: initially as not a literary text, it gained conditional literariness in the course of time. The same happened to David's psalms, manuscripts of Kievan Rus and Augustine's sermons...

The following regularity is observed: the longer is a temporal distance between us and the text the less time we need to include a non literary fact in a literary discourse. The domains the text originate from before they enter the field of literature are also different: politics, religion, science, everyday life. In the article "Literary Fact" Y. Tynyanov explored the way the non-literary phenomenon can gain or, conversely, lose their literary function. In the course of time, one of his examples is correspondence. In Russian literature of the first third of the XIX century private letters often performed the literary function. They were considered as samples of style. They were distributed, shown to third parties, gathered in collections and published. In the second half of the century even the most prominent writers' letters were not treated as the fact of genuine literature, but as literary document: with the passage of time, the literary function, the literariness of this genre disappeared. Thus, the "literary fact" is constantly changing its boundaries. This variability of the literature borders shows its life. Perhaps if these boundaries were locked literature immediately would have died of ossification.

Y. Tynyanov proves that a literary fact is a variable category that is why it is possible to give a static definition of literature, "all its solid static definitions are swept by the fact of evolution" [9, p. 257]. Hence, by changing the "literary facts" literature constantly changes its boundaries, and, as a result, lives and evolves.

The concept of literature is, in fact, the question of the literature limits (quantitative indicators of the object of the research) and the artistic criteria (evaluation of the quantity of the object). The openness of the definitions of fiction is caused by a constant modification of the criteria (which would enable us to ascribe the status of literature to some texts or to reject this status to others) and by a reassessment of these parameters in the course of time.

In the history of the development of any science there is an empirical or a descriptive phase. A mature science is moving in the depth of the object and comes in contact with the adjacent sciences. Literature has been an independent and self-sufficient science for nearly two hundred years and its object seems to be self-evident. It grows like everything in culture, eventually extending its limits due to replenishment of new works. One would assume that at such a high stage of the development of literature and literature-related research the problems of its limits and criteria would have to be resolved at an axiomatic level. The paradox is that so far the concept of literature is controversial and is still at the epicenter of the literary studies.

Those who research literature have to inevitably explore the issue of artistic criteria. We can say that long tradition of direct or indirect research of the criteria of the artistry has seen embodied in several approaches: semiotics foregrounds a semiotic (based on signs) and symbolic form of art as a criterion of artistry; a sociological approach emphasizes national and cultural characteristics of a piece of art; formalists draw attention to the aesthetics of form as a key criterion of art; the advocates of a diachronic approach explore the criteria of art in the lens of dynamics of a historical development of literature. The above approaches exemplify most general critical approaches to literature and at the same time, respective research approaches to fiction.

The problem of criteria arises at any level of art exploration. Polish philosopher Vladyslav Tatarkevych outlined the concept of art from the perspective of its two-millennium history. Defining art through its orientation or impact, the thinker formulated its definition with a double alternative: “Art is a reproduction of a thing or a design of forms, or transmission of feelings, if a piece of art as the result of such a reproduction, construction, transmission is capable of capturing, exciting and shocking the reader” [6, p. 41].

Summarizing the previous experience of the aesthetic and philosophical research the authors of the two-volume “Theory of Literature” offer three laws of art (artistry): the law of conventionality, integrity, originality and internal addressee-orientation and generalization [7, p. 51].

Ukrainian literary theorists are also involved in the research of artistry (the literariness). Peter Bilous identifies the following main criteria of the artistic literary work: imagery, imagery form, emotional expressiveness and convention [1, p. 64].

Based on V. Tatarkevych's theoretical generalizations about the concept of art and taking into account its national existential expressive potential, Petro Ivanyshyn points to the following three major (attribute) artistic criteria: technic associated with the assessment of the external form of a literary work; eulogy (writer's creative and expressive skills); spiritual teleology of a literary text (basic) [4].

Declaring different approaches in understanding and assessing basic criterion of art, Vasil Ivanyshyn, however, comes back to two defining aspects of art: aestheticism and intentionality. The aesthetic level, respectively, is represented by the sublevels of an external and internal form; the level of intentionality is represented by the sublevels of content and sense (meaning) of a literary work [3, p. 94].

Tsvyetan Todorov tried to find an original route in the research "What is Literature" discourse. He did it in his essay "The Concept of Literature". Proceeding from so-called functional and structural approaches, Todorov inserts that neither of them provides the accurate definition of the phenomena "that are considered as literature from different points of view" [8, p. 6].

Exploring the criteria of literature in terms of its functions and he organization of literary works one has to keep in mind the following aspects: constructionally, the scope of fiction is both broad and internally heterogeneous; it depends on genealogical characteristics and is sensitive to the modifications of aesthetic doctrines.

The authors of various types of poetics, treaties and manifests tried to define the constructive principles of literary texts at different periods of history. The attempts to codify these principles and, on this basis, to conduct research into the organization of a piece of fiction resulted in such tendencies of literary criticism in the 20th century as structuralism (R. Jakobson) and phenomenology (R. Ingarden). Emphasis on functional determination of literature contains a hidden danger of normativeness and limitations, even if it concerns such a polyphonic phenomenon as aesthetics. Aesthetic norms vary not with different nations but also within a particular ethnic group at a certain period of time.

Besides, we must take into account the fact that each of the three major literary genres has its own millennia-old criteria and boundaries of literature: lyrics were primarily associated with poetry; drama was designed for performance in the theatre; narrative (prose) was inconceivable without rhetoric and make-believe (the latter was characteristic of romanticism). A tripartite object is much more difficult to be delineated and to be correlated with the same criteria.

Each era provided its own significant adjustment to a catalogue of literary works and individual authors who were ranked as exemplary and classical. Originality for example, was not perceived as a criterium of artistic quality until as late as the 20th century. Dante (at the time he pursued his literary career) was not reputed as the author of original poems. In the minds of his contemporaries his art was conventional. Similarly, Shakespeare, Cervantes, Goethe originally interpreted as fairly traditional Harold Bloom characterized the aforementioned authors as representatives of the Western Canon (this opinion was subjected to adverse criticism). The critics, scholars and eminent figures in the world of art elaborate specific principles of hierarchy and set and upgrade the canonical lists. It is obvious, however, that any author recognized by a culture as a classic or a person of genius (even if he or she combined the talent of both a scholar and an artist, like Goethe and Franko) was too subjective to define the concept of literature. None of the author's definitions of literature can be generalized and transferred to the domain of universally-acknowledged truths.

Very often an epoch may negate or abolish the literary merits of the predecessors: romanticists opposed the genre completeness and any formal criteria of classicists; realists challenged the merits of non-representational art. In the era of modernism the artistic criteria and boundaries set by the predecessors were interrogated and disrupted. The standards of modernist literature were totally revised in a postmodern era.

In the 21st century literature has become a category of verbal production designed to meet the demands of the market and its almost classically rigid genre requirements and rules of craftsmanship. Everyone knows, however, that these rules and conventions do not apply to the so called elitist or genuine literature is a matter of individual value judgments. The story, as it were, has ended in the same situation in which it began: we still are doubtful (as we initially were) of what literature is and what it should be.

Literature is a variable phenomenon that is molded by and correlated with the concept of the human being. This concept is changing: it is different at each period of time. The value of everything a person creates directly depends on his or her self-awareness and self-assessment. The changes of human values are determined by the changes of the human being.

To conclude, the concept of literature is historically motivated to a greater extent that it is postulated by the authors of the books on historical poetics. The concept of literature is not a result of adding one newly open

entity to the other known entity (the way it works in a natural or exact science).

The concept of literature is generated by each particular epoch as a result of centripetal and centrifugal movements around the concept of human being. To reduce all the epochs to a common denominator is a problem of fruitless debates. Each era is trying to evolve its own understanding of literature with the previous ones, but attempts to find its own position in terms of the awareness of the following questions: why are the boundaries blurred? Why are these or those criteria shaken loose?

The concept of literature is subject to numerous definitions provided by different epochs. It requires a diachronic generalization at the present day stage of history. No matter how controversial were the definitions of literature or, in other words, how self-evident and conventional they might seem, each culture has to make its own contribution to refining the concept of literature. This goal is attained by joint efforts of writers, readers, scholars, as a result of intensified reflection on a literary tradition, modern literature and its functions as well as on the process of creative activity, the nature of literary art and a lot of other aspects. Phenomenology underlies the concept of literature and, at the same time, is an outgrowth of the phenomenon of literature proper (whatever name we give to it).

Список використаних джерел

1. Білоус П. Вступ до літературознавства : навч. посіб. / П. Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 336 с.
2. Женет Ж. Вымысел и слог: fictio et dictio / Фигуры. В 2-х т. Т 2 / Ж. Женет. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 345–368.
3. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / [упоряд. тексту П. Іванишина]. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
4. Іванишин П. Критерії художності: актуалізація базового поняття [Електронний ресурс] / П. Іванишин // Науково-ідеологічний центр імені Дмитра Донцова. – Режим доступу : <http://dontsov-nic.com.ua/kryteriji-hudozhnosti-aktualizatsiya-bazovoho-ponyattya/>
5. Касперський Е. Література / Е. Касперський // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 9–18.
6. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / пер. з пол. В. Корнієнка. – К. : «Юніверс», 2001. – 368 с.
7. Теория литературы : учеб пособие для студ. высш. учеб заведений : в 2 т. / Под ред. Н. Тамарченко. – Т. 1: Н. Тамарченко, В. Тюпа, С. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

8. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров ; пер. з фр. Є. Марічев. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006 . – 163 с.
9. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.

References

1. Bilous P. *Vstup do literaturoznavstva* [Introduction to Literature]. Kiev, 2011, 336 p. (in Ukrainian).
2. Zhenet Zh. Вымысел у sloh: fictio et dictio [Fiction and style: fictio et dictio]. In: *Zhenet Zh. Fyhuury*. V 2-kh t. T 2. Moscow, 1998, pp. 345-368. (in Russian).
3. Ivanyshyn V. *Narysy z teorii literatury* [Essays on the Theory of Literature]. Kiev, 2010, 256 p. (in Ukrainian).
4. Ivanyshyn P. *Kryterii khudozhnosti: aktualizatsiia bazovoho poniattia* [Artistic criteria: updating basic concepts]. Naukovo-ideolohichnyi tsentr imeni Dmytra Dontsova. Available at: <http://dontsov-nic.com.ua/kryteriji-hudozhnosti-aktualizatsiya-bazovoho-ponyattya/> (in Ukrainian).
5. Kasperskyi E. *Literatura* [Literature]. In: *Literatura. Teoriiia. Metodolohiia*. Kiev, 2008, pp. 9–18. (in Ukrainian).
6. Tatarkevych V. *Istoriia shesty poniat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhyvannia* [The history of the six concepts: Art. Beautiful. Form. Art. Vidtvornytstvo. Aesthetic experience]. Kiev, 2001, 368 p. (in Ukrainian).
7. *Teoryia lyteratury* : v 2 t. T. 1: N. Tamarchenko, V. Tiupa, S. Broitman. *Teoryia khudozhestvennoho dyskursu. Teoretycheskaia poetyka* [Theory of Literature : 2 t. Volume 1: N. Tamarchenko V. Tyupa, S. Broitman. The theory of literary discourse. Theoretical Poetics]. Moscow, 2004, 512 p. (in Russian).
8. Todorov Ts. *Poniattia literatury ta inshi ese* [The concept of literature and other essays]. Kiev, 2006, 163 p. (in Ukrainian).
9. Тынянов Ю. *Поэтика. История литературы. Кино* [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow, 1977, 576 p. (in Russian).

Тереза Левчук. Понятие литературы в историко-феноменологическом срезе. Понятие литературы претерпело многочисленные дефиниции различных эпох и требует диахронического обобщения на современном этапе. Определение литературы является незавершенным и до сих пор процессом, поскольку количественные и качественные показатели явления постоянно меняются. Дефиниции литературы обусловлены не только генологическими особенностями произведений, эстетической доктриной эпохи или литературным канонам, а прежде всего коррелируются концепцией человека, в каждом времени другим. Каждая культура делает собственный вклад в углубление понятия литературы. А это осуществляется суммарным усилиям писателей, читателей и ученых в результате усиленной рефлексии над литературной традицией, современной литературой и ее функциями, процессом творчества и природой произведения и многими другими проблемами. В понятие литературы заложена феноменология, которая является следствием феномена самой литературы.

Ключевые слова: понятие литературы, критерии художественности, культурно-историческая эпоха, канон, поэтика

Тереза Левчук. Поняття літератури в історико-феноменологічному зрізі. Поняття літератури зазнало численних дефініцій різних епох і вимагає діахронічного узагальнення на сучасному етапі. Окреслення поняття літератури є незавершеним і до сьогодні процесом, оскільки кількісні та якісні показники явища постійно змінюються. Дефініції літератури зумовлені не тільки фенологічними особливостями творів, естетичною доктриною епохи чи літературним каноном, а насамперед корелюється концепцією людини, в кожному часі іншою. Кожна культура робить власний внесок у поглиблення поняття літератури. А це здійснюється сумарним зусиллям письменників, читачів і науковців унаслідок посиленої рефлексії над літературною традицією, сучасною літературою і її функціями, процесом творчості і природою твору та багатьма іншими проблемами. В поняття літератури закладена феноменологія, яка є наслідком феномену самої літератури.

Ключові слова: поняття літератури, критерії художності, культурно-історична епоха, канон, поетика

Стаття надійшла до редакції 18.09.2015 р.

УДК 821

Марія Моклиця

Метафорична, алегорична й символічна інтерпретація тексту: до питання універсальних методологій

У статті йдеться про необхідність актуалізації й розрізнення трьох потужних дискурсів культури – метафоричного, алегоричного й символічного – важливих у процесі аналізу та інтерпретації літературних текстів. Ці дискурси сформувалися в надрах середньовічної герменевтики на основі інтерпретаційних моделей грецько-римської античності. Названі способи інтерпретації тексту – це методи питомо філологічні, вони не дозволяють літературознавцю втратити з поля зору специфіку свого об'єкта. І це, вочевидь, найбільш універсальні з відомих моделей аналізу й інтерпретації вербальної сфери культури, бо підтвердили свою дієздатність у процесі апробації протягом тисячоліть.

Ключові слова: метафора, алегорія, символ, аналіз, інтерпретація, герменевтика.

Разом із тим, як розростається інструментарій літературознавця, загострюється питання дієвості й ефективності обраних методів дослідження. Методологія стає самодостатньою і часто затуляє собою головний об'єкт науки, тобто літературу. Починаючи з міфологічної школи XIX століття і завершуючи сучасними постколоніальними студіями, літературознавство активно послуговується методами, запозиченими із суміжних наук. Вони ефективно працюють у різних галузях гуманітаристики, а тому викликають довіру у сенсі універсалізму. Тимчасом, саме ці методи, зокрема міфокритика, психоаналіз, структуралізм, феміністична, гей-лесбійська та інші «критики» часто затушовують специфіку саме літературознавчого об'єкта, змушують дослідника рухатися від загального до конкретного, накладати на тексти «лекала», які лишають поза межею бачення надто важливі елементи специфічно літературної творчості.

На пострадянському просторі укорінена традиція: образне слово, цю основну складову літературного тексту, називати образними засобами, функція яких – прикрашати твір. Писати про тропи в конкретному творі схильні швидше лінгвісти, ніж літературознавці, але специфіка художнього твору, з якого «дістаються» ці тропи, як правило, їх не дуже обходить. Літературознавці, які вивчають поетику, про тропи, звісно, пишуть, але при цьому рухаються в бік накопичення термінологічних словників і класифікаційних таблиць, які у підсумку нівелюють своєрідність конкретного твору, адже, як не дрібни види образних слів на різновиди, їх не так багато, і всі вони наявні практично у кожному навмання взятому тексті, звісно, не лише художньому. Як результат – плутанина між видами образів і повна необов'язковість щодо вживання термінологічних визначень навіть серед авторів підручників і посібників.

Існує парадоксальна ситуація щодо вивчення трьох мовних образів – метафори, символу й алегорії. З одного боку, вони виділяються на будь-якому тлі потужністю створених дискурсів. Починаючи з часів Платона й Аристотеля, протягом тисячоліть ці мовні конструкти вивчаються науковцями практично всіх галузей гуманітаристики. Саме ці терміни часто трапляються у працях досить віддалених від літературознавства. Але, водночас, професійні літературознавці, до того ж першорядні, виявляють дивну непослідовність у використанні цих понять.

Звернення до спадку відомих літературознавців дозволяє встановити найбільш уживаний словник понять у вивченні проблеми

історичного розвитку образного мовлення, підтвердити тезу про універсалізм трьох методів інтерпретації.

Нортроп Фрай, спираючись на ідею Д. Віко про три епохи в історії людства (міфічна, героїчна, народна) і три типи словесного вираження (поетичний, шляхетний, просторічний), виділяє ієрогліфічне, ієратичне та демотичне вираження. Ці ж способи вираження він називає метафоричним, метонімічним і описовим, або ж реалістичним. В основі формування трьох типів мовлення – три фази усвідомлення і самоусвідомлення суб'єкта: у першій фазі слова конкретні, «справжні словесні абстракції ще не існують» [5, с. 33]; у другій фазі (доба Платона) «мова виразніше індивідуалізована, а слова стають насамперед зовнішнім виявом внутрішньої думки чи ідеї. Суб'єкт і об'єкт щораз послідовніше розмежовуються, а рефлексія з усім своїм підтекстом споглядання у дзеркалі виходить на перший вербальний план» [5, с. 35]. Ця епоха найдовша. «Однією з її кульмінаційних точок є метонімічний всесвіт Канта, в якому світ феноменів є “відповідником” світу речей у собі» [5, с. 41]. Демотична фаза починається у XVI ст., описовий підхід формується внаслідок чіткого розрізнення суб'єкта й об'єкта. На цьому етапі слова – це знаряддя рефлексії, а мова необхідна для об'єктивного опису порядку природи.

Ця концепція важлива для розуміння багатьох процесів культури, вона ефективно працює на головну мету дослідника – осягнення Біблії як Великого коду, джерела тих мисленнєвих конструктів, які сформували європейську людину. Але у справі розрізнення дискурсів найбільш поширених мовних образів ця концепція не зарадить. Чому метафора й метонімія цілком закривають роль алегорії й символу, вочевидь не менш важливих мовних конструктів, присутніх чи не від початку у мові, – на це, цілком природне для будь-якого теоретика літератури питання у концепції Фрая ми не знайдемо відповіді. Зате при постановці цього питання натрапимо на парадокс: алегорія – термін, який Фрай активно використовує, поєднуючи з метафоричною фазою, а про символ як такий майже не йдеться (натомість вживається поняття «символічний» у значенні умовний).

Звісно, вибір мовних образів для позначення етапів історичного розвитку – це, у свою чергу, дія метафорична, тому для позначення трьох епох і трьох типів мовлення Фрай використовує кілька термінологічних груп. Але все ж вибір понять у будь-якому разі не випадковий, якщо йдеться про науковців такого рівня, як Фрай.

З точки зору загальної теорії тропів, метонімія – це різновид метафори. Отож фактично із трьох фаз дві названі спорідненими термінами, а третя залишає образне слово за межами. Тоді чи є сенс називати історичні етапи саме різновидами тропів? Епоху Платона, як і його концепцію, можна назвати також символічною або алегоричною, на що часто вказують науковці різних галузей.

Ще один приклад. Медієвіст Е. Р. Курціус, даючи широку панораму творів латиномовного середньовіччя, намагається простежити його «топоси»: усталені місця, повторювані вирази й образи, які збереглися в мові до наших часів, використовуються у творах нового часу, але втратили своє першоджерело. Хоча «топос» – поняття, яке узагальнює численні тропи, або мовні фігури чи образні висловлювання, у словнику Курціуса образи називаються також усталеними термінами, у першу чергу – це алегорія. Друге місце за частотою вживання посяде, здається, метафора, а от символ майже відсутній у мові блискучого медієвіста, хіба трапляється кілька разів у підрозділі про символіку чисел (до покажчика термінів усе ж не потрапляє). Численні метафори потрапляють у широкий вжиток з Біблії. Курціус вказує, що головним джерелом багатьох харчових метафор є Біблія: «У християнській святій історії надкушування забороненого плоду та влаштування тайної вечері – драматичні епізоди. Блаженними проголошують тих, хто голодний і спраглий» [2, с. 156]. Харчові метафори «Августин проголосив обґрунтованими. Той, хто навчається, має дещо спільне з тим, хто їсть...». Бог – хліб внутрішній, харчування істиною й пожива [2, с. 156]. Акцент на метафоризмі Біблії, зроблений Курціусом, хоч і дивний на тлі ігнорування символу, але вельми доречний з огляду на те, що алегорія і символ у середньовічній герменевтиці – це головні інтерпретаційні моделі, способи тлумачення Біблії.

Алегоричний спосіб читання виріс із алегорії як способу писання. Про це читаємо у Курціуса: «Греки не мали охоти зрікатися ні Гомера, ані науки. У пошуках компромісу вони вдалися до алегоричної інтерпретації Гомера. Гомерівська алегореза була зумовлена досократівською критикою Гомера. ...еллінізований юдей Філон переніс її на Старий Заповіт. З юдейської біблійної алегорези починається й алегореза отців церкви. Поганство в період свого занепаду також переносить метод алегоричної інтерпретації вже на Вергілія (Макробій). У середньовіччі біблійна та вергіліанська алегорези злилися воедино. В результаті алегорія лягла в основу інтерпретації будь-якого тексту» [2, с. 230-231]. На думку У. Еко,

«значення алегоричних образів та емблем, із якими, ймовірно, стикався середньовічний читач, було вже наперед встановлене в енциклопедіях, бестіаріях та на надмогильних плитах» [1, с. 86].

Символічний спосіб прочитання і практика називати біблійну алегорезу «символіко-алегоричним» прочитанням не менш поширена. Про це читаємо у З. Лановик, авторки праці «*Hermeutysa Sacra*»: «духовна інтерпретація» Орігена була ще однією моделлю алегоричного методу з тяжінням до символічного тлумачення, буквальне значення розглядалося як мало важливе. Він вважав, що Писання – це «розгорнута алегорія, в якій кожна найменша деталь має символічний смисл». Характеризуючи символічну парадигму середньовічної герменевтики, З. Лановик вказує в першу чергу на значення символу, вважає, слідом за багатьма попередниками, що «символізм є основою образної мови Біблії» [3, с. 486].

Платонізм є початком символічного тлумачення, який неминуче виникає при зміні ракурсу бачення. Ідеальні форми втілюються в матеріальні – це алегоризм, але матеріальні форми постійно вказують на свій зв'язок з ідеями, а отже, формують із предметів мову символів. Платон сформулював розрізнення між видимим і невидимим світом, його ідея плідна найперше для використання мови у розбудові сакрального світу, недосяжного для повсякденного досвіду. Концепція Платона обґрунтовує можливість називати іменами абстракції. З неї починається шлях освіти до навчання абстрактному мисленню. Очевидно, що у цьому процесі активну участь бере також алегорія. Мислити абстракціями – непроста справа. Цьому навчається кожна людина протягом життя, сучасна людина проходить ті ж етапи і має ті ж проблеми, що й людина платонівського часу.

У Середньовіччі людина почувалася загубленою на межі профанного й сакрального світу і мусила узгоджувати їх повсякденно. Коли мешканці сакрального світу промовляли до людини, вони використовували мову алегорій, коли людина намагалася висловити своє відчуття сакрального, вона говорила мовою натяків, або ж символів.

Інтерпретаційна модель не виникне раніше конструкту, покладеного в її основу. Спочатку алегорія і символ, пізніше – алегоричний і символічний спосіб інтерпретації.

Метафора, як свідчать численні праці лінгвістів і семіотиків, важлива для розуміння архаїчної мови і проблеми походження мови. Варто погодитись із Фраєм, що «первісна функція літератури, а саме поезії, – це постійне *від*-творення першої, метафоричної, мовної фази в період домінування пізніших фаз, її постійна репрезентація як способу

мововжитку, котрого ніколи не можна недооцінювати, а тим більше втрачати з поля зору» [5, с. 55]. Але роль алегорії і символу, вочевидь, не менші.

Слово саме по собі, метафора, алегорія і символ – це дієві інструменти (механізми, методи, моделі) пізнання світу і самопізнання.

Метафора «відповідальна» за розширення меж досяжного й опанованого світу, це механізм творення багатовимірності, інших реальностей, паралельних світів, код спорідненості. Символ «відповідальний» за божественний світ, за сакральне, за найбільш абстрактне й високоінтелектуальне з усіх здатностей людини. Символ учить людину бачити за простими речами вічні форми (платонівські ідеї). Символ пов'язаний з епіфанією (миттєвим осягненням божественності створеного, короткочасним явленням священного у профанному світі), а тому він миттєвий, позачасовий, невичерпний у відтинках значень (код священного у мирському). Інтуїтивно створена поезія переважно символічна. Алегорія пов'язана з процесом повсякденного розуміння, раціональним і свідомим, а тому є двочленною конструкцією, яка пояснює (це означає це, те-то пов'язане з тим-то). Отже, алегорія здатна розгортатися в історію, в якій хтось (щось) грає роль когось (чогось) іншого. Від метафоричного двоїстого розгортання алегоричне відрізняється чіткістю зображення. Якщо у метафоричній картині пряме і переносне значення постійно взаємодіють і через накладання «химеризують» зображення, то алегорична картина завжди чітка, загострено, гіперболічно реальна, навіть натуралістична (часто за задумом водночас фантастична, тобто насправді відсутня у реальному світі). Алегорія, у першу чергу, раціональна і дидактична (це код домовленості). Але алегорія може стати також засобом емоційного вираження, коли zdeформовані у внутрішньому світі предмети стають відбитками пережитих станів. Тоді алегорія не дидактична, а експресивна, але і в такому разі вона потребує авторського коментаря, примітки, пояснення, аби стати для когось «читабельною», отже, раціоналізм завжди присутній.

В історичному розвитку ці образні слова теж з'являються й окреслюють свою роль почергово: первісне слово, початкове для творення мови, метафора як розширення знань про світ через асоціації й уподібнення, алегорія через уособлення абстрактних понять у конкретних (сакральний світ пояснює себе через профанний), символ – через абстрагування конкретних речей (профанний світ натякає на сакральний). Символ виникає на етапі, який вимагає від мовця певних умінь абстрактно мислити. Усі ці типи мовлення яскраво виявляють

себе у текстах Біблії. Загалом це універсальні мови, які потрібні для розбудови міфосвіту у часі і просторі. Поділ на профанне і сакральне здійснюється (після називання предметів і явищ світу) алегоричним і символічним способом, створюючи вертикаль світу, метафора дозволяє заповнити (заселити) профанний простір. Наступний етап – творення внутрішнього світу, духовної і моральної людини. Первісне слово (у новому часі – неологізм), метафора, алегорія й символ беруть участь у розбудові внутрішнього світу за аналогією до зовнішнього. Неологізм покликаний називати нові й нові відтінки суб'єктивного світовідчуття, метафора стає метонімією, перекладаючи фізичні процеси на духовні, алегорія виводить назовні, унаочнює морально-етичні проблеми, перетворює їх на драму зіткнення суб'єктивного й об'єктивного світу, символ допомагає розділити внутрішній світ за аналогією з міфосвітом, на свідоме й несвідоме.

Плутанина між символом, алегорією і метафорою чим ближче до нашого часу, тим певніше обертається негативним маркером – свідченням нерозуміння тексту, або й його ігнорування. Змішуючи символічне й алегоричне мовлення (водночас забуваючи про неологізм і метафору чи колекціонуючи усі «засоби» образного мовлення в одному ряду), дослідник літератури спричинює ефект анігіляції протилежних смислів, профанний і сакральний світи не прояснюють один одного, а сплутуються в химеричному затемненні, або ж стають частиною повсюдної у постмодерну епоху гри смислами. Це теж форма існування культури, яку неможливо заперечити, але дослідник, науковець зобов'язаний принаймні бути свідомим своєї мети. Якщо він хоче бодай на дрібку прояснити істину, а не просто включитись у карнавал псевдонауки, він мусить дотримуватися хоч мінімальних правил, які визначаються законами пізнання.

Якщо погодитися з Янушем Славінським, що «напрямок аналізу є – незалежно від конкретних цілей і знарядь – невблаганно визначений: від тексту до словника типізованих текстових одиниць (префабрикатів), від єдиної у своєму роді комбінації елементів – до їх репертуару» [4, с. 88], то в словнику будь-якого тексту ми найперше натрапимо на три категорії типізованих текстових одиниць, кожна з яких вимагає відповідного тлумачення. Алегорична інтерпретація тексту неминуха тоді, коли ми шукаємо додані раціональним способом смисли, символічна необхідна для виявлення доданих інтуїтивно-емоційним способом смислів. Метафорична інтерпретація неминуха при сприйнятті метафоричного твору і полягає у відновленні логіки ланцюга асоціацій, який призвів до виникнення парадоксальних

уподібнень.

Пошук раціонально доданих смислів – це пошук авторських підказок, які містяться у тексті, або підказок, які посуваються у примітки і коментарі, оскільки з часом самозрозумілість раціональних скріплень за схемою «це означає це» втрачається. Раціональне нарощення смислів найчастіше мотивується морально-дидактичною функцією літератури, роль і значення якої по-різному сприймаються у кожному часі. Це надтекст, необхідний авторові для встановлення диспозиції щодо культури та її численних традицій. Практично все, що сьогодні називають інтертекстуальністю літератури, походить із раціональної сфери і потребує алегоричної інтерпретації.

Інтуїтивне нарощення смислів виникає у творі внаслідок напруженого споглядання світу і себе в ньому. У такому разі твір зберігає природність, життєвість чи навіть певну реалістичність або й правдоподібність, але більш легку і прозору, ніж це властиво реалізму. Предмети, зберігаючи свою матеріальну природу і буквально значення, натякають на існування чогось вищого і більш вагомого. Простежити, як конкретне значення розширюється і стає абстракцією, а згодом і філософським концептом – завдання реципієнта і дослідника інтуїтивно створеного тексту. Це сфера підтексту.

Людина мислить асоціаціями. Оскільки будь-що невідоме пізнається через зіставлення з відомим, метафора така важлива і повсюдна. Метафора починається із простого зіставлення, із спостереження віддаленої подібності різних предметів і явищ, але одразу «вмикає» ланцюг асоціацій, які можуть розтягуватися до безкінечності і водночас складатися назад, як пружинка. Коли на першому плані залишається парадокс зрощення непорівнюваного, смисл затемнюється і може видаватися абсурдним мовленням, позбавленим логіки і глузду. Оскільки абсурдність в літературі існує і буває зумисною, її треба відмежувати від метафоричного мовлення, яке завжди логічне, а видимий алогізм використовує для відкриття нової логіки і нового виміру сприйняття. Вирівнювання асоціативних ланцюгів – завдання метафоричної інтерпретації, це сфера багатоплановості тексту, внутрішній текстовий лабіринт, який утворюється внаслідок перетину і накладання образних значень.

Дослідження твору – це пошук і фіксація доданих нових смислів. Художній текст багатосаровий і багатоплановий саме тому, що складається з образних слів, кожне з яких нарощує смисли і утворює надтексти, підтексти і нову багатозначність, які дослідник повинен виявляти. Символічний, алегоричний і метафоричний способи

інтерпретації тексту – це методи питома філологічні, оскільки проросли з образного слова, вони не дозволяють літературознавцю втратити з поля зору специфіку свого об'єкта. І це, вочевидь, найбільш універсальні із відомих моделей аналізу й інтерпретації вербальної сфери культури, бо підтвердили свою дієздатність у процесі апробації протягом кількох тисячоліть.

Список використаних джерел

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. М. Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
2. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. А. Онишка. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
3. Лановик З. *Hermeneutica Sacra* : монографія / Зоряна Лановик. – Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. – 587 с.
4. Славінський Я. Аналіз, інтерпретація та оцінювання літературного твору / Януш Славінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 87–109.
5. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / Нортроп Фрай ; пер. з англ. І. Старовойт. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.

References

1. Eko U. *Rol chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv* [The role of the reader. Research on the semiotics of texts]. Lviv, 2004, 384 p. (in Ukrainian).
2. Kurcius E. R. *Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia* [European Literature and the Latin Middle Ages]. Lviv, 2007, 752 p. (in Ukrainian).
3. Lanovyk Z. *Hermeneutica Sacra: monohrafiia*. Ternopil, 2006, 587 p. (in Ukrainian).
4. Slavinskyj Ja. *Analiz, interpretaciia ta ociniuvannia literaturnoho tvoruv* [Analysis, interpretation and evaluation of literary works]. In: *Teoriia literatury v Poljshhi. Antolohiia tekstiv*. Kiev, 2008, pp. 87–109. (in Ukrainian).
5. Frai N. *Velykyi kod : Bibliia i literatura* [Great Code: The Bible and Literature]. Lviv, 2010, 362 p. (in Ukrainian).

Мария Моклица. Метафорический, аллегорический и символический метод интерпретации художественного текста: к вопросу универсальных методологий. В статье говорится о необходимости актуализации и различения трех мощных дискурсов культуры – метафорического, аллегорического и символического – в процессе анализа и интерпретации литературных текстов. Эти дискурсы сформировались в недрах средневековой герменевтики, на основании итерпретационных моделей греко-римской античности. Аллегорическая интерпретация текста неизбежна, когда мы ищем смыслы, нарощенные рациональным способом; символическая интерпретация необходима при поиске смыслов, возникших в процессе интуитивно-

емоціонального творчества; метафорическая інтерпретація неизбежна при восприятті метафорического произведения, она заключається в восстановлении цепочки ассоциаций, которая привела к парадоксальному уподоблению. Указанные способы інтерпретації текста – это методы исконно філологические, они не позволяют литературоведу потерять с поля зрения специфику своего объекта. Это наиболее универсальные из всех известных моделей інтерпретації вербальной сферы культуры, так как подтвердили свою дееспособность в процессе апробации на протяжении тысячелетий.

Ключевые слова: метафора, аллегория, символ, анализ, інтерпретація, герменевтика.

Maria Moklytsia. The Metaphorical, Allegorical and Symbolic Method of Interpretation of a Literary Text: the Question of Universal Methodologies. The article refers to the need to update and distinguish three powerful cultural discourses - metaphorical, allegorical and symbolic – in the process of analysis and interpretation of literary texts. These discourses were formed in the depths of medieval hermeneutics iterpretatsionnyh models based on the Greco-Roman antiquity. The allegorical interpretation of the text is inevitable when we are looking for meanings that have arisen in a rational way; symbolic interpretation is needed when searching for meanings that have arisen in the process of intuitive and emotional creativity; metaphorical interpretation is inevitable in the perception of a metaphorical work, she believes in restoring the chain of associations, which led to a paradoxical likening. These methods of interpretation of the text – is traditionally philological methods, they do not allow a literary critic lose sight of the specificity of its object. This is the most versatile of all known models of interpretation of the verbal sphere of culture, as confirmed its efficiency in the process of testing for millennia.

Keywords: metaphor, allegory, symbol, analysis, interpretation, hermeneutics.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2015 р.

УДК 82.091:159.964.2

Світлана Натяжко

Психоаналіз у системі наратологічного аналізу

У статті йдеться про важливість та актуальність дослідження психоаналітичного наративу. Наведено основні етапи становлення наратології як науки та подано різні дефініції наративу. Досліджено місце психоаналізу у системі наратологічного аналізу. Показано безпосередній зв'язок художнього наративу з психоаналізом із метою увиразнення доцільності вивчення художніх творів, написаних у стилі історій хвороб З. Фрейда як психоаналітичних наративів. На цій основі здійснено аналіз однієї з новел сучасної французької письменниці Анни Гавальди з огляду на її наратологічну основу та психоаналітичне підґрунтя. Також у статті розглянуто одну з історій хвороб З. Фрейда як художній текст-нратив. Доведено наративну природу обох текстів.

Ключові слова: посткласична наратологія, психоаналіз, психоаналітичний наратив, художній наратив, історія хвороби, наративна природа, психоаналітичне підґрунтя.

80-ті роки ХХ століття ознаменували собою початок «нарративного повороту» в науках, лейтмотивом якого стало твердження, що функціонування різних форм знання можна зрозуміти тільки через розгляд їх нарративної природи. Це положення доповнила вимога «лінгвістичного повороту» вважати дослідження в галузі соціальних, політичних, психологічних і культурних проблем мовними. Сьогодні поняття нарративу опиняється в центрі уваги не тільки наратології, присвяченої йому дисципліни, але і за її межами, – як в соціально-гуманітарних, так і природничих науках: «Вона (нарратологія – С. Н.) почала свій шлях від теорії літератури, де здобула своє теоретичне обґрунтування, а відтак розпросторила свою присутність на інші наукові дисципліни, як от історію, соціологію, психологію, політологію, теологію, право, філософію» [1, с. 14]. Зусиллями істориків, філософів, культурологів категорія нарративності отримала досить широке розповсюдження і багате концептуальне наповнення.

Дослідники у сфері наратології, такі як В. Шмід, Ж. Женетт, Р. Барт, Ц. Тодоров, С. Четмен, Дж. Принс та ін., пов'язують факт значного збільшення нарративних досліджень з усвідомленням важливості оповідань у людському житті – вони зосереджені не тільки в літературних текстах і повсякденній мові, але й у науковому дискурсі. У дослідженнях сучасних літературознавців та психологів текст-нарратив розглядається як засіб саморозуміння («історія для себе») та засіб самопред'явлення («історія для іншого»). Завдяки нарративу суб'єкт усвідомлює себе, свої конфлікти, свій досвід, репрезентує своє минуле, створюючи водночас текст-приклад для інших. Д. Шифрін визначає нарратив як «форму дискурсу, через яку ми реконструюємо та репрезентуємо минулий досвід для себе і для інших» [9, с. 321]. У світлі такого тлумачення нарративу актуально говорити про зв'язок наратології та психоаналізу.

Отже, метою статті є дослідження зв'язку нарративу та психоаналізу з метою введення у словник літературознавчих термінів поняття «психоаналітичний нарратив», а завданням – продемонструвати місце психоаналізу в системі наратологічного аналізу.

Як окрема наука наратологія з'явилася наприкінці 60-х років ХХ століття у працях французьких структуралістів, хоча започаткування наратології належить чи не до часів «Поетики» Аристотеля. Власне, він, проаналізувавши певну кількість оповідей і виділивши три ключові елементи кожної оповіді (гамартія, анагнорисис, перипетія), дав початок для подальшого вивчення спільних ознак наративів. На його дослідження спирався російський наратолог В. Пропп під час вивчення казок. Також такі елементи Аристотеля часто закладаються в основу психоаналітичних текстів.

Дослідники розповідних текстів розглядали наратив з позиції певного жанру (звідси і таке різноманіття версій наратології). Лише після «наративного повороту» почали звертати увагу на наратив як такий. Однак, до цих пір не існує уніфікованого визначення наративу. Наприклад, теоретик історії Франк Анкерсміт приходять до висновку, що наратив є окремою сутністю, яка не відображає минулого, а пропонує певну тезу про минуле. Його точку зору розділяють американський наратолог Дж. Принс, визначаючи наратив як «репрезентацію (як результат і процес, об'єкт і акт, структуру чи структурування) однієї чи більше дійсних чи вигаданих подій, відтворених одним, двома чи кількома (більш чи менш проявленими) нараторами одному, двом чи кільком (більш чи менш проявленим) нараторам» [8, с. 76], та російський теоретик В. Тюпа, стверджуючи, що «наратив – рід дискурсу, що характеризується тим, що розповідає певну історію» [4, с. 134]. Інший американський дослідник М. Баль виходить за межі художнього тексту та літератури, дефініюючи наратив як «текст, у якому певний агент розповідає історію засобами мови, образотворчого мистецтва, архітектури чи їх комбінації» [5, с. 5]. Таким чином, на основі вище наведених дефініцій, можна стверджувати, що наратив – це репрезентація певної події чи сукупності подій, історії.

Водночас збільшується присутність терміна «наратив» у апробаціях досліджень інших наук: «Тоді, на початку цього етапу (так званої третьої фази розвитку наратології – С. Н.) учені завели мову про потребу оновленої, пост-структуралістської наратології, яка б відмовилася від дослідження глибинних структур, а займалася б інтерпретацією текстів, орієнтованою на контекст» [3, с. 112]. У статті «Scripts, Sequences, and Story: Elements of a Postclassical Narratology» Д. Германа 1997 року вперше з'являється термін «посткласична наратологія», яка «включає класичну наратологію як один зі своїх “моментів”, однак позначена багатством нових методологій та

наукових гіпотез: в результаті чого з'являється маса нових поглядів на форму і функціонування наратива» [7, с. 1047]. На основі виходу за межі класичної наратології було створено п'ять основних парадигм посткласичної наратології: трансдисциплінарна, транстекстуальна, трансмедіальна, трансгенетична і трансфікційна.

Зв'язок психоаналізу та наратології базується на трансдисциплінарній парадигмі. Дослідники наративної психології (Т. Сарбін, Г. Олпорт, Дж. Бруннер, К. Герген, Ч. Тейлор) стверджують, що сенс людської поведінки виражається з більшою повнотою в оповіданні, а не в логічних формулах і законах, оскільки розуміння людиною тексту і розуміння ним самого себе аналогічні.

Психоаналітична терапія інтерпретує історію життя пацієнта, розказану в ході психотерапевтичного сеансу, як наратив, оскільки використання цього поняття виявляється продуктивним при зіткненні з проблемою достовірності розповіді пацієнтів, коли необхідно відокремити суб'єктивну версію подій від «об'єктивної правди», якщо така взагалі існує. Ще свого часу З. Фройд помітив, що історії хвороб, які він пише, читаються як новели. А пізніше представники гуманітарних наук не мислили психоаналіз поза літературою, до якої психоаналітики зверталися в пошуках аргументів на користь своїх гіпотез. Аналітик і поет представлялися у певному сенсі «колегами». Фройд приділяв велику увагу аналізу власне художнього наративу, під час якого автор сприймався як талановитий психолог. На сьогодні наратив (що окреслюється як психоаналітичний) як історія психічної хвороби кладеться в основу художніх творів сучасних письменників і має на меті допомогти реципієнту усвідомити перипетії та складнощі реального життя. Наратологія – дисципліна, що вивчає розповідь. Психоаналіз – практика, орієнтована мовленням. Обидві ці дисципліни перетинаються в полі мовлення, але підходять до нього по-різному. Наратологія – з боку організації висловлювання, форми тексту, особливостей його написання або промовляння, способу його вираження. Психоаналіз – з боку особистої історії і суб'єкта несвідомого, який пише свою історію і постає в ній то автором, то головним або другорядним персонажем, а то й зовсім виявляє себе лише між рядками.

Таким чином, спробуємо продемонструвати зв'язок психоаналізу та наративу. Для прикладу візьмемо одну з новел сучасної французької бестселерки Анни Гавальди зі збірки «Мені хотілося б, щоби хтось десь мене чекав» та одну з історій хвороб, записаних Зігмундом Фройдом. Обидва твори проаналізуємо за схемою, що використав

Ж. Женетт при аналізі роману М. Пруста «У пошуках утраченого часу». Спочатку розглянемо новелу.

У першу чергу варто говорити про сюжет та фабулу. Теоретики наратології чітко диференціювали різницю між цими двома термінами. Під фабулою розуміється історія в її точному хронологічному порядку, а сюжет – це той порядок подій, який існує в тексті. У згаданій новелі сюжет і фабула різняться у часовому відношенні. Фабула виглядає наступним чином:

- подія 1 – головний герой знайомиться з дівчиною;
- подія 2 – головний герой добивається кохання цієї дівчини;
- подія 3 – головний герой досягає мети;
- подія 4 – дівчина покидає головного героя;
- подія 5 – депресія головного героя;
- подія 6 – головний герой зустрічає іншу і одружується з нею;
- подія 7 – після довгого часу дівчина телефонує головному герою;
- подія 8 – зустріч головного героя з дівчиною.

Сюжет же твору відтворюється по-іншому. Ми маємо розбіжності часового порядку розповіді з часовим порядком власне історії, тобто, за Женеттом, новела повна анахроніями. Аналепсиси, або події, що датуються заднім числом стосовно моменту розповіді, використовуються у «Минулих роках» регулярно: *«У студентські часи я належав до тих, хто думає лише про дівчат... тобто про одну дівчину, якій пишуть листи під час лекцій /.../»* [6, с. 89]. Водночас пролепсиси трапляються рідко: *«Що її більше немає, що вона живе на краю світу, що вона вже ніколи не буде такою гарною /.../»* [6, с. 87]. Отож, анахронії дають можливість дізнатися фабулу розповіді, а також слугують для характеристики персонажів, у тому числі і психологічної.

Якщо підсумувати час подій в творі, то ми на семи сторінках друкованого тексту маємо розповідь про двадцять років життя героя, причому темп твору різний. Події про минуле розповідаються лише оглядово, зосереджуючись лише на важливих деталях. За Женеттом, така форма розповідного руху називається резюме: *«Не питаючи моєї думки, вона повернула мені мене й одружилася на собі менш ніж через рік після нашого першого поцілунку в ліфті під час якогось конгресу»* [6, с. 88]. Проте, розповідь сприймається як послідовний і цілісний виклад історії. Важливу роль відіграють еліпсиси. Пропуски в часі історії не вказуються відкрито, а читач виявляє їх по ходу розповіді. Але варто зауважити, що у «Минали роки» відсутні описи пейзажу, інтер'єру, портрету, тобто відсутні паузи. Отож, приходимо до

висновку, що тут ми маємо міметичний, переплетений з дієгетичним тип нарації. Дієгезис переважає у першій половині новели, коли коротко передаються найважливіші події у житті головного героя, без наміру створити ілюзію, що події відбуваються перед нашими очима: *«Звичайно, сміючись, бувало ми з дружиною чи друзями говорили про наші студентські роки, про фільми і книги, що вражали нас тоді, про наші юнацькі закоханості, про напівзатерті обличчя, які раптом спливали у пам'яті»* [6, с. 89]. Друга частина новели – мімезис, який інсценізує: *«Вона вже чекала, коли я приїхав, і усміхнулася мені»* [6, с. 98]

У новелі проявляються всі три види фокалізації. Зовнішню читач спостерігає, коли відбуваються діалоги між головним героєм та дівчиною. Внутрішня фокалізація сфокусована на тому, що герої відчують і думають. Її Анна Гавальда використовує переважно на початку і в кінці розповіді: *«Я був привабливим, але напівзруйнованим хлопцем, який удавав, що нічого не сталося»* [6, с. 87]. Також ми маємо нульову фокалізацію тоді, коли наратор передає думки і почуття Елени: *«Вона ламається, вона жертвує всім, вона дозволяє цьому всьому переливатися через край»* [6, с. 97]. Звідси виникає питання: хто розповідає історію? З перших рядків новели читач помічає, що розповідь ведеться від головного героя, тобто ми маємо гомодієгетичного наратора (за Женеттом), або ж персонажну наративну ситуацію (за Штанцелем). Проте, там, де твір має нульову фокалізацію, наратор є гетеродієгетичний.

У «Минали роки» нарація ведеться на двох наративних рівнях: дієгетичному та метадієгетичному. Коли з дієгетичним рівнем все зрозуміло, то метадієгетичний рівень проявляється тоді, коли головний герой говорить про себе у третій особі, розповідаючи ніби іншу історію: *«Тієї ночі він не міг заснути. Дивився в стелю, широко відкривши очі. Намагався не розплакатись. Не плакати»* [6, с. 96]. Або тоді, коли розповідається про Елен: *«Вона плаче, бо врешті-решт подзвонила П'єру»* [6, с. 97].

Такий тип розповіді постає перед читачем як історія життя пацієнта, розказана у лікаря-психотерапевта, що містить опис психічної травми, передумови її виникнення та можливий варіант лікування з вказівками на реальні симптоми хвороби. Цей твір – це історія психічної хвороби чоловіка, що розпочалася, коли його покинула кохана жінка, й тривала протягом двадцяти років та проявила себе у переломній ситуації життя героя. Тут ми маємо всі пункти перебігу клінічної хвороби: причини виникнення психічної

травми (розлука з коханою), власне невроз (нерозділене кохання), симптоми хвороби («Що гірше мені ставало, то частіше я на щось натикався», «Потім попустило», «Мое безсоння»), їх маскування (нібито щасливе подружнє життя), пік хвороби (дзвінок жінки, що стала причиною неврозу) та процес лікування (зустріч з цією жінкою і її нелегка історія життя). Тому новела «Минали роки» Гавальди піддається як наратологічній, так і психоаналітичній експертизам.

Перейдемо до історії лікування пані Еммі фон Н..., 40 років, із Лівонії, яка страждала істерією.

Викладаючи історії хвороб пацієнтів, психотерапевти зазвичай використовують форму, що у літературознавстві називається щоденником. Така форма цілком виправдана, оскільки вона дає можливість сторонньому прослідкувати хронологію дій. У аналізованому творі ми маємо ідентичне. Спостерігаємо датування («1 травня 1889 року», «2 травня ввечері», «8 травня вранці») і використання теперішнього часу у розповіді («Сьогодні я питаю пацієнтку, що означають її дивні вигуки: «Мовчить» і т. д. Пацієнтка пояснює /.../» [2]). Однак, власне записи Фрейда, як і художній твір, не викладені у точній послідовності, як вони відбувалися в дійсності. Тобто, тут ми можемо говорити про сюжет і фабулу. Варто зазначити, що у медичних історіях різниця між сюжетом і фабулою не така грандіозна, якою вона буває у художній літературі. Для прикладу, фабулу у «Фрау Еммі фон Н..., 40 років, із Лівонії (Ліфляндія)» можна відобразити у 8 подіях (головна героїня переживає з приводу смерті чоловіка; протягом 10 років головна героїня не перестає хворіти; головна героїня проходить курс масажу і приймання ванн, що трохи полегшує її страждання, але не на довгий період часу; через 4 роки після цього героїня звертається до лікаря Бройера; 6 тижнів головна героїня перебуває на лікуванні у лікаря Бройера; через 6 тижнів Бройер передає головну героїню на лікування до Фрейда; власне процес лікування головної героїні; епікриз). Сюжет історії складають в основному процес лікування та епікриз. Оскільки процес лікування у психотерапевта полягає у відсиланні пацієнта до подій минулого, то це підводить нас до думки, що такий твір систематично складається з аналепсисів: «Вперше це трапалося, коли мені було 5 років, в той час брати і сестри /.../» [2]. Вони є основними для розуміння причин виникнення певних симптомів. Пролепсиси в цій історії хвороби дуже рідкісні: «Через два місяці пацієнтка напише мені /.../» [2].

У проаналізованій історії хвороби зустрічаються всі чотири форми розповідного руху. Очевидно, основу розповіді становлять

сцени, що, як стверджує сам Фройд, дають можливість краще продемонструвати «/... / стан хворої та мою лікувальну практику» [2]. Незначні для лікувального ефекту моменти із життя чи періоду лікувального процесу хворої резюмуються («Через кілька тижнів у пацієнтки були усунені і всі інші обтяжливі враження» [2]) або взагалі пропускаються. Проте, на відміну від проаналізованої нами новели Анни Гавальди, тут еліпсиси вказуються відкрито. Так, ми маємо опис вечора 2 травня, а тоді аж дескрипція 8 травня. Резюме також може бути різних видів: від декількох тижнів (як у наведеному вище прикладі) і до декількох місяців чи років («Усі дев'ять місяців, що минули після лікування, у пацієнтки було досить гарне самопочуття, лише зрідка порушувалося судомами потиличних м'язів та іншими невеликими стражданнями» [2]). Також у творі зустрічається багато пауз, які не є зупинками в розповіді, а у власне історії. Для прикладу, автор часто зупиняється на поясненні симптомів, медичних термінів: «Це було те саме явище, яке Іполит Бернгейм, а після нього й інші, вивчали у осіб, що виконували в постгіпнотичному стані вимоги, які їм були нав'язані в гіпнозі» [2]. Це робиться для того, щоб читач, не маючи поглиблених знань у медицині, міг збагнути цей симптом і його роль у лікуванні хворої.

Завдяки точним вказівкам на дати читач може говорити про час і темп розповіді. Так, перша нотатка датується 1 травня 1889. Лікування продовжується протягом 7 тижнів, з яких детально описується лише 13 днів. Тоді автор описує їх зустріч рівно через рік, подаючи загальний опис їх зустрічей протягом декількох тижнів, а детальний – лише 4 днів. І нарешті вони бачаться через 9 місяців після останнього сеансу. Фройд описує лише один день із процесу лікування. Отож, на 30 сторінках друкованого тексту ми маємо історію двохрічного лікування пані Еммі фон Н... з детальним описом лише 18 найважливіших для процесу терапії днів.

Оскільки в аналізованій історії хвороби використовуються і сцени, і резюме, то варто говорити про суміш дієтичного і міметичного типів нарації. На відміну від новели Анни Гавальди, тут автор протягом всього твору чергує мімезис із дієгезисом, то створюючи точну картину того чи іншого сеансу, то просто роблячи узагальнення деякого періоду. Ось приклад мімезису: «Я бачу перед собою жінку, яка виглядає ще досить молодою, з тонкими рисами обличчя; вона лежить на дивані, під головою у неї згорнутий шкіряний валик. Обличчя її напружене і викривлене від відчутого нею сильного болю, очі міцно зажмурені /.../» [2]. А наступний уривок – це один із

фрагментів дієгетичного типу нарації: *«Лікування теплими ваннами, масаж двічі в день, гіпнотичні навіювання тривали і в наступні дні»* [2].

Звертаючись до Женеттівського визначення розповідних рівнів, у аналізованому творі читач може спостерігати поєднання всіх трьох: екстрадієгетичного, дієгетичного і метадієгетичного. Перший має місце тоді, коли Фройд звертається до імпліцитного читача, який вказується не явно, а передбачається: *«Як раз в кінці її перебування у Відні відбулося щось таке, про що я хочу розповісти більш докладно /.../»* [2]. А також інколи вживається особовий займенник «ми», наголошуючи на союзі наратора і читача: *«Що ж стосується болю в руках і ногах, то думаю, що в цьому випадку ми маємо не особливо цікавий /.../»* [2]. Дієгетичний рівень проявляється тоді, коли у творі простежується міметичний тип нарації. Інша справа з метадієгетичним рівнем. Власне розповідь ведеться від імені автора історії хвороби, тобто від лікаря-психотерапевта. Проте, він не є головним героєм, він – наратор. З. Фройд розповідає історію із власної практики, описує головну героїню, симптоми хвороби, стан фрау Еммі, власне сам процес лікування та наслідки, в той час, коли головна героїня твору у процесі гіпнозу розповідає власні історії, що маскуються у тексті у вигляді спогадів з минулого. Отож, ми маємо історію в історії, або метадієгетичний рівень розповіді. Ці вбудовані наративи Женетт називає «мета-оповіді», а первинний – «оповідь-рамка». Крім того, варто зауважити, що у даному творі ми маємо симетричну оповідь, оскільки автор вертається до первинного наративу після кожної мета-оповіді.

Стосовно фокалізації у творах, представлених як історія хвороби, то найпоширенішими є зовнішня та нульова. Зовнішню можемо спостерігати, коли йде опис прийому пацієнтки, коли просто описується поведінка героїні. Поступово зовнішня фокалізація переростає у внутрішню, де автор видає власні почуття, діючи як наратор-персонаж. Хоча прикладів внутрішньої фокалізації не так багато в тексті, і вони не так яскраво виражені, як у художніх творах: *«Я міг викликати такий стан, але не створити його своїми повчаннями, той психічний стан, який не дивлячись на його закономірний характер, продовжує так сильно вражати мене»* [2]. Проте, якщо говорити про головну героїню, то її розповіді передані з точки зору внутрішньої фокалізації. І, нарешті, нульова фокалізація, або ж «всезнаючий наратор». Проникаючи за допомогою гіпнозу у свідомість своєї пацієнтки, Фройд перебирає на себе роль такого

наратора, що дає нам право стверджувати, що цей тип фокалізації переважає у даному творі. Звідси висновок, що тут ми маємо справу із гетеродієгетичним наратором.

Проведені аналізи дають нам можливість констатувати те, що не лише художні твори, а й лікарські історії хвороб дійсно можна розглядати як текст-наратив. Вони підлягають усім принципам, постулатам, прийомам, що застосовуються при дослідженні художніх нрративів.

Отож, все сказане вище приводить нас до висновку, що як і новела «Минали роки», так і історія хвороби фрау Еммі фон Н... є яскравими прикладами поєднання наратології та психоаналізу, завдяки чому ми й визначаємо їх як психоаналітичні нрративи. І питання вивчення особливостей цієї взаємодії є нагальним для дослідження у сучасних літературознавчих студіях.

Список використаних джерел

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі ; [пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Бройер. Й. Этюды об истерии [Электронный ресурс] / Й. Бройер, З. Фрейд. – 2-е изд. – Лейпциг и Вена : Франц Дойтикке, 1909. – Режим доступа : <http://psychoanalyse.narod.ru/freud/schrifte/studien/breuerf1.htm>
3. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології / І. Папуша. – Тернопіль : Крок, 2013. – 259 с.
4. Тюпа В. Нарратив / В. Тюпа / Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с
5. Bal M. Narratology. Introduction to the theory of Narrative. Second edition / M. Bal. – Toronto : University of Toronto Press, 2002. – 256 p.
6. Gavalda A. Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part / A. Gavalda. – P. : Le dilettante, 1999. – 138 p.
7. Herman D. Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology / D. Herman // PMLA, 1997. – Vol. 112. – No 5. – P. 1046–1059.
8. Prince G. A Dictionary of Narratology / G. Prince. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.
9. Schiffrin D. In Other Words: Variation in reference and narrative / D. Schiffrin. – UK : Cambridge University Press, 2006. – 390 p.

References

1. Barri P. *Vstup do teorii: literaturoznavstvo ta kulturolohiia* [Beginning to the theory: an introduction to the study of literature and cultural studies]. Kiev, 2008, 360 p.(in Ukrainian).

2. Broier I. *Etiudy ob isterii* [Studies on Hysteria]. Leiptsig i Vena, 1909. Available at: <http://psychoanalyse.narod.ru/freud/schrifte/studien/breuerf1.htm> (in Russian).
3. Papusha I. *Modus ponens. Narysy z naratolohii* [Modus ponens. Essays in Narratology]. Ternopil, 2013, 259 p. (in Ukrainian).
4. Tiupa V. *Narrativ* [Narrative]. Moscow, 2008, 358 p. (in Russian).
5. Bal M. *Narratology. Introduction to the theory of Narrative. Second edition*. Toronto, 2002, 256 p. (in English).
6. Gavalda A. *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*. Paris, 1999, 138 p. (in French).
7. Herman D. *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*. PMLA, 1997, vol. 112, no 5, pp. 1046–1059. (in English).
8. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London, 2003, 126 p. (in English).
9. Schiffrin D. *In Other Words: Variation in reference and narrative*. UK, 2006, 390 p. (in English).

Светлана Натяжко. Психолоанализ в системе нарратологического анализа.

В статье идет речь о важности и актуальности исследования психоаналитического нарративу. Приведены основные этапы становления нарратологии как науки и поданы разные дефиниции нарративу. Особенное внимание обращается на период возникновения термина «постклассическая нарратология» и образования на основе выхода за пределы классической нарратологии пять парадигм постклассической нарратологии. Исследовано положение психоанализа в системе нарратологического анализа и рассмотрены предпосылки возникновения связи между нарратологией и психоаналитической теорией. Показана непосредственная связь художественного нарративу с психоанализом с целью подчеркивания целесообразности изучения художественных произведений, написанных в стиле историй болезней З. Фрейда как психоаналитических нарративов. На этой основе осуществлен анализ одной из новелл современной французской писательницы Анны Гавальды, учитывая ее нарратологическую основу и психоаналитическую подпочву. Также в статье рассмотрена одна из историй болезней, записаная в ходе психотерапевтического сеанса основателем классического психоанализа З. Фрейдом как художественный текст-нарратив. Доказана нарративная природа обоих текстов.

Ключевые слова: посткласическая нарратология, психоанализ, психоаналитический нарратив, художественный нарратив, история болезни, нарративная природа, психоаналитическая подпочва.

Svetlana Natyazhko. Psychoanalysis in the System of Narrative Analysis.

The article deals with the importance and relevance of the study of the psychoanalytic narrative. The main stages of the formation of narratology as a science are shown and various definitions of narrative are given. A particular attention is paid to the period of emergence of the term "postclassical narratology and the creating five paradigms of postclassical narratology on the basis of coming out of classical narratology. The place of psychoanalysis in the system of narrative analysis is studied and the preconditions for the emergence of link between a narratology and a psychoanalytic theory is

examined. The direct connection between a literary narrative and a psychoanalysis is circled with the aim of underlining the feasibility of studying works of the fiction literature, written in the style of Freud's disease stories as psychoanalytic narratives. On this basis the analysis of one of the novels of the contemporary French writer Anna Gavalda is given here taking into consideration its narratology and psychoanalytic bases. In the article one of the stories recorded by the founder of classical psychoanalysis Freud during a psychotherapy treatment as a literary text-narrative is also dismantled and thereby its narrative nature is proved.

Keywords: postclassical narratology, psychoanalysis, psychoanalytic narrative, literary narrative, disease story, narrative nature, psychoanalytic basis.

Стаття надійшла до редакції 26.06.2015 р.

УДК821.161.2.09

Луїза Оляндер

Ракурс – ракурсна постановка – твір як рецептивна проблема

У статті розглядаються *ракурс, ракурсна постановка і твір як рецептивна проблема*. За відправний пункт взято словарне визначення *ракурсної постановки* в СУМ й акцентовано увагу на прикметнику *віддалений*, що обґрунтовує підстави для вживання у статті слова *ракурс* в метафоричному сенсі, як *розташування* реципієнта в *часопросторі*, маючи при цьому на увазі історичний *час* (дистанція від часу написання) і *простір* душі (національно-ментальний простір) народу та окремого реципієнта. Представлено типи ракурсів: історичний, географічно-територіальний, віковий, та ін. Порушено проблему *методологічного вибору як ракурсу*.

Ключові слова: ментальність, методологія, переклад, ракурс, ракурсна постановка, рецепція, реципієнт, твір, часопростір.

Узнать – это значит узнать много, но нужно еще больше подумать, чтобы суметь воспользоваться этим знанием...

В. Ключевский. Афоризмы и мысли об истории.

Необходимо новое философское удивление перед всем. Все могло быть другим.

М. М. Бахтин (12.10.1943)

...в сгоревшем нет огня, а огонь – это некоторый, непрерывно возобновляющийся процесс или гераклитова река, в которую дважды войти нельзя.

М. Мамардашвили. Лекції по античній філософії.

У рецептивній естетиці основний аспект переміщується з осі «художник – твір» на вісь «твір – читач»..., відновлюючи в такий спосіб саму природну вісь «художник – реципієнт», що відкрила для дослідників справді неозорі обрії, ґрунтовно змінивши, за висловом М. Наумана, «літературознавчий ландшафт».

О. Червінська. Аргументи форми

Актуальність порушеної у статті проблеми не викликає сумнівів: до подальшого її вирішення спонукають існуючі численні дослідження з теорії рецептивної естетики, в тому числі з позицій психоаналізу – передусім праця «Psychoanalytic explorations in art» (New York, 1963) Ернста Криси (1900 – 1957), з комунікативної теорії літератури, зокрема стаття «Teoria literatury w kształceniu polonistów» (Teksty, 1980, № 2) Александри Окопень-Славинської (1932), філософські та літературознавчі концепції М. Бахтіна (1895–1975), котрий, говорячи словами К. Ісупова, *визначив шляхи розвитку свобідної думки свого століття* [див. 3], книги «Opoznawaniu dzieła literackiego» (1937), «Skicez filozofii i literatury» (1947) Р. Інгардена (1893–1970), «Гносеологічні та психологічні основи процесу сприйняття творів художньої літератури» (1969), «Літературна рецепція в компаративістичних студіях» (2001) Р. Гром'ка (1937–2014), монографії «Ryszard Przybylski. Sprawa Stawrogina» (1996), «Kobiety i duchinności» (1996) М. Яньон (1926), «Аргументи форми» (2015) О. Червінської та ін.

Входження до кола цих – таких різноманітних за своєю методологією і світоглядними засадами – робіт змушує замислитися над проблемою *ракурсу*, або свідомо обраного самим реципієнтом для спостереження над тим чи іншим об'єктом (*методологічний ракурс*), або створеного об'єктивними умовами загального і особистісного характеру (*історичні, політичні, біографічні, вікові та інші фактори*).

Мета статті полягає в тому, щоб, визначивши *ракурс* як *розташування реципієнта в просторі у відношенні до об'єкта дослідження*, тобто художнього твору, класифікувати основні типи *ракурсів*, з'ясувати їхній вплив на *ракурсну постановку*, що не лише вказує на часопросторову дистанцію, а й містить уже в собі світоглядний *кут зору*, котрий концентрує увагу адресатів на

ідеологічних, політичних, моральних, пізнавальних, художніх, естетичних та інших цінностях.

Для подальшого розкриття теми, насамперед, важливо повернути увагу до того термінологічного змісту, що акцентований у слові *ракурс* і словосполученні *ракурсна постановка*.

«Словник української мови» дає слову *ракурс* і словосполученню *ракурсна постановка* таке визначення: «**Ракурс**, у, ч. Перспективне зменшення різних частин віддалених предметів, фігур, архітектурних елементів і т. ін., що призводить до зміни їхніх звичайних обрисів. <...> // Незвична для ока перспектива зображення предмета, спричинена непаралельністю площини світлочутливого шару фотоматеріалу до площини, в якій розташований предмет. <...>

Ракурсна постановка, а, е, спец. Стос. до ракурсу <...> *В ракурсах завжди є рух, розкривається активна форма*» (Мист., 4, 1966, 21) [10, с. 445].

У «Словнику російської мови» додано: «В новом (или другом и т. п.) **ракурсе**; с нового **ракурса** (видеть, смотришь и т. п.) – с новой (или другой и т. п.) стороны, точки зрения...» [9, с. 638].

Зосереджуючи увагу в словниковому тексті на прикметнику *віддалені*, зауважимо, що у статті слово *ракурс* буде вжито певною мірою і в метафоричному сенсі, тобто, як *розташування* реципієнта в *часопросторі*, мається на увазі історичний час (дистанція від часу написання) і *простір* душі (національно-ментальний простір) народу й окремої індивідуальності.

Наявні часопросторові *типи ракурсів* можна кваліфікувати в такий спосіб: *ракурс віковий, історичний, географічно-територіальний, феміністичний* тощо. Звичайно, наведена класифікація умовна, бо жоден із названих і не названих тут *ракурсів* не існує в чистому вигляді. Проте така класифікація потрібна для визначення домінантних рис у тих позиціях, з яких здійснюється реципієнтом розгляд і оцінка художнього твору.

Найбільш яскраво *історичний* та *віковий ракурси* методологічно були схарактеризовані й використані *В. Ключевським* (1841–1911) у його працях про О. Пушкіна («Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 6 июня 1880 г., в день открытия памятника Пушкину»; «Евгений Онегин и его предки»; «Памяти А. С. Пушкина»). На жаль, сучасне літературознавство майже не послуговується думками видатного ученого, тримаючи їх в історико-літературних «запасниках», тоді як його свідоцтва і роздуми носять не лише пізнавальний, а й практичний характер. Крім того,

В. Ключевський – завдяки збільшенню часової дистанції – активізує діалогічні відносини між істориками, пушкіністами і реципієнтами їхніх концепцій.

В. Ключевський був одним із тих, хто надавав великого значення дистанції між твором (величина постійна) і адресатом (величина змінна): *покоління* для нього – це певна *часова дистанційна міра*: «Пушкин отделен от нас целым поколением, – пише В. Ключевський. – Новый слой понятий и забот, ему неизвестных и чуждых его времени, образовался над его могилой. Он был свидетелем стремлений и отношений, от которых уже далеко ушли мы. <...> И сам Пушкин – уже вполне историческое явление, представитель исчезнувшего порядка идей, хотя исполнения некоторых его благих чаяний мы ждем доселе. Мы изучаем его так же, как изучаем людей XVIII и XVII вв. Независимо от своего таланта для нас он наиболее выразительный образ известной эпохи» [5, с. 77].

І водночас через цю *дистанційну міру* В. Ключевський визначає виняткову роль О. Пушкіна в майбутньому: «...он предугадал задачу и дальнейшим поколениям» [5, с. 107].

Але ось над Росією пронеслися грізні роки Першої світової війни, революцій і громадянської війни, часи білого та червоного терорів, що змусило багатьох – у тому числі творчу інтелігенцію – залишити країну. І в цих умовах для В. Ходасевича О. Пушкін постав символом Батьківщини, про що поет писав у вірші «Я родился в Москве. Я дыма...» (1923):

России – пасынок, а Польше –
Не знаю сам, кто Польше я.
Но: восемь томиков, не больше, –
И в них вся родина моя.

Вам – под ярмо ль подставитъ выю
Иль жить в изгнании, в тоске.
А я с собой свою Россию
В дорожном уношу мешке.

Вам нужен прах отчизны грубый,
А я где б ни был – шепчут мне
Арапские святые губы
О небывалой стороне [11, с. 365].

Зіставляючи рецепції В. Ключевського і В. Ходасевича, неважко помітити, що сприйнятий ними в різних ракурсах пушкінський доробок утворює парадигму: «Пушкін – історичне явище» – «Пушкін –

символ Батьківщини», яка розкриває безмежність обріїв зміненого «літературознавчого ландшафту» в пушкінознавстві.

Принципове значення має те, що в момент написання своєї промови В. Ключевський – історик за фахом – усвідомлює себе як людину, розташовану в іншій, наступній епосі, яка є кардинально відмінною від своєї попередниці, діячі котрої, у тому числі й О. Пушкін, із верхів'я нового часу усвідомлювалися людьми часу минулого. Це був той ракурс, котрий змушував сприймати творчість О. Пушкіна лише естетично. Не випадково В. Ключевський наполегливо і послідовно підкреслює *часову дистанцію* між поетом, його поколінням і поколінням наступним: *«историческое явление», «отделен ... целым поколением»* [5, с. 77]; *«При жизни Пушкина “Евгений Онегин” был предметом критики или удивления как крупная литературная новость. Теперь он просто предмет изучения как историко-литературный памятник»* [5, с. 84], *«...далеко ушли мы»* [5, с. 84] і т. п. Завдяки наративу – не лише аналітичному за своєю сутністю, а й сповідальному, котрий яскраво віддзеркалював особистість В. Ключевського, складається враження про *специфічне буття* пушкінського доробку і його роману «Евгений Онегин» у духовному світі того покоління, до якого належав історик, і водночас глибше розуміється й Д. Писарев, і його концепція. Однак, треба зауважити, що О. Пушкін був усвідомленим поколінням В. Ключевського як *історичне явище, представник зниклого порядку ідей* уже в зрілості. У гімназійні роки все було інакше: *«Пушкин, – згадує вчений, – не переставал быть нашим современником»* [5, с. 84], який вчив *«задавать себе житейские вопросы и из ответов на них извлекать житейские правила»* [5, с. 84], *«формировать свои неясные чувства»* [5, с. 85], спонукав давати собі слово *«... не отвергать так холодно любви девушки, которая его так полюбит, как Татьяна любила Онегина, и особенно если напишет ему такое хорошее письмо»* [5, с. 85]. Іншими словами, оглядаючись назад, у свою юність, В. Ключевський був одним із перших, хто вказав на *віковий ракурс*, який, з одного боку, обмежував бачення літературного твору, бо сприймався не він, але лише його герої; з другого – цей *ракурс* забезпечував певну форму буття роману «Евгений Онегин» у молодіжній свідомості, визначав, говорячи словами М. Мамардашвілі, важливу роль у *створенні людиною самої себе*.

На жаль, *віковий ракурс* сприйняття художнього твору найменш досліджений, тоді як він, маючи практичне значення, потребує більш розлогого вивчення і конкретизації. Не випадково на *віковому ракурсі*

реципієнта – насамперед молоді – було акцентовано в доповіді кандидата культурології Світлани Шман на семінарі «Форми методичної діяльності літературних музеїв», що був проведений під егідою Міністерства культури України та Інституту післядипломної освіти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв в с. Колодяжне, на базі Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки 30.VI – 04.VII 2015 р. Усе це означає, що *ракурс* відіграє величезну роль у пізнанні людиною себе й світу і в зародженні нових світоглядних концепцій. Не випадково К. Ісупов звернув на нього особливу увагу, говорячи про три *уроки М. Бахтіна*: «урок первый: вспять-чтение; урок второй: смерть другого; урок третий: от смерти в себе к воскресению в другом» [4].

Так, бахтінський *ракурс*, що, у свою чергу, складався з *ракурсів історичного та географічного* (фізичне перебування М. Бахтіна в Радянському Союзі в епоху сталінізму, в часи глобальної руйнації культури) та *ракурсу світоглядного, концептуального* (духовна позиція ученого як *опозиція* руйнівним силам, що була виражена в принципі його *особистісного наукового історизму можливостей*) дозволив йому досягти, здавалося б, недосяжного: *врятувати культуру*. Діалектику цих процесів детально розкрив у статті «Уроки М. М. Бахтіна» К. Ісупов, який, зокрема, зазначив: «Философ берет свои объекты в час их рождения и рассматривает с позиции, не совсем обычной – с точки зрения историзма возможностей. Этот необычный историзм вызвал обвинения в антиисторизме – см. многочисленные попреки в преувеличении роли мениппеи. Это был историзм, умевший пережить свою память будущего как бы заранее – не из XX века, а из эпохи своей жанровой юности.

Новаторство Бахтіна обумовлено не умовами взрива гуманитарної думки (або її кризи), а розвитком нових типів літературної культури і крахом ренесансного реалізму. Естетичний міфологізм Джойса і модернізм в цілому Бахтін «компенсує» (перетворює) принципом свого наукового історизму можливостей. Він може сказати, що світ епосу непрохідний, що в нього не можна ввійти, як входимо ми в сучасний роман, тому що в цю мить йде про життя епічного тексту в момент його неточної внутрішньої життя, а не в історії сприйняття. Інакше кажучи: не можна ввійти в старий текст до тих пор, поки сам він не пригадає долі свого руху в віках наступної культури і вдали від культурного топосу своєї історичної молодості. Ось тут-то і спостерігається ілюзія «внесторизма» Бахтіна. Учений хоче ввійти в вічне

время. Там, где модерн утверждает вечное в форме мгновенного (Пруст), Бахтин утверждает мгновенное в форме вечного. Бахтин спасает не науку, а культуру (включая культуру науки). Защитить на исходе 1946 г. диссертацию о Рабле, т. е. отстоять во времена повальной разрухи новый взгляд на культуру, означало реабилитировать ее в условиях, не мыслимых для реабилитации» [4, с. 14].

У цьому розлогіму фрагменті, на нашу думку, особливої методологічної ваги набуває пов'язана з часом і простором теза, що звучить як імператив: «...*нельзя войти в старый текст до тех пор, пока сам он не припомнит судьбы своего движения в веках последующей культуры и вдали от культурного топоса своей исторической молодости*».

Порушуючи рецептивну проблематику, неможливо оминати і географічно-територіальний ракурс, зокрема тоді, коли йдеться про переклад.

Територіальний ракурс і переклад – це багатовимірна і різноспрямована проблема, котра вимагає окремого детального розгляду, тому тут варто зосередитися лише на двох аспектах: 1) врахування перекладачем *територіального ракурсу* іноземного реципієнта (дистанція віддалення від написання тексту, вікова та ментальна специфіка тощо); 2) територіальний ракурс як перешкода на шляху до *підтекстового* та *позатекстового* змісту твору.

Врахування специфіки іноземного реципієнта як *іншого* національного типу є передумовою для перекладача, що особливо помітно відбивається на *ракурсній постановці* перекладу пушкінського «Евгения Онегина», здійсненого В. Набоковим.

В. Ізер (1926–2007), розмислюючи над процесом читання, зауважував: «Твір – є щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він реалізується... <...> Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору» [3, с. 263].

Тепер ця думка настільки засвоєна, що часто повторюється без посилання на її автора. Не можна стверджувати, чи був ознайомлений з нею В. Набоков, але відчувається, що він виходив зі схожих положень незалежно від німецького вченого, коли, починаючи з 30-х рр. ХХ ст., намагався донести до англомовного читача «Евгения Онегина» в прозовому *буквальному перекладі* всі нюанси смислу пушкінського твору. Але, якщо в концепції В. Ізера реципієнт є *ідеальною абстракцією*, то у В. Набокова-перекладача читач, хоч і був узагальненим, усе ж мав конкретні історичні та ментальні обриси. І,

враховуючи читацький *Wandelnde Blickpunkt* (мандруючий кут зору), він скеровував його ракурс у належне річище – у напрямок розуміння *Іншого*. Ставши в позицію реципієнта щодо свого читача, В. Набоков не стільки зважав на *інтерпретаційні його переваги*, скільки на його можливості, зумовлені різноманітними дистанціями, у тому числі культурними й історичними. Набоковська *ракурсна постановка* реалізовувалася в детальних коментарях до «Евгения Онегина», які збагачували тезаурус читача. І як би не критикував К. Чуковський прозовий переклад роману у віршах, В. Набоков досяг великого успіху у створенні умов для такого типу діалогу-інтерпретації, котрий свого часу охарактеризував Г.-Р. Яусс (1921–1997) у праці «*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*» (1977): «Як творець завжди є водночас і реципієнтом у момент, коли він починає писати, – наголошує вчений, – так само й інтерпретатор мусить спершу увійти в гру як читач, коли він хоче вступити в діалог літературної традиції. Діалог складають не тільки два співрозмовники, а й взаємна готовність пізнавати і визнавати іншого в його інакшості. Це справджується, коли цей інший репрезентований текстом, що вже не промовляє до нас безпосередньо. Літературне розуміння стає діалогічним тільки там, де шукають і визнають альтеральність тексту перед горизонтом власних сподівань, де не роблять спроб наївного передчасного злиття горизонтів і де власний досвід коригує і поширює досвід іншого.

Пізнання і визнання діалогічності літературної комунікації під багатьма оглядами наштовхується на проблему альтеральності: між творцем і реципієнтом, між минулим тексту і сучасністю реципієнта, поміж різними культурами» [12, с. 287].

Проте, *територіальний ракурс* може слугувати і значною перепорою для перекладача. Щоб не бути голослівними, досить навести як приклад оцінку російського перекладу роману К. Воннегута (1922–1977) «*Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*» («Бойня номер п'ять, або дитячий Хрестовий похід», 1969): «Переклад “Бойні” Рити Райт-Ковальової, – пишуть Володимир та Лідія Діброва, – цілком заслужено вважають класикою російського літературного перекладу. Але, заглянувши в нього, розумієш, що хоч яким би талановитим не був радянський перекладач, але, живучи в закритому суспільстві, він не міг ні повністю оцінити, ні навіть відчувати того життя (або, як тепер кажуть, культури), яке прозирається за словами іншомовного тексту. Адже мета перекладу – це відтворення не слів, а того, що стоїть за ними» [2, с. 15].

Методологічний вибір як ракурс іноді формулюється вже в назві дослідницької праці, наприклад, «“Personae verbum” (Слово і постасне): розмисел» В. Шевчука, «Шевченко понад часом» або «Гоголь і Українська ніч» Є. Сверстюка.

Своєрідний методологічний ракурс обирає Є. Сверстюк, складаючи своє уявлення про постать і творчість російського письменника І. Тургенєва: «Ніякого сенсу, – пише Є. Сверстюк, – немає в тому, щоб осуджувати письменника за його світогляд. Але нам зараз істотно з'ясувати, які перспективи талантові художника давав цей світогляд» [8, с. 433].

Методологічний ракурс зумовлює і ракурс розташування реципієнта стосовно об'єкта дослідження. У цьому сенсі найбільш характерним є дослідження Л. Бондарук, яка в праці «Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк» (Луцьк, 2015), враховуючи – як певний *інструмент* – існуючі методологічні принципи наратології, архетипної критики, міфоаналізу, методологію аналізу символу, виробила власні методологічні підходи, специфіка котрих полягає в рухомості спостерігача в дослідницькому просторі у процесі спостереження за об'єктом. Л. Бондарук, щоб усебічно оглянути об'єкт дослідження, час від часу змінює свій *ракурс* його бачення: вона підходить до об'єкта «різними стежками» то з одного, то з другого боку [1].

Проте, найчастіше всі ракурсні рівні перетинаються між собою. Зі всією очевидністю це простежується в есеї Є. Сверстюка «Українська ніч», що розпочинається з парафрази відомого звернення М. Гоголя: «Знаєте ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!», – до читача: «Чи знаєте ви українську ніч?» [8, с. 5]. Треба зазначити, що такий зачин у Сверстюковому тексті, поставши в іншій мовній оболонці і точно передавши зміст гоголівської фрази, набуває певного риторичного відтінку, що перетворює звернення М. Гоголя до читача на звернення Є. Сверстюка до гоголезнавців, котрі своїм трактуванням не наближували реципієнтів до істинного розуміння української ночі, а навпаки – віддаляли від нього, вводили в оману. Пролити світло на гоголівський твір Є. Сверстюку допомагає *географічний ракурс*, тобто місце розташування: український есеїст дивиться зсередини, співпереживаючи серцем і всією душею з М. Гоголем, у тому числі й на рівні підсвідомості, – з України, а не ззовні – з Росії, про яку поет В. Маяковський писав у 1926 р. у вірші «Долг Украине»:

Знаете ли вы украинскую ночь?
Нет, вы не знаете украинской ночи!

Ничего не выжмешь, сколько ни старайся.
А если прижмут – зардеется розой

Здесь небо от дыма становится черно,
И герб звездой пятиконечной вточен.
Где горилкой, удалью и кровью
Запорожская бурлила Сечь,
Проводов уздой смирил Днепровьё,
Днепр заставят на турбины течь.
И Днипро по проволокам-усам
Электричеством течет по корпусам.
Небось, рафинада и Гоголю надо!
Мы знаем, курит ли, пьёт ли Чаплин;
Мы знаем Италии безрукие руины;
Мы знаем, как Дугласа галстук краплен...
А что мы знаем о лице Украины?
Знаний груз у русского тощ.
Тем, кто рядом, почета мало.
Знают вот украинский борщ,
Знают вот украинское сало.
И с культуры снимали пенку:
Кроме двух прославленных Тарасов
Бульбы и известного Шевченка, –

И выдвинет аргумент новый:
Возьмет и расскажет пару курьезов –
Анекдотов украинской мовы.
Говорю себе: товарищ москаль,
На Украину шуток не скаль.
Разучите эту мову на знаменах-лексиконах алых, –
Эта мова величава и проста:
„Чуешь, сурмы загралы, час расплаты настав...“
Разве может быть затрепанней да тише
Слова поистасканного „Слышишь“?!
Я немало слов придумал вам,
Взвешивая их, одно хочу лишь, –
Чтобы стали всех моих стихов слова
Полновесными, как слово „чуешь“.
Трудно людей в одно истолочь,
Собой кичись не очень.
Знаем ли мы украинскую ночь?
Нет, мы не знаем украинской ночи.
1926
[7].

На питання: «А что мы знаем о лице Украины?... Знаем ли мы украинскую ночь?» – поет відповідає: «Нет, мы не знаем украинской ночи...» [7]. Між російським поетом 20-х рр. ХХ ст. і сучасним українським письменником встановилися діалогічні відношення, у які вступає третій – реципієнт – зі своїх ракурсних позицій. У результаті зіткнення *ракурсних постанов*, котрі визначаються *ракурсами* учасників діалогу, *проЯвляються* (смыслотворче графічне написання слова Т. Гундоровою) такі *сходження* і *розходження* поглядів на порушену проблему, що виражають і особистісні переконання кожного, і водночас не є суто індивідуальними. У нашому сьогоденні актуальність цього діалогу очевидна не лише для теорії літератури і науки про красне письменство загалом: у нашому сьогоденні він знов актуалізується у соціально-політичній площині.

На завершення треба підкреслити, що *ракурс* обумовлює *ракурсну постановку* і він постійно має оновлюватися: у цьому полягає запорука поступу на шляху самостворення людини. М. Мамардашвілі говорив, що «філософія – елемент созидання человеком самого себя» [6, с. 9]. Додамо, що красне письменство не меншою мірою теж є таким елементом, що воно так само, як і філософія, дає можливість «почувствовать те живые вещи, которые стоят за текстом» [6, с. 5]. Усвідомлення цього розкриває важливу роль художньої літератури в духовному становленні людства загалом.

Щоб виконати заповіт історика В. Ключевського, визначивши ключові моменти: «впізнати багато – більше подумати –

скористатися знанням», варто дослухатися до зауважень М. Бахтіна: «*треба нове філософське здивування*», а також звернути увагу на застереження М. Мамардашвілі: «...у тому, що згоріло, немає вогню – не можна двічі вийти до Гераклітової річки» [6, с. 105]. І потрібно шукати нові й нові ракурси, щоб, розширюючи обрії вже відомого, змінювати й далі «літературознавчий ландшафт» і тим самим збагачувати його.

Список використаних джерел

1. Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк : монографія / Л. В. Бондарук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. – 316 с.
2. Діброва В., Діброва Л. Від перекладачів // Воннегут Курт. Бойня номер п'ять : роман / Курт Воннегут ; пер. з англ. В. Діброва, Л. Діброва / В. Діброва, Л. Діброва. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. – С. 1–16.
3. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 262–277.
4. Исупов К. Уроки М. М. Бахтина / К. Исупов // М. М. Бахтин: proetcontra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли ; сост., вступ. ст. и коммент. К. Исупова. – СПб. : РХГИ, 2001. –Т. I. – С. 8–43.
5. Ключевский В. Сочинения : в 9 т. / В. Ключевский. –Т. IX. Материалы разных лет / под ред. В. Л. Янина ; послеслов. и коммент. Р. А. Киреевой. – М. : Мысль, 1990.
6. Мамардашвили М. Лекции по античной философии / М. Мамардашвили. – М. : «Аграф», 2002. – 320 с.
7. Маяковский В. Долг Украине [Электронный ресурс] / В. Маяковский. – Режим доступа : <https://ru.wikisource.org/wiki>
8. Сверстюк Є. Світлі голоси життя / Є. Сверстюк. – К. : ТОВ «Вид-во“Клію”», 2013. – 328 с.
9. Словарь русского языка (СРЯ) : в IV т. – М. : Русский язык, 1981–1984. – Т. III. – 1983 – 750 с.
10. Словник української мови (СУМ): в XI т. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. VIII. – 1977. – 427 с.
11. Ходасевич В. Собрание стихов / В. Ходасевич ; сост. А. Дорофеева. – М. : Центурион, Интерпракс, 1992. – 448 с.
12. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Р. Яусс // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996. – С. 278–307.

References

1. Bondaruk L. V. *Symvol u bahatorivnevii strukturi tekstu: Marsel Prust, Moris Meterlink* [Symbol in the multilevel text structure: Marcel Proust, Maurice Maeterlinck]. Lutsk, 2015, 316 p. (in Ukrainian).

2. Dibrova V., Dibrova L. Vid perekladachiv [From translators]. In: *Vonnegut Kurt. Boinia nomer piat*. Lviv, 2015, pp. 1–16. (in Ukrainian).
3. Izer V. Protses chytannia: fenomenolohichne nablyzhennia [The process of reading: phenomenological approaching]. In: *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi krytychnoi dumky 20 st*. Lviv, 1996, pp. 262–277. (in Ukrainian).
4. Isupov K. *Uroki M. M. Bakhtina* [Bakhtin's Lessons]. In: *M. M. Bakhtin: proetcontra. Lichnost i tvorchestvo M. M. Bakhtyna v otsenke russkoi i mirovoi humanitarnoi mysli*. St. P., 2001, pp. 8–43. (in Russian).
5. Kliuchevskii V. *Sochinenia* [Writings]. Moscow, 1990. (in Russian).
6. Mamardashvili M. *Lektsii po antichnoi filosofii* [Lectures on ancient philosophy]. Moscow, 2002, 320 p. (in Russian).
7. Maiakovskii V. *Dolg Ukraine* [To owe Ukraine a debt]. Available at: <https://ru.wikisource.org/wiki> (in Russian).
8. Sverstiuk Ye. *Svitli holosy zhyttia* [Light voices of life]. Kiev, 2013, 328 p. (in Ukrainian).
9. *Slovar russkogo iazyka* [Russian dictionary]. vol. III. Moscow, 1983, 750 p. (in Russian).
10. *Slovyk ukrainskoi movy* [Ukrainian dictionary]. vol. VIII. Kiev, 1977, 427 p. (in Ukrainian).
11. Khodasevych V. *Sobranie stikhov* [Collection of poems]. Moscow, 1992, 448 p. (in Russian).
12. Yauss H. R. Estetychnyi dosvid i literaturna hermenevtyka [Aesthetic experience and literary hermeneutics]. In: *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi krytychnoi dumky 20 st*. Lviv, 1996, pp. 278–307. (in Ukrainian).

Луиза Оляндэр. Ракурс – ракурсная постановка – произведение як рецептивна проблема. В статье рассматриваются *ракурс, ракурсная постановка и произведение как рецептивная проблема*. Отправным пунктом является словарное определение **ракурсной постановки** в СУЯ. Внимание акцентируется на определении *отдаленный*, что обосновывает использование в статье слова *ракурс* и в метафорическом значении, то есть как *нахождение* реципиента во *времени и пространстве*, имея при этом в виду историческое время (дистанцию от времени написания) и *пространство* души (национально-ментальное пространство) народа и отдельно взятого реципиента. Рассмотрено *ракурсную* постановку прежде всего как *размещение в пространстве по отношению* к объекту исследования. Представлены типы ракурсов: исторический, географически-территориальный, возрастной и др. Поднимается проблема *методологического выбора как ракурса*. В связи с этим проанализирована специфика методологических подходов в статьях Е. Сверстюка и в монографии «Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Морис Метерлінк» Л. Бондарук (Луцк, 2015) та ін.

Ключевые слова: ментальность, методология, перевод, ракурс, ракурсная постановка, рецепция, реципиент, произведение, время пространство (хронотоп).

Louisa Oliander. Foreshortening – Foreshortening Staging – Work as Receptive Problem. This article deals with *foreshortening, foreshortening staging and*

work as receptive problem. Vocabulary definition (VUL) of *foreshortening staging* was taken by starting point and main attention was focused on the adjective *viddalenyi* (*remote*) grounding reasons for using the word *foreshortening* in the article in the metaphorical sense, as the recipient *location* in *timespace*, meaning the historical *time* (the distance from the time of writing) and *space* soul (national and mental space) of the people and individual recipient. *Foreshortening staging* was examined as *location in space* in relation to the object of research. Types of *foreshortening* are presented: historical, geographic areas, age and others. The problem of *methodological choice as foreshortening* is investigated. In this connection, specific methodological approaches in Ye. Sverstiuk articles and in the monograph "Symbol in multilevel structure of the text: Marcel Proust, Maurice Maeterlinck" L. Bondaruk (Lutsk, 2015) and others are analysed.

Keywords: mentality, methodology, translation, foreshortening, foreshortening staging, reception, recipient, work, timespace.

Стаття надійшла до редакції 25.06.2015 р.

УДК 821.02

Оксана Радавська

«Поетика вогню» Г. Башляра як метод аналізу літературних текстів

Статтю присвячено аналізу «Поетики Вогню» Г. Башляра, що розглядається як метод аналізу літературних текстів на прикладах Фенікса – «природного» образу «Поетики Вогню», Прометея та Емпедокла. На основі творів із французької, російської та української поезії ХХ ст. показано, що в поезії модернізму трапляються численні приклади «Поетики Вогню». Виявлено, що «Поетику вогню» Г. Башляра в зображенні процесу творчості періоду модернізму можна використовувати як метод аналізу літературних текстів, оскільки у всіх описах є спільні акценти.

Ключові слова: «Поетика Вогню», «Поетика Фенікса», образ Прометея, образ Емпедокла, поетичне вираження, уява, експресивна комунікація.

Важливо при розгляді будь-яких літературних творів залучити якомога більше філософсько-психологічних концепцій нового часу. Зокрема, йдеться про те, щоб відому концепцію філософсько-психоаналітичного спрямування, розроблену в праці Гастона Башляра «Поетика Вогню», застосувати як метод аналізу літературних текстів.

Гастон Башляр – це визначний французький філософ, культуролог, літературознавець ХХ ст., який закладає основи теорії нового раціоналізму й успішно продовжує його розвивати упродовж усієї своєї творчості та паралельно працює у сфері культурології,

пише роботи «Поетика простору» (1957), «Психоаналіз вогню», «Літературний образ», «Поетика Мріяння» (1960), «Повітря і мрії» (1943), «Право мріяти» та ін. У своїх працях Башляр аналізує величезний матеріал у галузі мистецтва, зокрема й літератури, він широко відомий як критик у літературознавстві. Філософська спадщина Башляра дуже велика, а інтерес до його робіт збільшується з кожним роком, наприклад, робота «Новий науковий дух» перевидана тільки у Франції 15 разів. Спадкоємцями й учнями Башляра вважають Р. Барта, Ж. Женнета, Ж. Пуле, Ж. Рикарда, Ж.-П. Ришара, Ж. Старобинського та ін.

Наслідуючи гусерліанську ідею про ізольованість свідомості від дійсності, Башляр створює свою власну реальність – поетичну. При дослідженні цієї художньої реальності, у зв'язку з його власною феноменологією художньої творчості, Башляр використовує деякі методи психоаналізу. Башляр виходить із концепцій Фрейда і Юнга, тому й особливості його психоаналізу розглядаються через порівняння з їх теоріями. Також Башляр використовує концепцію «аналітичної психології», що впливає з учення Юнга про структурні елементи колективного несвідомого – архетипи. Продовжуючи вчення Юнга, Башляр розмежовує в поетичній творчості активну уяву, у зв'язку з чим визначає свій активний психоаналіз. На відміну від психологів, що вивчають лише сни, Г. Башляр досліджує мрії, зокрема творче мріяння, описане у його праці «Психоаналіз вогню», де розглядаються образи, нав'язні спогляданням вогню. Під час цього мрійливого стану відбувається зосередження на об'єкті. «Мрія, згідно з Башляром, відрізняється від сновидінь присутністю в ній свідомого моменту, присутністю волі. Той, що мріє, знає, що він мріє, він не пасивний, а може направляти свою мрію» [3, с. 92–93].

Також у цій праці філософ виділяє специфічні психологічні комплекси, виявивши які можна досягти глибшого розуміння поетичних творів. Усі прояви вогню Башляр пов'язує з творчим процесом – це образ самотнього письменника, зануреного у свої роздуми перед полум'ям свічки. У цей момент проявляється активна уява, з'являються образи, нав'язні спогляданням вогню, тобто певні архетипи. Загалом у своїх численних творах із поетики Башляр досліджує різні елементи процесу творчості та техніки, що беруть участь у створенні художнього образу, вивчає художні методи. У концепції Башляра особливе місце посідає матеріальна символіка, яка нерозривно пов'язана з матеріальною уявою. Джерелом та початком її є різні стихії та їх символи: вогонь, вода, метал, повітря, земля, явища

природи (буря), предмети неживої природи (камінь, мідь і т.д.). Згідно з Башляром, матеріальна уява архетипно властива людині, а архетипи проявляються у поетичній реальності як джерела поетичних образів. Наприклад, Башляр розглядає архетип маски, яка пов'язана зі соціальною діяльністю людини у суспільстві, розглядає психічну реальність маски як феномену. Він вважає, що кожен літературний герой є маскою, а людина, читаючи художній твір, перевтілюється у цих героїв. Також, залежно від ролі у суспільстві, яку грає людина, змінюються і її маски, що й відбивається на виразі обличчя. Отже, розвиваючи феноменологію образу та художньої творчості, Г. Башляр розкриває феноменологію поетичної реальності.

Мета статті – розглянути твір Г. Башляра «Поетика Вогню» (в українському перекладі «Фрагменти Поетики Вогню») як методологію вивчення літературних текстів та показати, що в поезії модернізму трапляються численні приклади «поетики вогню», які можна пов'язати з посиленням експресивності зображальних засобів.

Філософська робота базується на літературних прикладах, тому можна використати ідеї Башляра для дослідження інших літературних творів, де простежується «поетика вогню».

Гастон Башляр розглядає психологію пережитого вогню, тобто психологію насиченого та відкритого життя людини, що означає певний пережитий період часу буття людини, його розвиток та рух. Автор зазначає, що вогонь живе всередині кожного з нас, з'являється несподівано і навіть, коли трохи затихає, все одно містить у собі жар. Цей вогонь поети зображають у своїх віршах, а люди, читаючи їх, згадують своє минуле, пережите, болісне.

Г. Башляр звертається до трьох вогненних образів: Фенікса, Прометейя та Емпедокла. Пережитий вогонь (так спочатку Г. Башляр називав «Поетику Вогню») ніколи не припиняє свого існування, він увесь час живе та несе у собі відбиток буття. Людина у будь-яку мить здатна перетворитися на живий вогонь, тому сенс життя людини у тому, щоб вивчати психологію пережитого вогню. Основу Поетики Вогню як архетипу становить експресивна комунікація, оскільки всі свої почуття, експресію, емоції, експресивні думки людина виражає за допомогою мови, а отже слів, які вона здатна перенести на папір та втілити у життя за допомогою поезії та творчості. У процесі свого дослідження Башляр показує, що Поезія створює самотійну мову. На його думку, динамізм емоційних слів – це поетичні образи, складники сталого мовлення, що доводять сенс роздумів про «палку мову».

Г. Башляр звертається до образу Фенікса, вогняного птаха, який один раз на декілька століть злітає високо в небо аж до самого сонця і згорає, але знову відроджується з власного попелу. Образ Фенікса уособлює життя, долю людини та наші спогади, які весь час живуть з нею, і скільки б людина не намагалась їх знищити, тобто спалити, вони все одно весь час воскресають у її пам'яті. Філософ звертається до цього образу для того, щоб подивитися на нього по-новому, з позиції поетичної уяви. Перевершуючи сам міф, з'являється новий, поетичний Фенікс. У «Поетиці Фенікса» символічно зображена доля людини, її дитинство і смерть, роздуми людини про близьку смерть, феніксійські думки. Образ Фенікса уособлює буття поетичної мови та й загалом характеризує Поетику Вогню як потужний архетип. За твердженням Г. Башляра, у поетиці вогню є велика кількість Феніксів, а нові Фенікси сучасних поетів втрачають предків, якщо «вони не несуть у собі колишнього блиску символів. Вони не ілюструють давніх ідей. Це суто літературні образи, наповнені життям» [2, с. 48]. «Образ Фенікса – це насамперед образ, який став Словом, той образ, який потребує розмаїтості метафор. ... Фенікс поетів вибухає палаючими словами та словами, які запалюють. Він існує посеред безкрайнього поля метафор. Саме такий образ не залишає уяву байдужою. Він постійно відроджується у сталих виразах...» [2, с. 50].

Фенікс – «природний» образ Поетики Вогню (як архетипу), символ відродження Всесвіту – розглядався Башляром на прикладі творів різних письменників. Фенікс Вольтера зображений іронічно – це журналіст та засіб «переносу місця дії»; Фенікс Сірано де Бержерака – це «чарівний птах», поетично змальований син Сонця; Фенікс Джона Коупера Пауіса – це «вільний» образ, який набуває позитивної психологічної функції, що вигадав поет-психолог.

У французькій літературі трапляються численні приклади вогненної символіки з образом Фенікса: Гійом Аполлінер, «Пісня нелюбого», «Маленьке авто»; Жак Превєр, «Пісенька птахолова»; Ежен Гільвік, «У птаха в горлі»; Поль Валері «Осінь»; Рене Шар, «Прощання з вітром»; Поль Клоделью, «Кантата про мир» і багато інших.

Яскраві приклади можна також знайти в українській поезії ХХ ст. У віршах Григорія Чупринки «Цар-огонь» та «Останній звук моєї ліри...» проступає «Поетика Фенікса»: вогонь, запал, згоряння та відродження, в якому митець творить свої шедеври та відбувається творчий процес. У вірші «Метеор» Феніксом стає метеор, уособлений

у процесі творіння мистецтва. Творець слова має велику силу, що може вражати і навіть спонукати до дій.

Образ Прометея Гастон Башляр порівнює з поетикою людяності. Ім'я Прометея часто вживають, та не завжди розуміють цього міфічного персонажа, який втілюється у різноманітні літературні образи. Автор розглядає первинний образ прометеїзму: Прометей – це герой, який викрав небесний вогонь для людей, тому заснував «естетику людяності».

Творчий процес Г. Башляр називає «комплексом Прометея». Уявлення Башляра про комплекси пов'язане з творчим потенціалом людини, з бажанням розумової діяльності, тому «комплекс Прометея» він бачить у бажанні Прометея знати більше та інтелектуально перевершити свого вчителя та батька. Звідси випливає теза про непокору щодо батьків. Згідно з міфом, батько не хотів навчати свого сина, оскільки не довіряв малому бешкетнику. Цікавість та небажання виконати наказ батька не чіпати вогонь штовхає хлопця до крадіжки. Ось чому Прометей став символом непокори на всі віки: «Історія розвитку чоловіків – це низка прометеївських діянь» [2, с. 103].

Філософ зауважує, що Прометей здобув для людей не просто тепло і світло, а приніс їм світло розуму, тобто свідомість, яку він викрав у богів, порушивши божі закони. Карою за цю зухвалу імпульсивну крадіжку може бути тільки вічне приниження «у центрі свого інстинктивного життя» [2, с. 105] та вічні страждання від болю, які спричиняє птах, пожираючи не просто його печінку, а забираючи вогонь живої плоти. І хоча більшість вважає Прометея безбожником, автор називає ці страждання подвійними: з одного боку – це його нестерпні муки, а з іншого – туга богів, які усвідомлюють приреченість своєї влади та існування. Почуття страждання споріднюють їх світи та спонукають до примирення. Поети завжди замислювалися над метою творчості, про місце поета в суспільстві. Що і для кого повинен писати поет – ці питання виникали з давнини, з народженням самої поезії. Тому Башляр порівнює муки Прометея з творчими пошуками та муками, які зрештою призводять до творчої радості та естетичної насолоди митця. Справжня цінність вогню як підґрунтя кожної зароджуваної культури осягається з часом.

У французькій літературі образ Прометея можна знайти у віршах Шарля Бодлера «Альбатрос» та «Гімн красі», Артюра Рембо «П'яний корабель» та ін. У російській літературі прикладами можуть бути вірші В. Маяковського «Послушайте!» та «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», де

автор стверджує, що поет – це зірка, і сяйво цієї зірки слугує моральним орієнтиром людині, покликання поета – донести до людей істину.

Українська поезія модернізму теж багата на приклади процесу творчості, позначеного вогняним образом Прометея. Наприклад, творчий порив порівнюється з метеором у вірші Василя Бобинського «Майбутній метеор». Стрімкі метеори творіння пронизують свідомість та єство поета з метою донести істину творчого процесу та істину людського буття. У вірші «Смерть Франка» поет, відчуваючи у собі процес вогняного творіння, росте, подібно полум'ю, яке намагається поширюватися, рости все вище, захоплюючи все на своєму шляху. Чим більше людей охопить цей вогонь, тим упевненіше можна вважати поета генієм.

Важким вважається покликання поета, наділеного талантом не просто творити, а палати творчим вогнем, доносячи до людей істину: у поезіях Євгена Маланюка «Біографія», Миколи Бажана «Гофманова ніч» та «Будівлі». Творчість такого поета можна назвати нервом, криком людського суспільства, тому важким тягарем лягає на долю поета його палаюче бажання творити. Поет стає господарем вогню, володарем могутньої, рушійної сили, що здатна вести за собою маси, а палаюча поезія прославляється у віках.

Образ Емпедокла на Етні походить з «Поетики Вогню», визначає її розвиток та протиставляється образу Прометея. Це яскравий та величний образ, символ смерті людини і світу, повного небуття. Роздуми людини про життя та смерть, міркування про повну віддачу себе у владу вогню, перетворення на вогонь, а, отже, перетворення на ніщо: «Емпедокл – один із найповажніших образів Поетики знищення» [2, с. 112], а це, у свою чергу, означає очищення та відродження філософа Емпедокла, його мрії та надії.

Згідно з Башляром, у світі Поетики Вогню ідеї можуть мріяти, він їх називає емпедоклівськими мріями: «Вони передують дії, але не перетворюються на саму дію, тонко поєднуючи напругу та страх. Кожен великий мрійник полум'я колись стикається з ними», мрії Емпедокла – це смерть у вогні, що уособлює драматичну долю людини, або ж «долю образу»; Емпедокл – це філософ, що «занурюється» у смерть [2, с. 113]. Причина цього вчинку полягає у тому, що Емпедокла притягує вулкан Етна, манить та кличе, як хижак свою жертву. Смерть Емпедокла збігається з датою виверження вулкана, їх імена тісно та нерозривно пов'язані: «Етна та Емпедокл являють собою справжні вершини людства та всього світу» [2, с. 115].

Вершина Етни – це вершина над рівнем моря, що ізолює людину від світу, на цій точці філософ може осягнути оком весь простір навколо себе, усю панораму та красу світу, нашоухнути на роздуми про сутність буття. І саме тут, на цій точці, або вершині над прірвою, наближуються буття та небуття: «Тут Ніщо – неосяжне, а море – безкрає» [2, с. 116], життя та смерть, полум'я та дим, вогонь і попіл. Відчуваючи свою смерть у лаві Етни, Емпедокл був сам частиною вогню, його життя було позначене образом вогню, воно було яскраве: «Треба бути полум'ям, щоб жити в пеклі, треба стати полум'ям, щоб кинутись у надра Етни. Емпедокл належав вулканові навіть ще до того, як він туди кинувся» [2, с. 127]. Емпедокл вірить у своє відродження після смерті, а помираючи, спокутує свої помилки та невдалі вчинки. Філософ ставить питання: чи то докори сумління штовхають Емпедокла в Етну, чи бажання врятувати жінку Корін, яка помирає разом із ним? Емпедоклівський вчинок – це перехід від звичайного споглядання вогню до дії, тобто вчинку, стрибок у вогонь набуває поетичного значення. У цьому вчинку присутня спокуса в образі смерті та запаморочення від споглядання лави, тобто запаморочення від процесу читання. Що ж до безпосередньої дії читача, то він уявно підшоухує та кидає Емпедокла у кратер.

У кожній людині є своє таємне вогнище, що міститься у її пекучих спогадах про минуле. Це вогнище годується гнівом та болем, настає мить і відбувається виверження вулкана, вивільнення вогню та потік нестримної лави, що породжує ще більший вогонь.

Прикладом вогненної поезії з образом Емпедокла може слугувати вся експресіоністська поезія, особливо поезія молодих німецьких експресіоністів, яка позначена роздумами про смерть та самогубство. Емоційні переживання, нестійкість психіки, загострені відчуття реальності, навіть передчуття власної смерті зробили важливий вплив не тільки на творчість німецьких поетів експресіоністів, але й на їх трагічне життя. Ці талановиті молоді люди жили не довго. Існує щось фатальне та містичне у загибелі цих поетів, певна таємниця цього покоління (Георг Тракль, Ернест Штадлер, Георг Гайм, Роберт Бехер, Готфрід Бенн, Франц Верфель та інші).

У російській поезії прикладами є вірші М. Цветаєвої. Роздуми про смерть завжди заворожували поетесу, що й призвело до реальних дій у житті. Стоячи на містку та дивлячись у воду, як у лаву, яка її притягувала та кликала за собою, поетеса пішла на звук самознищення та смерті: *«Знаю, умру на заре! На котрій из двух, / Вместе с котрой из двух – не решит по заказу! / ...Ах, если б можно, чтоб*

дважды мой факел потух! / Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!...» [4, с. 167].

В українській поезії модернізму яскравим прикладом образу Емпедокла є вірші Володимира Свідзінського. Про згорання у вогні як власну смерть він писав багато разів і ніби напрозорич – справді був спалений у 1941 році енкаведистами разом з іншими арештантами при відступі від німців. Загалом, людина не тільки містить у собі вогонь, вона і є сама по собі живим вогнем. Мрія Емпедокла – згоріти і стати вогнем, навіть у деякому сенсі допомогти вогню, тобто своїм тілом розпалити ще більше полум'я. Емпедокл бажає пізнати життя вогню, а отже бути знищеним та водночас очищеним способом згорання. Творець палаючого слова шукає порятунку сам від себе, не в змозі приборкати свій вогонь, адже це неможливо. Вогонь – це його єство, суть, душа, серце, яке може згоріти разом із ним, але загасити чи зменшити його не можна. Сила, яка на мить вгамовує вогонь, із часом вибухає нестримним вулканом.

Отже, дослідження «Поетика Вогню» Г. Башляра в зображенні процесу творчості періоду модернізму можна використовувати як метод аналізу літературних текстів, оскільки у всіх цих описах є спільні акценти: 1) вогонь позначає процес творчості, в якому домінують емоції; 2) горіння як процес творчості урівнюється з місією поета у суспільстві; 3) вогонь позначає жертву поета заради ідеалу, суспільного блага, кохання тощо; 4) вогонь позначає процес згорання, самознищення та водночас очищення для здобуття ідеалу; 5) тексти з образом вогню як процесу творчості наближені до поетики експресіонізму. Тому доцільно вживати термін «поетика вогню» як похідний від «Поетики Вогню», споріднений з поняттям «стиль», «експресіоністські засоби».

Список використаних джерел

1. Атом серця. Українська поезія першої половини ХХ століття ; під ред. Ю. Коваліва. – К. : Веселка, 1992. – 349 с.
2. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / Гастон Башляр ; пер. з фр. – Х. : ФОЛЮ, 2004. – 141 с.
3. Илиева Л. П. Гастон Башляр: Особенности феноменологического и психоаналитического подходов к исследованию художественного творчества / Л. П. Илиева // Вестник Московского университета. – Серия 7. Философия. – № 2. – 1998. – С. 91–103.
4. Цветаева М. Стихотворения и поэмы / Марина Цветаева. – М. : Правда, 1991. – 685 с.

References

1. *Atom sertsia. Ukrainska poeziia pershoi polovyny XX stolittia* [An atom of heart. The Ukrainian poetry of the first half of XX century]. Kiev, 1992. 349 p. (in Ukrainian).
2. Bashliar H. *Frahmenty Poetyky Vohniu* [Fragments of Poetics of Fire]. Kharkiv, 2004. 141 p. (in Ukrainian).
3. Ilieva L. P. Gaston Bashljar: Osobennosti fenomenologicheskogo i psihoanaliticheskogo podhodov k issledovaniju hudozhestvennogo tvorchestva [Features phenomenological and psychoanalytic going near research of artistic work]. In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 7. Filosofija*, 1998. issue 2, pp. 91–103. (in Russian).
4. Cvetaeva M. *Stihotvorenija pojemy* [Verses poems]. Moscow, 1991. 685 p. (in Russian).

Оксана Радавская. «Поэтика огня» Г. Башляра как метод анализа литературных текстов. Статья посвящена анализу «Поэтики огня» Г. Башляра, которая рассматривается как метод анализа литературных текстов на примерах Феникса – «естественного» образа «Поэтики огня», Прометея и Эмпедокла. На основании текстов из французской, русской и украинской поэзии XX в. показано, что в поэзии модернизма есть множество примеров «Поэтики огня», что можно воспринимать как усиление экспрессивности изобразительных средств. Выявлено, что именно язык становится средством выражения внутреннего огня, то есть экспрессивного языка, а поэзия создаёт экспрессивную коммуникацию, диалог между читателем и поэтом. Выявлено, что «Поэтику огня» Г. Башляра в изображении процесса творчества периода модернизма можно использовать как метод анализа литературных текстов, поскольку во всех описаниях присутствуют общие акценты.

Ключевые слова: «Поэтика огня», «Поэтика Феникса», образ Прометея, образ Эмпедокла, поэтическое выражение, воображение, экспрессивная коммуникация.

Oksana Radavska. «Poetics of fire» of Gaston Bashlar as a Method of Analysis of Literary Texts. The article is devoted to the analysis of «Poetics of Fire» of Gaston Bashlar that is examined, as a method of analysis of literary texts, on the examples: Phoenix – «natural» image of «Poetics of Fire», Promethei and Empedokl. On the basis of examples from the French, Russian and Ukrainian poetry of 20 century is shown, that in the poetry of modernism there are a lot of examples of «Poetics of Fire», that can be connected with the intensification of the expressionism of the representation means. It was discovered that the language itself becomes the means of the expression of the inner fire, that is the expressive language and poetry creates expressive communication, a dialogue between the reader and the poet. It was discovered that «Poetics of Fire» of Gaston Bashlar, in the representation of the process of the creation of the period of modernism, it is possible to use, as a method of analysis of literary texts, as there are general in all description.

Keywords: «The Poetics of Fire», «The Poetics of Phoenix», the image of Prometheus, the image of Empedokl, poetic expression, imagination, expressive communication.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2015 р.

УДК:82-1/-9(043)

Ольга Харлан

Міжмистецька трансформація жанрів : натюрморт

У статті з'ясовується актуальна проблема сучасної генології – міжмистецька трансформація жанрів. Звертається увага на особливості жанру натюрморту в живописі та літературному тексті. Жанр натюрморту, трансформуючись із традиційного живописного, образного у словесний, набуває кількох значень: як власне екфраза (опис художнього полотна-натюрморту); гіпотипозис (словесний натюрморт); використання на рівні номеносфери (обігрування терміну «мертва природа»).

Ключові слова: генологія, трансформація жанру, натюрморт, семіотика, номеносфера.

У сучасній літературознавчій науці існує багато концепцій категорії жанру, типології жанру, які часом кардинально відрізняються одна від одної. Спільним для них є те, що категорія жанру визначається центральною для окремого твору і літературного процесу загалом, тому що в ній поєднуються поняття спадкоємності та стабільності розвитку літературного процесу, а також обов'язковість минулого художнього досвіду для створення нових понять. Загалом, у жанровій теорії виділяють два підходи: історичний і теоретичний. З погляду історичного підходу жанр характеризується постійністю в історичних межах, а для теоретичного підходу важливим є встановлення певного центру, навколо якого формуються зміни жанрових форм. В українському літературознавстві важливими узагальнюючими працями щодо теорії жанру є монографії Т. Бовсунівської [2], Н. Копистянської [15], стаття Н. Малютіної [18] та ін. Зокрема у праці Т. Бовсунівської зроблено огляд історичної еволюції формування теорії жанру, охарактеризовано основні жанрові концепції відомих учених, серед яких звертається увага на інтермедіальне тлумачення жанрів М. Каганом. Він чи не першим зазначив, що «актуальність жанрового поділу підсилюється у зв'язку з розвитком інших видів мистецтва. Словесні мистецтва можуть іноді

ігнорувати жанрову приналежність твору, проте в телевізійному, журналістському мистецтві та радіо навряд чи такий підхід може бути плідним» [2, с. 255]. У своїй праці М. Каган звертає увагу на те, що жанр – це загальна категорія морфології мистецтва і що «його багатозначність і різноплановість глибоко закономірні, тому що породжені багатогранністю структури мистецтва. Водночас, у кожному виді мистецтва загальні закони жанрової диференціації діють особливим чином, залежно від того, яка грань структури художньої діяльності має в цьому виді мистецтва першопланове значення, а яка – другорядне» [13, с. 424]. Тому, наголошує вчений, для кожного виду мистецтва характерний певний «набір» жанрів, у якому, поряд зі спільними для різних видів мистецтва, є жанри, властиві для того чи іншого виду. Висновком М. Кагана є твердження про важливість аналізу конкретної жанрової структури кожного виду мистецтва з погляду теоретичних розділів мистецтвознавчих наук, а не тільки естетичної теорії.

На проблемі відмінності жанрів у різних видах мистецтва акцентує і В. Фесенко [23]. На її думку, поняття жанру в літературі і живописі відрізняються. Порівнюючи появу теорії жанру в цих видах гуманітарної діяльності, дослідниця звертає увагу на те, що в літературі жанровий поділ з'явився ще в часи античності в «Поетиці» Аристотеля, в живописі це поняття виникло десь на межі XVI–XVII ст., а використовуватися активно стало тільки у XIX ст. [23, с. 130]. До XIX ст., підкреслюється у праці «Література і живопис: інтермедіальний дискурс», існував поділ живописних сюжетів: історичний живопис, портрет, жанрова сцена, пейзаж; починаючи з Відродження, з'являється натюрморт. Окремо зауважується, що для розуміння жанрів у літературі важливим є їх розуміння в живописі: «Теми, проблеми, спільні простори, алюзії, інтертекстуальність, історія і практика одного мистецтва здатні висвітлити темні плями іншого і зробити його доступнішим і зрозумілішим» [23, с. 130].

Увага до проблеми взаємодії літератури та живопису – помітне явище в літературознавстві останніх десятиріч. Причинами, що зумовили таку зацікавленість, можна вважати прагнення до міждисциплінарного синтезу в літературознавчому дослідженні і семіотичну значимість такої взаємодії. Звернення до жанру натюрморту відображає пошуки нової художньої мови в літературному тексті. Як зауважує В. Фесенко, «протягуючи дзеркало природі, художники, насамперед, вловлювали в ньому відбиток власного складу характеру, свій настрій, свою радість і біль» [23,

с. 150] і саме «художники-натуралісти першими відкрили, що тема в живописі не важлива, все залежить від мар'яжу і форм» [23, с. 151].

Жанру натюрморту в живописі присвячені роботи Б. Віппера [5], І. Данилової [8], Е. Димшиця [9], Н. Дмитрієвої [10], Ю. Звездіної [12] та ін. Існує значна кількість досліджень, що торкаються філософсько-естетичних, мистецтвознавчих і літературознавчих аспектів проблеми: це праці Ю. Лотмана [16], С. Буріні [4], Р. Бобрика [1; 26], О. Григор'євої [7] та ін.

Відомо, що натюрморт як самостійний жанр живопису сформувався у творчості голландських і фламандських художників у XVII ст., але його елементи з'явилися ще в XV–XVI ст. Спочатку він розглядався як частина історичної чи жанрової композиції, досить довгий період часу зберігав зв'язок із релігійними картинами, обрамлюючи квітковими гірляндами фігури Богоматері й Христа. Ранні натюрморти часто виконували утилітарну функцію – прикрашали двері шафи чи маскували стінну нішу. Предмети в натюрмортному живописі часто містили прихований алегоричний зміст, звичайні речі, що зустрічаються у повсякденному житті, наділялися додатковим символічним і емблематичним значенням.

Методологічне значення для вивчення натюрморту як теми в художньому творі має стаття Ю. Лотмана «Натюрморт у перспективі семіотики», що була підготовлена в 1984 р. до симпозиуму «Річ у мистецтві». Сильвія Буріні наголошує, що звернення видатного літературознавця до теми натюрморту не випадкове – це не данина «темі натюрморту, темі оригінальній і досить незвичайній», а наслідок одного з найголовніших принципів усіх теорій автора: зв'язку між побутом і культурою, «адже саме поняття “побуту” витікає з уваги до кожної окремої речі, яка визначає і конструює простір» [4, с. 145].

Отже, Ю. Лотман у статті звертає увагу на периферійність натюрморту у працях з історії живопису, вважаючи, що це цілком закономірно, адже сюжетний міфологічний чи історичний живопис, портрет, пейзаж видаються ближче пов'язаними з розвитком мистецтва. Однак, на думку літературознавця, існують епохи, коли натюрморт виступає на перший план, таким чином актуалізуючи проблеми мистецтва (бароко, авангард тощо). Основні акценти на початку статті розставлені через протиставлення сприйняття слова і речі: в культурному світі слово сприймається як знак речі, те, що замінює річ у процесі комунікації, але не може замінити її в реальному використанні. Речі приписується не просто матеріальність, але й винятковість, цілісність, особлива, незалежна від людини та її ідей

справжність. Знак сприймається як щось умовне, створене людською культурою. Для речі характерна безумовність і чуттєва реальність, що виводить її за межі світу соціальних конвенцій. Тобто, автор за допомогою опозиції умовне/справжнє, ефемерне/реальне проводить межу між словом на позначення речі та самою річчю. Слово, застерігає автор, у процесі комунікації постає знаком (замінником) речі, але ніколи в реальному вжитку воно не зможе її замінити.

Важливою властивістю речі є її достовірність. Слово може викликати сумніви щодо його істинності, річ у побутовій свідомості не викликає сумнівів. Критерієм справжності, достовірності речі є також її сенсорне відчуття, отже, слово і річ характеризує опозиція: опосередковане/безпосереднє (почуте/побачене, відчуте). Слово функціонує відчужено від предметного світу, а річ завжди сприймається у безпосередньому контакті, включається у сферу безпосереднього емоційного сприйняття.

Усі названі властивості речі проявляються завжди в контексті культури, що за своєю суттю будується на слові. Автор приходить до парадоксального висновку: в процесі соціокультурного функціонування річ проходить цікаві трансформації, адже якщо «слово – знак речі, то сама річ, включена в знаковий світ культури, стає знаком відсутності знаку, перетворюється в знак виключеності зі знакових відносин» [16, с. 342], що включає її в довгий ланцюжок складних семіотичних відносин.

В історії культури існують ситуації, коли слово виявляє прагнення стати річчю (релігійний рух Середньовіччя, футуристичні теорії), а річ у певних культурно-семіотичних ситуаціях – словом, набуваючи нових знакових ознак і перетворюючись в емблему. «На перетині цих семіотичних процесів, – завершує розмисли автор, – розташовується мистецтво зображення речі, тобто натюрморт» [16, с. 344]. Ю. Лотман говорить про можливість подвійної типології натюрморту, висновуючи її з подвійної природи зображення речі: по відношенню до словесного тексту вона постає викликом знаковому світу, а по відношенню до самої речі натюрморт реалізує себе як особливо витончена форма знаку. Натюрморт може прагнути до повної ілюзії відтворення речі, але «в цьому випадку мова йде не стільки про ілюзію натуральності, скільки про семіотику такої ілюзії» [16, с. 345], антиподом такого натюрморту є алегоричний натюрморт, в якому зображувані предмети мають певне алегоричне чи закріплене за ними культурною традицією значення. Картина в цьому випадку стає зашифрованим повідомленням, яке можуть прочитати ті, хто знає

«мову», «знаки», закодовані в зображеному. Водночас, доповнимо, що знаки, закодовані в картині, можуть бути прочитані по-різному, залежно від рівня: побутовий чи релігійний [12].

Сильвія Буріні, апелюючи до статті Ю. Лотмана, пропонує типологію натюрморту в літературі. Вона визначає координати, які дозволяють використати це поняття в поезії та прозі. Зокрема, аргументами стають звернення до статті Р. Якобсона «Що таке поезія», у якій він не тільки включає натюрморт у перелік поетичних тем, але й ставить його на перше місце: «Не існує натюрморту чи оголеної природи, пейзажу чи ідеї, які знаходилися б поза колом поетичних тем» [25, с. 117], а також твердження історика мистецтва Альберто Века: «Якщо портрет обумовлює ставлення до інших людей, якщо пейзаж обумовлює ставлення до природи, якщо зображення інтер'єру чи звичаїв обумовлюють ставлення до дому і життя в сімейному колі, а вестити – ставлення до міського пейзажу, то натюрморти так само обумовлюють ставлення до речей, доповнюючи колекцію уявлень сучасної людини» [цит. за: 4, с. 147].

С. Буріні визначає натюрморт як жанр живопису або як тему. Коли йдеться про «жанр», то мається на увазі натюрморт у живописі, тема ж передбачає літературну типологію, тобто вид композиції в літературі. «Щоб уточнити типологічні риси натюрморту в літературі, важливо не тільки зображення речей, але й те, як вони співвідносяться між собою (композиція), а, отже, простір, в якому здійснюється цей взаємозв'язок» [4, с. 147]. На цей аспект звертають увагу Р. Бобрик [1; 26], І. Данилова [8]. Як підкреслює дослідниця, «натюрморт і пейзаж – прямо протилежні жанри, що відображають два полюси, дві антитези світу: натюрморт пов'язується з мікрокосмом, а пейзаж – з макрокосмом» [4, с. 148].

С. Буріні вичленовує деякі типологічні елементи, які дають право використовувати цей жанр як літературну категорію: по-перше, натюрморт – це світ штучної, певним чином зміненої, дійсності, перетвореної людиною: те, що живе і рухається, в натюрморті позбавлене життя, уподібнюється до речей; по-друге, світ натюрморту – це світ нерухомості чи того, що стає нерухомим, коли фіксується мить, у яку все застигає; по-третє, натюрморт – це світ малого масштабу, коли речі розглядаються з близької відстані.

При введенні в натюрморт річ постає в іншому вимірі, вона позбавлена своїх функціональних обов'язків, її композиційний, а, отже, семантичний ранг підвищується, і вона стає своєрідним

суб'єктом дії. Тому кожний натюрморт, вважає С. Буріні, несе інформаційно свідоме зашифрування або несвідомо залишений слід.

Для глибшого розуміння авторської інтерпретації художнього твору через використання терміну «натюрморт» необхідно звернутися до його походження. Роздуми на цю тему складають цілий розділ відомої книги Бориса Віппера «Проблема и развитие натюрморта» [5] (перше видання 1922 р.). Автор звертає увагу, що голландський термін «*stilleven*», вперше документально зафіксований в 1650 році, увійшов до вжитку тільки до кінця XVII – початку XVIII століття, ще пізніше набув поширення в німецькому (*Stilleben*) та англійською (*still life*) мовами, а вже потім його значення було успадковано французьким терміном «*nature morte*», причому успадковано не без втрат. Таким чином, підведення багатьох творів (і описової термінології типу «*vanitas*», «сніданок», «квіти» і т. д.) під одну категорію було здійснено тоді, коли в європейському образотворчому мистецтві вже склалася розвинена система жанрів [5, с. 28].

Подальша історія терміну зумовлена гегемонією Франції на європейській художній арені. Втім, у загальноприйнятого терміна був попередник: це вираз «*objets inanimés*» («неживі предмети»), що існував у літературі аж до Дені Дідро. Родоначальник художньої критики вживав словосполучення «*nature morte*» не в термінологічному сенсі, а як мовний зворот; натюрморти Ж. Б. Шардена віднесені ним до побутового жанру (*peinture de genre*). Лише на межі XVIII і XIX століть з'являється термін *nature morte* у звичному для нас значенні.

Б. Віппер констатує вельми заплутану ситуацію і намічає своє бачення проблеми. У пошуках адекватного терміна (якщо не задовольнятися старим) він приходить до поняття «живопис предметів» (або «предметний живопис»). Логіка така: специфіка жанру визначається не стільки світом неживих речей, скільки тим, що «зробилося предметом, хоча б і наперекір своїй органічній будові». Йдеться, отже, і про живі предмети, чи то риба, соковиті плоди або росисті квіти, проте вони вилучені зі свого живого середовища, «відірвані від своєї стихії, від своєї доцільності і поставлені в нову доцільність – перетворюючу, яку перетворюють руки людини». Тут і проходить межа, що відокремлює натюрморт від найближчих жанрів-сусідів (аніمالістика, інтер'єр, побутовий жанр) [5, с. 70].

Сучасні письменники здебільшого апелюють до значення терміна як «мертвої природи». Особливо показовим у цьому плані є оповідання українського автора Василя Трубая «Натюрморт з котами»

[22]. Зміст побудований на парадоксальному протиставленні природи живої (котів) і неживої (людей). Люди, будучи відлученими від природного життя, втрачають здатність відчувати радість від нього. Їх розмови – це розмови про ніщо: «Так, але саме по ефекту Пойтінга-Робертсона на них діє не тільки тяжіння сонця, а й світловий тиск, пропорційний площі поверхні, або квадрату радіуса, тоді як тяжіння Сонця – її масі або, в кінцевому результаті, об'єму, цебто кубу радіуса» [22] – таким є початок твору. У фантазмагоричному уявному телепатичному діалозі чорного й сірого котів проходить думка про деградацію людей, неминуче їх вимирання через небажання заглянути в себе, відмовитися від зайвих і мертвих слів.

Як окремий твір під заголовком «натюрморт» у словесно-художній творчості зустрічається рідко, проте натюрмортні вставки і вкраплення в текст широко поширені і в поезії, і у прозі. Оригінальним видом трансформації жанру натюрмарту є поезія Емми Андієвської: «Натюрморт з ускладненням у часі», «Натюрморт у ракурсі троянської війни», «Вагітний натюрморт», «Натюрморт з залізною лійкою», «Натюрморт в одноплщинно-історичному розтині», «Натюрморт з етичним ухилом», «Натюрморт з тінню» [17].

У прозових літературних текстах, на нашу думку, натюрморт присутній на рівні номеносфери (Том Роббінс «Натюрморт з дятлом» [21], Дуглас Престон, Лінкольн Чайлд «Натюрморт з воронами» [20], Маріанна Кіяновська «Натюрморт, намальований чаєм» [14] та ін.), а також екфрази і гіпотипози [дискусії щодо терміну див.: 3; 6; 11] (І. Нолль «Трояндочка червона» [19; 27] та ін.).

Особливого значення термін «натюрморт» набуває у детективах, що спостерігаємо у творах Т. Роббінса «Натюрморт з дятлом», Д. Престона і Л. Чайлда «Натюрморт з воронами», Джой Філдінг «Натюрморт» [24]. Так, роман Д. Престона і Л. Чайлда «Натюрморт з воронами» – один із циклу про спеціального агента ФБР Пендергаста. Події відбуваються в маленькому містечку в штаті Канзас. Тут, серед безмежного кукурудзяного поля, накритого важкою спекою, знаходять спотворені трупи, навколо яких чітко по колу викладені мертві ворони. Всі розуміють, що відбувається щось загадкове і страшне; злочин розкривається завдяки агенту ФБР. Номеносфера назви роману відсилає нас до традиційного розуміння терміна натюрморт, адже жахливі «картини» справді є відразливими натюрмортами – але мертвими тут є і люди, і природа.

Роман німецької письменниці Інґрід Нолль «Röslein rot» (1998) [27], (російський переклад – «Натюрморт на ночном столике» [19]),

побудований на алюзіях зі світу живопису. У творі присутні прямі і «цитати»-екфрази зі світу натюрморту (картини Г. Флегеля, Р. Саверея, Караваджо, Д. Зеґерса та ін.), і гіпотипози. Словесний текст і зорові образи формують внутрішній світ персонажів роману, маркують предметне, речове оточення.

Багатозначна назва книги – «Röslein rot» («Трояндо́чка червона»). «Röslein rot» – це цитата з балади Й.-В. Гете «Heidenröslein» («Лугова троянда», 1771). Розповіддю про темно-червону троянду з картини Даніеля Зеґерса починається книга: «Тільки один бутон не схожий на інші квіти: трояндо́чка хилиться вниз, ніби їй соромно і вона хоче швидше сховатися в темному кутку натюрморту. Одна з пелюсток зухвало загорнулася догори, але поникла голівка означає, що квітка приречена і скоро зів'яне» [19, с. 15]. Традиційно темно-червона троянда символізує не тільки пристрасну любов, обожнювання, а й любовні переживання, сум, траур. Аннароза – ім'я головної героїні роману. («Трояндо́чкою назвав мене мій перший чоловік, але він навряд чи міг тоді подумати, що й у мене є чим вколоти і я вмію за себе постояти» [19, с. 17]). Нолль нагнітає атмосферу тривожної невизначеності і передчуття чогось жахливого. Письменниця заглядає в душу Аннарози, показує зародження темних думок і неврозів. Опис картин-натюрмортів і розповідь від першої особи героїні про своє життя посилюють відчуття невизначеності, психологічної «підвішеності», стан тривожного очікування. Після всіх життєвих і любовних криз героїня влаштовує свою долю, віртуально переступаючи через труп.

Отже, жанр натюрморту, трансформуючись із традиційного живописного, образного у словесний, набуває кількох значень: як власне екфраза (опис художнього полотна-натюрморту); гіпотипозис (словесний натюрморт); використання на рівні номеносфери (обігрування терміну «мертва природа»). Для літературознавства важливим є не тільки зображення речей у художньому тексті, але й те, як вони співіснують (композиція), у якому просторі здійснюється цей взаємозв'язок. У літературному натюрморті речі стають своєрідними суб'єктами дії, перебувають у системі нових взаємовідносин, що виникає в результаті композиції.

Список використаних джерел

1. Бобрык Р. Зачем стол натюрморту? / Роман Бобрык // Культура и текст. Литературоведение. Часть 1. Сборник научных трудов. / Под ред. Г. Козубовской. – СПб. – Барнаул, 1998. – С. 27–41.

2. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
3. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М. Наука, 1977. – С. 259–283.
4. Бурины С. Типология натюрморта в литературе (на материале XX века) / Сильвия Бурины // Slavica Tergestina. – № 8. Художественный текст и его гео-культурные стратификации. – Trieste, 2000. – С. 145–174.
5. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта / Борис Виппер. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 384 с.
6. Генералюк Л. С. Екфразис і проблема контамінації термінів / Л. С. Генералюк // Українська термінологія і сучасність : Збірник наукових праць / Відп. ред. В. Л. Іващенко. – К. : Інститут української мови НАНУ, 2013. – Вип. IX. – С. 84–94.
7. Григорьева Е. Образование смысла в натюрморте / Е. Г. Григорьева // Лотмановский сборник ; вып. 3 / ред. Л. Н. Киселева, Р. Г. Лейбов, Т. Н. Фрайман. – М. : ОГИ, 2004. – С. 786–805.
8. Данилова И. Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт / И. Е. Данилова. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 104 с.
9. Димшиць Е. О. Натюрморт в українському живописі на зламі ХІХ–ХХ століть / Е. О. Димшиць // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 2000. – С. 122–137.
10. Дмитриева Н. Д. Изображение и слово / Н. Д. Дмитриева. – М. : Искусство, 1962. – 315 с.
11. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : Издательство «МИК», 2002. – 216 с.
12. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа / Ю. Н. Звездина. – М. : Наука, 1997. – 160 с.
13. Каган М. Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
14. Кіяновська М. Натюрморт, намальований чаєм / М. Кіяновська // Київська Русь. Захід. – 2008. – № 28. – С. 7–17.
15. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
16. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 340–348.
17. Маланій О. Поетичні «натюрморти» Емми Андіївської [Електронний ресурс] / Олена Маланій. – Режим доступу: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3564/3/andrievska_voi_fil13.pdf

18. Малютіна Н. П. Актуальні підходи до проблеми історичної динаміки жанрів (жанрової системи) / Н. П. Малютіна // Вісник Одеського національного університету. – Т. 13. – Вип. 7. Філологія: Літературознавство. – 2008. – С. 96-106.
19. Нолль И. Прохладой дышит вечер. Натюрморт на ночном столике : пер. с нем. А. Кукис / Ингрид Нолль. – М. : Слово, 2003. – 448 с.
20. Престон Д. Натюрморт с воронами : пер. с англ. В. Заболотного / Дуглас Престон, Линкольн Чайлд. – М. : АСТ, 2006. – 479 с.
21. Роббинс Т. Натюрморт с дятлом / Том Роббинс ; пер. с англ. Н. Сечкина. – М.: АСТ, 2005. – 317 с.
22. Трубай В. Натюрморт з котами / Василь Трубай // Українська літературна газета. – 2012. – № 13 (71).
23. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : навч. посібник / В. І. Фесенко. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
24. Филдинг Дж. Натюрморт / Джой Филдинг ; пер. с англ. // Избранные романы. – М. : Издательский дом Ридерз Дайджест, 2011. – С. 414–573.
25. Якобсон Р. Что такое поэзия / Роман Якобсон ; пер. с чешск. О. М. Малевич // Русская литература. – 2007. – № 1. – С. 117–127.
26. Bobryk R. Martwa natura: Gatunek, motywy, kompozycje. – Siedlce: Stowarzyszenie Tutajteraz, 2011. – 232 s.
27. Noll I. Röslein rot / Ingrid Noll. – Zürich : Diogenes Verlag AG, 1998. – 288 s.

References

1. Bobryk R. *Zachem stol natiurmortu?* [Why table still life?]. In: *Kultura y tekst. Lyteraturovedenye*, Barnaul, 1998, pp. 27–41. (in Russian).
2. Bovsunivska T. *Teoriia literaturnykh zhanriv : Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu* [The theory of literary genres: The genre of the novel paradigm of modern foreign]. Kiev, 2009, 519 p. (in Ukrainian).
3. Brahynskaia N. V. Экфразис как тип текста (к проблеме структурной классификации) [Ekphrasis as type text (the problem of structural classification)]. In: *Slavianskoe y balkanskoe yazykoznaneye. Karpato-vostochnoslaviyskiye parallely. Struktura balkanskogo teksta*. Moscow, 1977, pp. 259-283. (in Russian).
4. Buryny S. *Typologiya natiurmorta v lyterature (na materyale 20 veka)* [Typology of still life in the literature (on the material of the twentieth century)]. In: *Slavica Tergestina*, no. 8. *Khudozhestvennyi tekst y ego heo-kulturnye stratyfikatsyy*, Trieste, 2000, pp. 145–174. (in Russian).
5. Vypper B. *Problema y razvytye natiurmorta* [The problem and the development of still life]. SPb., 2005, 384 p. (in Russian).
6. Heneraliuk L. S. *Ekfrazys i problema kontaminatsii terminiv* [Ekfrazys the problem of contamination terms]. In: *Ukrainska terminolohiia i suchasnist*, Kiev, issue 9, pp. 84–94. (in Ukrainian).
7. Hryhoreva E. *Obrazovanye smysla v natiurmorte* [Education sense in still life]. In: *Lotmanovskyi sbornyk*, issue 3, pp. 786–805. (in Russian).

8. Danylova Y. E. *Problema zhanrov v evropeiskoi zhyvopysy: Chelovek y veshch. Portret y natiurmort* [The problem of genres in European painting: Man and thing. Portraits and still lifes]. Moscow, 1998, 104 p. (in Russian).
9. Dymshyts E.O. *Natiurmort v ukrainskomu zhyvopysi na zlami 19–20 stolit* [Still in Ukrainian painting at the turn of the nineteenth and twentieth centuries]. In: *Ukrainske mystetstvo ta arkhitektura kintsia 19 – pochatku 20 st.*, Kiev, 2000, pp. 122–137. (in Ukrainian).
10. Dmytryeva N. D. *Yzobrazhenye y slovo* [Image and word]. Moscow, 1962, 315 p. (in Russian).
11. *Экфразис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума* [Ecphrasis in Russian literature: Proceedings of the Symposium Lausanne]. Moscow, 2002, 216 p. (in Russian).
12. Zvezdyna Iu. N. *Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символов* [Emblems of the ancient world still life. On the problem of reading character]. Moscow, 1997, 160 p. (in Russian).
13. Kahan M. *Morfologiya yskusstva : Ystoryko-teoretycheskoe yssledovanye vnutrenneho stroeniya myra yskusstv* [Morphology of Art: Historical and theoretical study of the internal structure of the art world]. Leningrad, 1972, 440 p. (in Russian).
14. Kiiianovska M. *Natiurmort, namalovanyi chaiem* [Still, pictured tea]. In: *Kyivska Rus. Zakhid*, 2008, no. 28, pp. 7–17. (in Ukrainian).
15. Kopystianska N. *Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva* [Genre, genre system of literary space]. Lviv, 2005, 368 p. (in Ukrainian).
16. Lotman Iu.M. *Natiurmort v perspektyve semyotyky* [Still in the perspective of semiotics]. In: *Lotman Iu.M. Staty po semyotyke kultury y yskusstva*. SPb., 2002, pp. 340–348. (in Russian).
17. Malanii O. *Poetychni «natiurmorty» Emmy Andiiievskoi* [Poetry "still life" Emma Andiyevska]. Available at: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3564/3/andrievska_voi_fil13.pdf (in Ukrainian).
18. Maliutina N.P. *Aktualni pidkhody do problemy istorychnoi dynamiky zhanriv (zhanrovoy systemy)* [Recent approaches to historical dynamics genres (genre system)]. In: *Visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu*, vol. 13, issue 7, 2008, pp. 96–106. (in Ukrainian).
19. Noll Y. *Prokhladoi dushyt vecher. Natiurmort na nochnom stolyke* [The coolness of the evening breathes. Still on the nightstand]. Moscow, 2006, 448 p. (in Russian).
20. Preston D., Chaild L. *Natiurmort s voronamy* [Still Life with Crows]. Moscow, 2006, 479 p. (in Russian).
21. Robbynys T. *Natiurmort s diatlom* [Still Life with Woodpecker]. Moscow, 2005, 317 p. (in Russian).
22. Trubai V. *Natiurmort z kotamy* [Still life with cats]. In: *Ukrainska literaturna hazeta*, 2012, no. 13 (71). (in Ukrainian).
23. Fesenko V. I. *Literatura i zhyvopys: intermedialnyi dyskurs* [Literature and Painting: intermedialnyy discourse]. Kiev, 2014, 398 p. (in Ukrainian).

24. Fyldynh Dzh. Natiurmort [Still life]. In: *Yzbrannyye romany*, 2011, pp. 414–573. (in Russian).
25. Jakobson R. Chto takoe poeziya [What is poetry]. In: *Russkaia lyteratura*, 2007, no. 1, pp. 117–127. (in Russian).
26. Bobryk R. Martwa natura: Gatunek, motywy, kompozycje. Siedlce, 2011, 232 s.
27. Noll I. Röslein rot / Ingrid Noll. Zürich, 1998, 288 s.

Ольга Харлан. Межхудожественная трансформация жанров: натюрморт. В статье определяется актуальная проблема современной генологии – межхудожественная трансформация жанров. Обращается внимание на особенности жанра натюрморта в живописи и литературном тексте. Жанр натюрморта, трансформируясь из традиционного живописного, образного, в словесный, приобретает несколько значений: как собственно экфразис (описание художественного холста-натюрморта); гипотипозис (словесный натюрморт); использование на уровне номеносферы (обыгрывание термина «мертвая природа»). Акцентируется на том, что для литературоведения важным является не только изображение вещей в художественном тексте, но и то, как они сосуществуют (композиция), в каком пространстве происходит эта взаимосвязь. Делается вывод, что в натюрморте вещи становятся своеобразными субъектами действия, находятся в системе новых взаимоотношений, возникающий в результате композиции. Следовательно, действительность здесь представляет высокую степень семиотической организации, которая дает возможность интерпретировать изображение по-разному.

Ключевые слова: генология, трансформация жанра, натюрморт, семиотика, номеносфера.

Olga Kharlan. Interartistic Transformation of Genres: Still Life. Interartistic transformation of genres is the actual problem of modern genology and determined in the article. Attention is paid to features of the genre of still-life painting and literary text. The genre of still life, transforming from the traditional picturesque and imaginative into verbal, acquires several meanings: as a proper ecphrasis (description of artistic canvas-still life); hypotyposis (verbal still life); using at the level of nomenosphere (outplaying of term the «dead nature»). The emphasis is on the fact that it is not important only the image of things in a literary text for literary criticism, but also the way they coexist (composition), in which space this relationship occurs. It is concluded that things become peculiar subjects of action in the new relationship which arising from the composition. Consequently, there is a high reality degree of semiotic organization that provides the ability to interpret the image differently.

Keywords: genology, transformation of genre, still life, semiotics, nomenosphere.

Стаття надійшла до редакції 09.09.2015 р.

Література й історія: до питання про фікційну історію і текстуальну реальність

У статті розглянуто концепцію історичної оповіді П. Рікера, який визначив теоретичні пошуки сучасних дослідників. Вона допомагає створити цілісне уявлення про події минулого, їхню фікційну природу й текстуальну реалізацію. Сучасне ставлення до історії прямо залежить від думки про її оповідний характер, інтригу й авторську позицію. У Франції 70-х років ХХ ст. спостерігається ситуація взаємного впливу історії та літератури. Офіційна історія звертається за підтвердженням історичної правди до індивідуальної пам'яті. Водночас відбувається історизація тієї частини літератури, яка претендує на статус фікційного документа-свідчення.

Ключові слова: фікційна історія, текстуальна реальність, інтрига.

З початку 70-х років ХХ ст. історична наука відмовляється від лінійних і стадіальних історій. Вони мотивовані простою допитливістю, не мають екзистенційної підстави. Будь-яка історія перетворюється всього лише на різновид літературної творчості. Історія перетворюється на інтелектуальну діяльність, яка використовує загальновідомі літературні форми. Подібно до літературного твору вона містить сюжетну лінію і залежить від вибору інтриги. В орбіту інтриги входить кількісна історія: інтрига є завжди там, де історія пов'язує між собою матеріальні причини й випадковості: інтрига – це «дуже людська і зовсім не “наукова” суміш матеріальних причин, цілей і випадковостей» [4, с. 197]. Це означає, що історію не можна повністю пояснити ані випадковими перетинаннями, ані економічними причинами, ані ментальностями. Історик не ставить питання про незворотність того чи іншого сценарію історичних подій. Він конструює історичну картину минулого за тими слідами, які від неї залишилися. Історична оповідь має відносно істинний характер. Пріоритет в історії належить не документу, а питанню, яке ставить історик. З одного боку, його позиція прямо залежить від уявлень про самий соціум і суспільні зміни в певний історичний період. З іншого, він повинен знайти компроміс між суб'єктивним баченням історика й об'єктивністю самого історичного процесу. За таким принципом відбувається формування історичної пам'яті. Але історичне минуле, яке реконструюється істориком у тексті, можна лише відносно вважати історичною правдою, оскільки воно містить у собі певний

вимисел. Історія не може бути пророкуванням, вона назавжди залишається ретроспективною оповіддю. До того ж, як виявилось, не можна шляхом порівняння окремих фактів вивести загальні для всіх історичні закономірності.

У прагненні створити власну гіпотетичну модель оповідності Рікер керується концептами інтриги Аристотеля й суб'єктивного часу Августина. Об'єднання цих концептів в одну теорію, на його думку, мало б привести до вирішення історичного питання в герменевтичному ключі. Тут важливо зазначити, що Августин досліджував виключно природу суб'єктивного часу і не займався питанням про оповідну структуру духовної автобіографії, а Аристотель, навпаки, створив теорію інтриги, не торкаючись проблеми часу.

У своєму дослідженні Рікер посилається також на розробки Г. Г. Гадамера, В. Ізера, однак вказує на певну небезпеку, яка криється у визнанні таких ідей, як підпорядкування традиції Гадамера і безкінечність інтерпретації текстів Ізера. Він назвав ці позиції оманливими колами в герменевтиці. Сам принцип підпорядкування традиції вказував на обмеженість і насильницький характер, оскільки відсилав до минулого як до неухильного порядку, де будь-яке порушення традиції розглядалось як хаос, безладдя і т. п. Щодо рецептивної естетики Ізера, то вона передбачала зайву багатоплановість інтерпретації і була реально пов'язана з «апокаліптичною моделлю» культури з її хаотичною організацією. Герменевтичне розуміння, за Рікером, передбачало відтворення безперервного духовного досвіду людства, залучення кожного нового покоління людей до культури минулого і передачу її майбутнім поколінням. Його основу складала ідея про оповідну функцію культури і міметичну сутність її явищ. За Рікером, і література, й історія ставали фактами культури (у значенні духовного життя суспільства), де самий досвід людства виражається в мові, символах, міфах. У намаганні зафіксувати цілісне уявлення про події минулого виникла необхідність використовувати літературні засоби для передачі образної інформації. Виявилось, що сучасне ставлення до історії прямо залежить від ставлення до неї як способу раціоналізації історичної пам'яті.

У сучасних умовах історична достовірність інформації частково втрачається через появу електронних засобів її розповсюдження. Цю інформацію не можна перевірити, залишається доступною лише мова викладу і виявлення в ній чуттєвих, підсвідомих основ написання

тексту на рівні розуміння. Історик, виконуючи свою основну функцію, може бути відокремленим від оповіді про події. Однак, мова письменника є результатом його вчинку, він водночас відчужений історик й агент власної мови. Амбівалентність його письма така, що його можна розглядати і як дію, і як інтерпретаційний процес, який іде за ним, але з ним не збігається. Як таке, воно і не стверджує, і не заперечує свою власну природу чи специфічність.

Отже, оскільки історична реальність є текстуальною, то безпосереднім матеріалом для аналізу стає текст. Ці першопричини переводять письмо з рівня історії-науки на рівень оповіді, а через оповідь – на агентів реальної дії [4, с. 211]. За таких умов характер тексту визначає статус його автора.

У 70-х роках ХХ ст. у Франції виник дискурс про людину та її місце в історії. У ньому взяли активну участь сучасні дослідники К. Помян, М. Анжено. К. Помян зазначав, що «знати історію означає знати людей, які є матерією історії; це означає мати тверезе судження щодо цих людей. Вивчати історію – це вивчати мотиви, всі повороти їхніх думок, зрештою, всі ілюзії, які вони мають у головах, і те, що несподівано вражає їхні серця» [3, с. 21]. Іншими словами, цінується особистісний погляд на сучасну історію. У центрі уваги залишається питання про приватне життя в історичному контексті. Відбувається реконструкція життя «святих та гідних людей» як приклад для себе, вчинків «негідників та злочинців» як того, чого слід уникати, але й розуміти. Оскільки всі вони є «матерією історії» й можуть бути об'єктом дослідження з метою пізнання того, яким чином людина стала такою, якою вона є сьогодні.

Історична тема стала однією з найпопулярніших у тодішній французькій літературі. К. Сімон у романі «Дорогами Фландрії» екзистенційно переосмислює власний досвід війни, який перетворюється на важливу складову його світосприйняття. Поряд із торгівлею війна визначається ним як найбільш незручний і небезпечний засіб одного народу присвоювати собі чуже. Разом із тим, обидві фази (війна і торгівля) є вираженням людської жадібності як наслідку первісного жаху перед голодом і смертю, тому що вбивати, красти, грабувати і продавати є, по суті, потребою індивідууму набути впевненості. Це вказує на міфологічне бачення війни як деконструкції цивілізації, коли «весь світ зупинився, застигнув, розсипався, здер з себе шкіру, розвалився на шматки подібно закинутій, нікому не потрібній будівлі, яка надана непослідовній, недбалій, безликій і руйнівній роботі часу» [5, с. 511].

Завдяки активному впровадженню жанрів автофікційних біографій і психологічних біографій далеких родичів відроджується історія подій Першої світової війни. Відбувається історизація тої частини літератури, яка претендує на статус фікційного документа-свідчення, оскільки вона апелює до хроніки, анкетувань, архівних і приватних документів тощо. Роман-спогад «Поля слави» Ж. Руо дає змогу дізнатися про стан тодішнього суспільства та його вплив на життєвий досвід індивіда з позиції автора, суб'єктивізм якого хоча й виражається, але деформується під тиском літературного жанру. Псевдоісторична особа, її поведінка, реакція на те, що відбувається навколо, стають тим привілейованим «історичним матеріалом», за яким можна судити про події, що здатні надати тому, хто вміє їх прочитати, масу інформації про минуле. У такий спосіб суб'єктивний вимір інтегрує в образ цілого суспільства.

Офіційна історія звертається за підтвердженням історичної правди до індивідуальної пам'яті тих, хто пережив події світових воєн. Війна у дзеркалі індивідуальної свідомості стала однією з провідних тем у французькій літературі останньої третини ХХ ст. А. Камю, М. Еме, Ж.-П. Сартр, Х. Семпрун, К. Сімон, Ж. Руо, П. Модіано звертаються до сімейної історії, яка навчає не піддаватися ілюзіям. У романі «Георгіки» поєднуються три сюжети навколо реальних членів генеалогічної родини К. Сімона. Події різних історичних періодів (Друга Імперія, війна в Іспанії, Друга світова війна) тісно переплітаються. Спрощена структура «Георгіків» відбивається в романі «Акація». Тут автор проводить паралель між власним досвідом війни та досвідом свого батька, долю якого він намагається відтворити вже після його загибелі під Верденом [1].

У соціумі поступово культивується сумнів у достовірності традиційних поглядів на історичне минуле. Репрезентація світу в уявленнях свідків набуває поліфонічного характеру. Офіційний документ перетворюється на романний об'єкт, який переживається, відчувається в собі, відбивається у власній біографії. Основою оповіді стає ретроспекція у приватну історію.

Індивідуальна пам'ять свідка і учасника подій зберігає хаос, біль, страждання, але не синтезує інформацію, не обробляє її на кшталт документів чи історичного дискурсу. Індивідуальна пам'ять переповнена помилками, приватними істинами. У романі М. Турньє «Вільшаний король» історія феєричного монстра і людожера Абея Тіффожа спирається на псевдоісторичні факти воєнних подій. Фантастичність зображення, що породжена гіперреалізмом, біблійні

паралелі, подвійне обличчя нацизму (блиск вогненного ритуалу / жах таборів масового знищення) стають складовими індивідуального міфу про людожера, через який він прочитує історію власного життя і намагається її дешифрувати.

Питання порушення рівноваги між історією й пам'яттю розглядав історик і соціолог П. Нора. Він писав, що «історія – це завжди проблематична і неповна реконструкція того, чого більше немає. Пам'ять – це завжди актуальний феномен, який переживає зв'язок із вічним теперішнім. Історія – це репрезентація минулого. Пам'ять у силу своєї чуттєвої і магічної природи співіснує тільки з тими деталями, які їй зручні. Вона живиться туманними, багатоплановими, глобальними і плинними, частковими або символічними спогадами, вона чуттєва до всіх трансфер, відображень, заборон або проєкцій. Історія як інтелектуальна і світська операція закликає до аналізу і критичного дискурсу» [2, с. 19]. Вчений указував на необхідність відновлення слідів знищеного минулого за допомогою «місць історії»: історичних пам'ятників, текстів, картин і предметів повсякденного побуту, які дають інформацію про певну подію, людину або ідею.

Сучасний письменник П. Модіано неодноразово звертається у своїх творах до амнезії пам'яті про воєнне минуле. Він часто зізнається в тому, що в пошуку самого себе намагається знайти особистість. Цей пошук кожного разу повертає його до того періоду історії Франції ХХ ст., який він називає «гноєм Окупації». Загадка долі п'ятнадцятирічної Дори Брюдер, про зникнення якої повідомлялося в газеті, стала приводом до написання двох романів «Весільна подорож» і «Дора Брюдер», у яких розповідалося про її фікційну біографію. Насправді письменнику вдалося знайти лише офіційну згадку про неї у списку євреїв, яких відправили в Аушвіц [6].

На межі 80-х років з'являється низка творів про табори смерті, де була розроблена і широко застосовувалася техніка смерті. Р. Антельм, П. Леві, Ж. Кейроль, Х. Семпрун писали про травму історією, яку вони пережили у своїй власній історії як бранці табору масового знищення. Біль, розпач і муки війни лишилися в минулому. Країна пройшла через поразку, окупацію фашистами, рух Опору, визволення. Ці події позначилися на долі письменників.

Отже, сучасна французька література у прагненні зберегти гуманістичну позицію в нових умовах визнає нагальну потребу пошуку нових концептів людини. Письменники продовжують активно виписувати офіційну історію через життя індивіда, практикувати інтроспекцію, піддавати сумніву не тільки суспільну й індивідуальну

мораль, а й людську свідомість, ідентичність і можливості її визначення. Вони бачать своє призначення бути більш щирими у передачі відчуттів людини своєї епохи, бути ангажованими в історію.

Список використаних джерел

1. Віар Д. Клод Сімон / Домінік Віар // Алхімія слова живого. Французький роман / укл. Фесенко В. І. – К.: Промінь. – 2005. – С.195–199.
2. Нора П. Места памяти / Пьер Нора // Франция-память. – СПб. : Изд.: С.-Петербург. ун-та, 1999, – С. 17–50.
3. Кшиштоф П. Порядок часу / Помян Кшиштоф. – К.: Український центр духовної культури, 2008. – 462 с.
4. Рикер П. Память, история, забвение / Пьер Рикер. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
5. Симон К. Дорогами Фландрии / Клод Симон. – М.: Панорама, 2000. – 608 с.
6. Modiano P. Patrick Modiano: the Nobel Prize-winner nobody had read. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/11741343/Patrick-Modiano-the-Nobel-Prize-winner-nobody-had-read.html>.

References

1. Viar D. Klod Simon [Claude Simon]. In: *Alchemy of the living word. French novel*. Kiev, 2005, pp. 195–199. (in Ukrainian).
2. Nora P. Mesta pamiaty [Places of memory]. In: *France memory*. St. Petersburg, 1999, pp. 17–50. (in Russian).
3. Kshyshtof P. *Poriadok chasu* [Time-sequences]. Kiev, 2008, 462 p. (in Ukrainian).
4. Riker P. *Pamiat, istoria, zabvenie* [Memory, history, oblivion]. Moscow, 2004, 728 p. (in Russian).
5. Simon K. *Dorogami Flandrii* [On the road of Flanders]. Moscow, 2000, 608 p. (in Russian).
6. Modiano P. Patrick Modiano: the Nobel Prize-winner nobody had read. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/11741343/Patrick-Modiano-the-Nobel-Prize-winner-nobody-had-read.html>.

Елена Юрчук. Литература и история: к вопросу о фикциональной истории и текстуальной реальности. В статье рассмотрена концепция исторической повествования П. Рикера, которая определила теоретические поиски современных исследователей. Она помогает создать целостное представление о событиях прошлого, их фикцией природе и текстуальной реализации. Современное отношение к истории напрямую зависит от мысли о ее повествовательном характере, интриге и авторской позиции. Во Франции 70-х годов XX века наблюдается ситуация обоюдного влияния истории и литературы. Официальная история обращается за подтверждением исторической правды к индивидуальной памяти. Одновременно с этим происходит историзация той части литературы, претендующей на статус фикционального документа-свидетельства.

Ключевые слова: фiкцiйного iстория, текстова реальность, интрига.

Olena Yurchuk. Literature and History: the Question of Fictional History and Textual Reality. The article examines the concept of a historical narrative developed by P. Ricoeur, whose work has determined the theoretical research of contemporary scholars. This type of narrative assists in creating a holistic view of past events, their fictional nature and textual realization. Contemporary conceptions of history depend on the underlying opinion concerning its narrative character, intrigue and the author's position. In France, the 1970s are marked by a situation of mutual influence between history and literature. Official history looks to the individual memory for the confirmation of historical truth. At the same time, the historicization of that part of literature which claims to hold the status of a fictional witnessing account takes place.

Keywords: fictional history, textual reality, intrigue.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2015 р.

Розділ II. Аналіз та інтерпретація твору і творчості

УДК 821.161.2-31.09

Наталія Змінчак

Особливості художнього трактування антитоталітарних ідей у романах Валентина Тарнавського «Порожній п'єдестал» і «Матріополь»

Стаття присвячена аналізу романів В. Тарнавського у світлі тематології. Спеціально простежується антитоталітарний контекст творчості прозаїка, що в ідейно-художньому ключі активно демонструє процес взаємин особистості та влади.

Ключові слова: покоління вісімдесятників, Валентин Тарнавський, тематологія, топос, антитоталітарний дискурс.

Останній період творчості Валентина Тарнавського, представлений романними формами, являє собою художню інтерпретацію ситуації помежів'я ХХ і ХХІ сторіч – безчасся (за словами М. Епштейна). Добігало кінця майже століття підрадянського існування у тоталітарній країні, що спричинило деформацію ментальності людини, виродження її моральних орієнтацій і явило світові новий тип особистості – homo sovieticus.

Форма життєвого та державного устрою в СРСР породжувала хвилі спротиву протягом усього існування як всередині союзу, так і за його межами. Якщо українські, російські та європейські письменники початку і середини ХХ століття надавали своїм текстам трагічної модальності, то антитоталітарний дискурс, представлений у творах кінця ХХ століття, як бачимо на прикладі романів «Матріополь» і «Порожній п'єдестал» В. Тарнавського, позначений іронічним і саркастичним пафосом.

Дослідження антитоталітарного дискурсу актуальне і сьогодні, коли існує загроза виникнення неототалітарного суспільства і коли нагальний процес декомунізації в Україні просувається надто повільно. Ментальне спотворення особистості в умовах імперського «виховання» призвело до появи серії текстів антитоталітарного зразка, до яких зараховуємо «Порожній п'єдестал» та «Матріополь»

Валентина Тарнавського, котрі, крім наявності актуальної тематики, характеризуються високою естетичною вартістю.

Плідним видається аналіз цих романів із точки зору тематології, адже їх об'єднує стрижнева проблематика – вічне протистояння добра і зла, які у творах репрезентовано у точці зіткнення індивіда та влади. Але варто зазначити, що, за наявності спільного проблемного центру, романи посутньо відрізняються формами його втілення, зокрема образними, хронотопними і композиційними характеристиками.

Головний герой роману «Порожній п'єдестал» – Іван – є топосом народного героя, що корінням сягає казок (Іван-дурень), шукачем правди і, крім того, носієм вікової мудрості, виформуваної зв'язком із предками. В одному з епізодів роману героєві випало навіть розмовляти зі своїм прадідом, теж Іваном, через відображення у криниці. В. Тарнавський акцентує увагу на тому, що герой не відірваний від своїх коренів, його життя тісно пов'язане з долею діда. Цьому служить прийом циклізації поколінь роду: онук Іван є продовжувачем начала, закладеного предком, котрий передав Іванові у спадок науку ковальського ремесла. Вони виступають неподільним цілим, бо Іван-молодший зі своїм матеріалізатором людської думки, як колись його дід із парашутом, мусить вирушати на пошуки справедливості й правди.

В образі Івана закладено й донкіхотське начало: внутрішня шляхетність і повна відсутність прагнення до вигоди. Така позиція породжує конфлікт між картиною світу героя та реальною дійсністю, а у площині тексту сатиричного роману «Порожній п'єдестал», художній світ якого моделюється за образом радянського, набуває розмаїтих півтонів абсурдного, що, за принципом градації, наростаючи вибухає у фінальному Зльоті нечистої сили. Поєднання лицарських прикмет героя і казкового сюжету органічно входять у поетику роману. Адже Дон Кіхот, як відомо, приходиться до читача зі сторінок лицарського роману, в основі сюжету якого лежить казкова фабула (за В. Проппом).

Саме до рук коваля Івана потрапляє незвичний шматок металу, з якого він вилив чарівну голову – матеріалізатор психічної енергії. Образ цієї голови, що є символом людського духу та розуму, влади та життєвої сили, – наскрізний у романі. До того ж, як відомо, у багатьох культурах голова заміняла серце як вмістилище людської душі. Символічне ж значення голови впливає з її форми: «Голова має форму небесного купола – то в цьому смисл її призначення: орієнтувати людину на піднебесне, наближати до Божественного,

відвертати від низького й нікчемного» [2, с. 624]. Упоравшись із завданнями утилітарного ґатунку, герой заходився творити давно омріяну й уявлювану з точністю до деталей залізну троянду для дружини. Квітка тут має подвійне символічне тлумачення: вона стала виявом кохання чоловіка, а у контексті розвитку сюжету роману – результатом дії творчої енергії, яка, спираючись на думку філософів-екзистенціалістів, і є питомою прикметою самобутньої особистості. Через символічний ряд і мотивацію поведінки головного героя письменник вводить читача в комплекс проблем, актуальних не тільки для свого часу – часу заходу ще досить сильної радянської держави, що жорстоко і послідовно позбавляла людину права на повноцінне життя. У системі подій, які відбуваються з персонажами роману, поступово але чітко вирізьблюється думка про їх неперебутнє право досягти самореалізації, захищаючись від повсюдної уніфікації і тиску на власний внутрішній світ.

Та неповторність особистості персонажа виявляється й у тому, що Іван має непересічний талент винахідника, а тому «змайстрував супутникову антену, заморські передачі ловив, доки за чиймось сигналом з районних органів приїхали – антену конфіскували, а Івана довго тягали, допитуючись, з ким він зв'язок тримав... зробив дельтаплан – автоінспекція заборонила: “Літати у нас не положено”... Задумав космоліфт для виведення вантажів на орбіту – почали крутити пальцями біля скронь..., виготовував надійного лічильника для заправки, щоб допомогти завгарові стежити за витратами палива. Однак Храпченко, який любив, щоб і весна наставала за вказівкою згори, лічильника поклав у шухляду, а ключ загубив» [7, с. 12–13]. Жоден винахід, котрий зароджувався в Івановій голові, так і не удостоївся втілення не інакше, як через спротив держслужбовців.

Не було звияжцеві місця в рідній Іванівці, де завгар хотів позбутися супротивника, а заразом виконати «план у тюрмі і суді», звинувативши Івана у крадіжці бензину, і, як водиться, знайшлися очевидці, які завжди вешталися в Храпченка на побігеньках, підлабузники-пристосуванці Кирик та Паримуд: «Такі свідки, що засвідчать що хоч» [7, с. 143]. В уста персонажа автор вкладає неписаний закон: «Думаєш, рівність колись буде? Ге-ге, наївний ти чоловік. Завжди одні внизу будуть, а інші – нагорі. При всякій владі над тобою начальство буде. І кожному ти, Іване, небезпечний» [7, с. 47].

У портретній характеристиці завгара впадає в око змістовна символічна деталь – залізна рука, яка асоціюється із «залізною рукою

держави». Посутньо це підкреслюється в епізоді, коли, не зумівши впоратися з чарівним зливком, Храпченко промовляє: «Нічо, зара як довбану, то стане шовкова. Бачив я і не таких індивідуальностей. А як даси по лобі, то одразу розколюється.... Вона не мені, вона місцевій владі не підкоряється. А це вже діло політичне» [7, с. 11]. Загалом лексикон завгара рясніє фразами, побудованими на кшталт радянських гасел.

Цікаво, що звичка не дотримуватися норм закону, котра відбита у російській художній літературі, веде свою традицію з дорадянської імперської доби. Єва Томпсон у своєму науковому дослідженні «Трубадури імперії», аналізуючи збірник «Русская политическая сатира семнадцатого века», переконливо доводить наявність у літературі (а відтак у ментальності) московитів такої тенденції: «світ, який відповідає нормам», заслуговує висміювання..., а зі «світом, перевернутим догори ногами», потрібно погодитися. Якщо в середньовічній західній літературі – гумористичній чи серйозній – переважає переконання, що світ «мусить» бути порядним, що люди «повинні» жити добре і що їхні біди та нещастя є в певному сенсі відхиленням від «норми», то в давній російській літературі такі погляди цілковито відсутні. Якраз навпаки: нормальним вважається брехати та красти, і потрібно підтримувати радше шахраїв, ніж чесних людей, оскільки саме шахраї виявляються найбільш успішними, а чесні люди зазнають поразки [8, с. 252–253].

Логіка цього спостереження своєрідно опрозорується і в долі героя роману В. Тарнавського «Порожній п'єдестал», у якому «дурень» Іван видається значно привабливішим за його «розумних» супротивників. Справа в тому, що його «глупство» – це насправді вірність європейським традиціям, прагнення до справедливого громадського порядку, за якого шляхетність і повага до всього живого були найвищими цінностями. Він не вміє, та, напевно, і не хоче пристосовуватися до реалій життя, що, з точки зору його «розумних» опонентів-прагматиків (Храпченко, Кирик та Паримуд, Унксов), видається сміховинним і безглуздим. Не в змозі домогтися справедливості у себе вдома Іван вирушає до Києва: «Не може бути, щоб у столиці правди не знайшов. Десь же мусить бути та правда» [7, с. 180].

Герой же роману «Матріополь» – Ілля, – маючи поетичний дар, так само змушений долати вимоги редакторів відмовитися від власних творінь, чи, принаймні, скоригувати їх. Бо ті були переконані, що «не про те він писав, не тим жила країна» [6, с. 14]. Зростаючи на

забороненій літературі Заходу, яку «потай передавали... крізь дірки в залізній завісі» [6, с. 10], він став освіченим та обдарованим. Тому, не бачачи перспектив життя в тоталітарній державі, Ілля вирушає у навколосвітній рейс. Завдяки винахідливому художньому прийому – мішечок із наркотиками, прив'язаний до зуба героя, порвався у його шлунку – В. Тарнавський поміщає юнака на незнаний острів, якого не було на мапі.

Композиційно роман «Матріополь» починається сном Іллі, за сюжетом якого герой потрапляє на переповнений жінками одеський пляж: «Засмаглий, п'яний від хитавиці повертався він пополудні до рятувальної станції рідною Аркадією, дивуючись від несподіваної метаморфози: вся вона перетворилася на велетенський, до горизонту нудистський пляж, де на золотистому піску лежали, сиділи, грали у волейбол самі жінки... Ілля був єдиним господарем всього жіночого виноградника!» [6, с. 3]. Еротичний сон згодом трансформувався у тривале коматозне марення – Ілля опиняється на острові жінок, що є символом сластолюбства й обіцяє героєві задоволення й тілесні втіхи. Однак, очікування Іллі (а, можливо, і читача?) не справджуються – цей локус перетворюється на пекло, переповнене жінками-демоніями. Та чи це є основною колізією роману? У тексті знаходимо чимало підтверджень, що антифеміністський дискурс, котрий на рівні тексту твориться набором кліше і привертає увагу масового читача, трансформується в антитоталітарний. За образами Ейдос та її муз, як і всіх острівних героїв, зчитуються реалії радянського життя.

Створила й розпоряджалася цим схибленим світом і спотвореною державою «вусата матуся Ейдос», у якій за деталлю зовнішності зчитується образ радянського диктатора (Сталіна), що опинився на найвищій сходинці влади у країні «рівних». Вибудовуючи піраміду соціального устрою, Ейдос поставила себе на п'єдестал на її вершині, викликаючи страх і поклоніння. Таким чином акцентується релігійна природа стосунків маси та вождя, який прагнув замінити собою Бога. Це прагнення у гротескно-саркастичній формі висміяв В. Тарнавський і у романі «Порожній п'єдестал», назвавши Сталіна намісником диявола на землі.

Автор роману «Матріополь», підкреслюючи штучність світу квазі-держави, переконливо показав неприродність і абсурдність устрою тоталітарного. Пробираючись колами острова-пекла, Ілля все більше й більше занурюється в особливості суспільного ладу Матріополя, що спершу здавався вельми ідеальним. Взаємосплетіння тоталітарної дійсності та художньої практики В. Тарнавського Зиновій

Легкий коментує так: «Знайома з... агітаційних плакатів політична термінологія, майстерно вмонтована в текст, ... підсвічує обриси живого... соціального тла» [3, с. 152]. І це підкреслює, що автор роману не помилився в художньому осмисленні онтологічного й аксіологічного буття людини за радянських часів. Бо, як зауважила Х. Арендт, тоталітарні режими «відгороджують маси від реального світу», облаштовують реальність відповідно до своїх доктрин, створюючи «брехливий світ», в якому інша ціннісна система координат [1, с. 402].

Для глибинного осмислення причин і наслідків майже столітнього панування радянської влади й, тим більше, ідеології, яка засіла в мозку мас і донині, В. Тарнавський вплітає у текст роману філософський дискурс. Вустами Ейдос прорікається переконання: «Я безсмертна тому, що саме люди – мої піддані – і не дають мені померти... Щоб убити мене, треба убити мій народ...» [6, с. 233–234]. Розгортаючи полемічний монолог, Ейдос твердить: «Людина й народ самі плекають собі тирана» [6, с. 235]. «Там, де закон – владица над правителями, а вони – його раби, я вбачаю порятунок держави... Державами керують навіть не конкретні філософи, хоч би що вони про себе думали, бо смертні, а філософії, які в разі потреби завжди знаходять собі відповідних мислителів... я є сама ця філософія, я вічна... Хай навіть ця держава впаде, хай навіть вимре цей народ...» [6, с. 255]. Такі судження і висновки наявні вже у підтексті першого роману прозаїка – «Порожній п'єдестал», проте висловлення у палких репліках Ейдос надало їм як семантичної конкретизації, так і дидактичних відтінків. Ілля доходить висновку, що для Ейдос «славнозвісна гіпербола [ідея безсмертна – Н. З.], яка мала поетичний присмак, насправді є об'єктивна реальність» [6, с. 230].

Реалізація ситуації, за якої стає можливою заміна диктатора на ліберала, моделюється у міркуваннях Ейдос. У розмислах героїні висновується думка про деструктивний характер такого суспільного ладу, бо народ все одно зненавидить свого очільника, тому лише диктатор може впокорити людські маси і виховати з них смиренних рабів. Таким непрямолинійним чином Валентин Тарнавський наштовхує читача на висновок про утопічність усякої єдино правильної, тотальної форми правління і життєустрою загалом.

В одному з основних локусів острова – інженерному центрі – працювали над проектом створення надлюдини. «Всю тисячолітню історію мистецтво намагалося переробити людину, відсікти від неї все нище й потворне – жадібність, зажерливість, природні інстинкти,

керувалося найблагороднішими намірами, прагнуло до ідеалу, створювало героїв, в яких втілювалися всі чесноти, – і в результаті цих неймовірних зусиль, високих поривів... замість боголюдей виходили нелюди, позбавлені земного і небесного, фанатичні нікто, привиди, монстри, свині, ляльки, зшиті білими нитками» [6, с. 215]. За такими ж лекалами скроєна і сама Ейдос, молодецьке тіло якої було сконструйоване з плоті її підданих.

Семантична площина цього локусу Матріополя, як видається, поєднує у собі кілька смислів, перший з яких метафоричний: штучне створення людини в центрі подібне до насильницької уніфікації homo sovieticus; другий же не втрачає своєї гостроти і нині, коли людина прикладає закони краси і гармонії виключно до зовнішності, створюючи ідеальний образ себе. Невідповідність цьому образу вводить її у стан стресу і змушує постійно підганяти себе під загальноприйняті стандарти зовнішньої краси і показного успіху в соціальному плані, втягуючись у механізми споживацької машини. У цій гонитві губиться краса оригіналу, а тепло душі, що внутрішнім сяйвом освітлює обличчя, на терезах пріоритетів острівних жінок відходить на другий план. Та навіть серед такої тотальної одноманітності є винятки.

Лідія, яку Ілля зустрічає першою на острові, намагається переконати його у довершеності Матріопольської філософії, яка вимагає зречення від бажань, бо «...усі хвороби від невдоволених бажань» [6, с. 39]. Така максима (чи не за Фройдом!) була, хоч і відома, та не застосована в радянському суспільстві, має глибше підґрунтя, бо це один з постулатів буддизму, який, у художній інтерпретації Тарнавського, виявляє свою ідейну схожість із принципами комунізму.

Прагнучи втілити ідею легендарної загальної рівності та братерства, що трансформується у художньому світі «Матріополя» у рівність і сестринство, шляхом нівелювання особистості, диктатор викорінює таланти епохи, бо обдарованість стає анархічною загрозою в системі планової держави. Вождь відкидає роль геніальної особистості в історії, спираючись на безлику стандартну більшість. Цінність людського життя не має для диктатора ніякого сенсу: народ для нього навіть не натовп чи чернь, а безлика людська маса, яка мусить служити «величній» особистості. Ейдос висловлює переконання, що «ідеальний тип для ідеального державного устрою... – ні риба ні м'ясо, субпродукт» [6, с. 208].

Проте, не лише талант становив загрозу для життя людини. Викорінювались і носії пам'яті про своїх предків, їх історію життя та духовний спадок, який ті залишили по собі. Так, потрапивши до підземного лігва Владики, герой «Порожнього п'єдесталу» Іван знаходить книгу, в якій зафіксовані всі винаходи українців давніх часів: «Скільки ж то мудрості людської лежало тут, скільки невідомої історії, яка стала темним проваллям у часі, скільки царювань і князівств з їхніми пристрастями перетворилися тут на купу гною, скільки таланту й мудрості було навіки замкнено в кам'яній могилі!» [7, с. 273–274]. Серед згорток герой знаходить і запис про винахід свого діда Івана – літальний апарат, на котрий отримує відповідь: «Тричі еретик! Смерд хоче з Богом зрівнятися. Спалити» [7, с. 275].

Саме Інститут фундаментальних проблем народної творчості, на чолі якого стоїть Унксов, і є моделлю радянського комуністичного ладу, інтерпретованого у романі «Порожній п'єдестал». У цьому закладі панують закони колективізму навиворіт, негласності, а досягти кар'єрного успіху вдається лише за допомогою підлабузництва. Інокентій Вольфович, який мав би схвалювати та заохочувати винахідників, втілювати їх творіння в життя, відправляє народні об'єкти до музею, де вони припадають пилом. Керманіч не допускає визнання та реалізації будь-яких нових ідей, окрім власних.

Як персонаж, котрий втілює принципи і закони тоталітарного режиму, Унксов прагне підкорити розум громадян, зробити їх покірними службовцями держави, готовими виконувати будь-яке розпорядження диктатора, або його намісника. Як директор інституту, що дотримується правила, згідно з яким спроба будь-якої недовіри до рішень державних правителів, і вже тим більше – неприйняття їх, абсолютно немислима за такого ладу, так і правителька на острові Матріополь впроваджує в життя гасло: «Наша творча свобода – свобода від свободи, тобто найбільша свобода. Ми творимо за вказівкою серця, але серця наші належать музам на чолі з Ейдос» [6, с. 102]. Виходить своєрідний художній перегук ідей, переконливо трансформованих в обох романах письменника-вісімдесятника: загальна скутість страхом, котрий ламає моральні основи особистості, пояснює міцність тоталітарного устрою; повсюдна стандартизація поглядів, думок, обов'язково зламає людину, піджене під наперед узятий шаблон – зразок поведінки та світосприйняття.

Ця закономірність естетично інтерпретована в образі Лідії, котра за логікою характеру не вміла брехати і заплющувати очі на несправедливість. Будучи завжди відмінницею у сфері заводської

праці, вона отримувала нагороди за служіння музам на чолі з Ейдос. Однак Лідія не мала змоги атестувати свої людські якості. Бездоганна машина не знала, як діяти у надзвичайних ситуаціях, коли доводиться керуватися власним розумом. Таким чином В. Тарнавський торкається проблеми наявності моральної інтуїції у людини, котра стоїть перед вибором між обов'язком і совістю. А стандартизоване життя у тоталітарній державі не дає змоги виявити увесь потенціал особистості, реалізувати екзистенційну природу людської душі, приреченої вибирати і нести за це персональну відповідальність.

Розгледівши за покірністю острівній владі та хвалебними одами на честь Ейдос дитячу чистоту й саможертвність Лідії, Ілля закохується у дівчину, і це зміцнює і окрилює його: «Страх щез, він звільнився від необхідності дбати про свій крихітний талант... він лише любив і це була повна свобода, якій смерть видавалася смішною і нікчемною» [6, с. 245].

Не тільки у виродженні моральних пріоритетів владних структур митець вбачає причини деградації суспільства. Вустами казкового персонажа – Змія – у романі «Порожній п'єдестал» письменник критикує пересічну людину: «Народилися ви налякані, налякані й вмрете. Жодного безстрашного серед вас нема, на кожного гачок мається. Заєць і той хоробріший, так просто не здається. А ви од страху самі добровільно на смерть йшли... Система у вас така. Більший меншого ляка. Тільки на батогові все й тримається» [7, с. 340].

Апогеєм цієї картини сліпого страху й упокорення стає зібрання всілякої нечисті на урочистий мітинг з нагоди виборів нового керівника. Митець малює гротескную картину, що нагадує відьомський шабаш, на якому намісником Антихриста на землі виступає Сталін. Іван потрапляє у саме пекло цього юрмища і чує про плани злих сил щодо майбутнього людства. Ейфорія, що панувала у натовпі, створена штучно: «Молодик перечекав кілька хвилин, доки ця ейфорія вщухне, але вона не вщухала, бо кожен дивився на сусіда і боявся зупинитися першим, щоб його чортзна в чому такому не запідозрили» [7, с. 305]. У цьому епізоді простежується сатирично-фантастична картина, в якій вбачаються наслідки тоталітарного тиску на людину. В. Тарнавський тонко відмічає, що навіть під час карнавального дійства радянська людина не є розкутою, вивільненою.

Іван жахається побаченого видовища і, за логікою розгортання вічного сюжету про героя-звитяжця, мусив би вступити у боротьбу зі злом, але, будучи ошуканим відьмою, тимчасово втративши віру в кохання дружини Марії, герой роману «Порожній п'єдестал»

знаходить у собі життєві сили і жагу будь-що домогтися перемоги добра над злом. Тому спершу коваль пробує скаржитися «вище», але на кожному наступному поверсі сидять нові петюньки. Ця загальна назва походить від прізвища героя – Петюнька, котрий уособлює людей, яких батьки-хабарники правдами і неправдами пропихали «в люди». Самохарактеристика персонажа: «Чхать мені на вашу культуру, якщо її з'їсти не можна!» [7, с. 34] – гостросатирично викриває споживацьке ставлення до здобутків цивілізації, а в широкому сенсі акцентує увагу на засиллі нерозумних працівників, що формують особовий склад у радянському інституті й гальмують розвиток науки. Глухий кут од корупційних схем, наскрізь фальшивий устрій постає як на долоні і в «Порожньому п'єдесталі», і в «Матріополі». Прозорі аналогії говорили читачеві надто багато, бо імперський дискурс і антигуманні принципи найкращої у світі соціалістичної системи були ще й природним середовищем існування загубленої української людини ХХ ст.

З тонкою інтуїцією художника В. Тарнавський проникає в суть соціоцентричної радянської системи, яка нехтує гомоцентричними завданнями. А тому в романі «Порожній п'єдестал» постає синдром застою як її стійка ознака: керівник інституту змінився, проте персонал нікуди не подівся. Здатність мати власну думку атрофовано й замінено на мімікрію та покірність. Таке великою мірою песимістичне завершення роману наголошує на тому, що нову державу доведеться будувати на уламках старої, що тягне за собою використання тих самих механізмів. Проте вирішення читач не отримує. Можливо, таке закінчення є притомним ствердженням майбутнього, без моралізаторства, засилля якого докучило у творах, що звеличували радянського героя. Та, швидше за все, таке художнє вирішення і створює найсильніший ефект катарсису. В. Тарнавський художньо потвердив, що з розпадом СРСР ми не позбулися цих рудиментів: у новоствореній державі живуть ті ж люди. Тому перед українцями стоїть завдання творити новий дискурс, національний, позбавлений химер радянського гатунку.

Тож, порівнюючи два твори Валентина Тарнавського, приходимо до висновку, що, працюючи в руслі однієї тематики, митець художньо інтерпретує проблеми різного кшталту: у руслі соціальної проблематики прозаїк тяжіє до акцентуації на морально-етичних пріоритетах людини і суспільства загалом у романі «Порожній п'єдестал», а ідейним тлом розгортання сюжету роману «Матріополь»

є заглиблення в особистісно-психологічні аспекти життя і творчості індивіда у тоталітарному суспільстві.

Список використаних джерел

1. Аренд Х. Джерела тоталітаризму / Ханна Арендт. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 584 с.
2. Багнюк А. Л. Символи українства. Художньо-інформаційний довідник / Анатолій Багнюк. – Тернопіль : Новий колір, 2008. – 826 с.
3. Легкий З. М. Ерос на руїнах власного храму / Зиновій Легкий // Дзвін. – 1993. – № 4–6. – С. 152–156.
4. Саєнко В. П. Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь». Лекція / Валентина Саєнко. – Одеса : Друкарський дім, 2009. – 56 с.
5. Синицька Н. В. Ознаки інтелектуального письма в романі «Порожній п'єдестал» В. Тарнавського / Ніна Синицька // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. – Випуск 6. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2004. – С. 178–179.
6. Тарнавський В. В. Матріополь / Валентин Тарнавський. – К. : Український письменник, 2003. – 238 с.
7. Тарнавський В. В. Порожній п'єдестал / Валентин Тарнавський. – К. : Рад письменник, 1990. – 428 с.
8. Томпсон Є. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм / Єва Томпсон. – К. : Основи, 2008. – 368 с.

References

1. Arend Kh. *Dzherela totalitaryzmu* [The Origins of Totalitarianism]. Kiev, 2005, 584 p. (in Ukrainian).
2. Bahniuk A. L. *Symvoly ukrainstva* [Symbols of Ukrainians]. Ternopil, 2008, 826 p. (in Ukrainian).
3. Lehkyi Z. M. *Eros na ruinakh vlasnoho khramu* [Eros on the ruins of his own temple] *Dzvin*, 1993, no. 4–6, pp. 152–156. (in Ukrainian).
4. Saienko V. P. *Roman-mistyfikatsiia Valentyna Tarnavskoho «Matriopol»* [The hoax-novel «Matriopol» by Valentine Tarnavskyi]. Odesa, 2009, 56 p. (in Ukrainian).
5. Synytska N. V. *Oznaky intelektualnoho pysma v romani «Porozhnii piedestal» V. Tarnavskoho* [Signs of intellectual writing in the novel «The empty pedestal» by Valentine Tarnavskyi] *Literaturoznavchi obrii: Pratsi molodykh uchenykh*. Kiev, 2004, issue 6, pp. 178–179. (in Ukrainian).
6. Tarnavskyi V. V. *Matriopol* [Matriopol]. Kiev, 2003, 238 p. (in Ukrainian).
7. Tarnavskyi V. V. *Porozhnii piedestal* [The empty pedestal]. Kiev, 1990, 428 p. (in Ukrainian).
8. Tompson Ye. *Trubadury imperii : rosiiska literatura i kolonializm* [Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism]. Kiev, 2008, 368 p. (in Ukrainian).

Наталия Зминчак. Особенности художественной трактовки анти тоталитарных идей в романах Валентина Тарнавского «Пустой пьедестал» и «Матриополь». Статья посвящена анализу романов В. Тарнавского в свете тематологии. Специально прослеживается анти тоталитарный контекст творчества прозаика, что в идейно-художественном ключе активно демонстрирует процесс взаимоотношений личности и власти. Такие черты, как конформизм, пассивность, недоверие и отстраненность от окружения, потеря национальных корней и идентичности, раздвоение души, следуя романной логике писателя, глубоко укоренились в характере человека пост тоталитарного мира. Разоблачая их в сатирических пассажах, Валентин Тарнавский художественно подтвердил, что с распадом СССР мы не избавились этих рудиментов, и во вновь государстве процветает тот же тип людей. В подтексте произведений заложена мысль о необходимости создания нового, национального дискурса, лишённого химер советского т. Прибегая к сравнительному анализу, прослеживаем эволюцию писателя от воплощения социальной проблематики в первом романе к углублению во внутренние психологические аспекты жизни и творчества индивида в тоталитарном обществе в «Матриополе».

Ключевые слова: поколение восьмидесятников, Валентин Тарнавский, тематология, топос, анти тоталитарный дискурс.

Natalia Zminchak. The Features of Artistic Interpretation of Anti-totalitarian Ideas in Valentine Tarnavskiy's Novels «The Empty Pedestal» and «Matriopol». The article is devoted to the analysis of V. Tarnavskiy's novels in terms of tematology. Especially traced antytolitarian context of creativity of the writer that in ideological and artistic vein actively demonstrates the relationships of personality and Soviet council. Such features as conformity, passivity, mistrust and detachment from the environment, loss of national roots and identity, split soul, by folowing the novelistic logic of the writer, deeply rooted in human nature of post-totalitarian world. Exposing them in satirical passages, Valentine Tarnavskiyi artisticly confirmed that with the collapse of the Soviet Union we didn't get rid of those rudiments, and the same type of people thrives in the newly created state. In the subtext of novels incorporated the idea of the necessity of creating a new discourse, Ukrainian, national, deprived of chimeras with Soviet quality. Resorting to the comparative analysis we trace the evolution from social issues in the first novel to a deepening of the internal psychological aspects of the life and work of an individual in a totalitarian society in «The Matriopol».

Keywords: eightiers generation, Valentin Tarnavskiy, tematology, topos, anti-totalitarian discourse.

Стаття надійшла до редакції 26.10.2015 р.

Художня версія інтерпретації історичної доби в повісті Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію»

У статті проаналізовано нову історичну повість Зірки Мензатюк для підлітків «Як я руйнувала імперію». Звернено увагу на її жанрову домінанту, що конкретизована художнім часом. Акцентовано на маркерах радянської доби, за допомогою яких розкривається історичне мислення письменниці, її відчуття епохи.

Ключові слова: література для дітей та юнацтва, жанр, історична повість, хронотоп, історична доба.

Зміни в політичному, соціальному, культурному житті країни, що відбуваються нині в державі, зумовлюють посилення інтересу до вітчизняної історії, витоків національної культури, національних традицій. Це посилює зацікавленість письменників, літературознавців сторінками історичного минулого нашої держави, актуалізує потребу системного аналізу певних літературних явищ. Художня історична література, зображуючи певну історичну епоху, здатна розкривати особливості суспільного устрою, ідеологію, побутові та психологічні особливості її сучасників; вона має емоційний вплив на читача, що сприяє залученню до читання широкої аудиторії. Цей факт позитивно впливає на літературну культуру підлітково-юнацької аудиторії при укладанні нової моделі читання: книга на історичну тему стає важливим джерелом інформації, масової комунікації, задовольняє естетичні й інтелектуальні потреби.

Аналітично-критичний дискурс історичного твору представлено в дослідженнях Л. Александрової, С. Андрусів, Є. Барана, М. Богданової, А. Гуляка, З. Голубєвої, І. Денисюка, В. Дончика, М. Ільницького, Ф. Кейди, Д. Пешорди, О.Проценко, В. Разживіна, В. Шевченка, В. Фащенко та ін. Проблемно-тематичні пошуки й орієнтації науковців свідчать про продуктивність аналізу особливостей художньої структури, типологічної спорідненості, компонентів поетики історичного твору в аспекті його хронотопної структури. Г. Дзись слушно зауважує: «художній час та художній простір забезпечують цілісність художнього твору, структурують його будову, окреслюють стосунки між автором і персонажем, репрезентують проблему кута зору. Отже, концепція хронотопу здатна пояснити

глибинні змістові пласти художнього тексту та є засобом авторського самовираження» [1, с. 125].

У цій розвідці мова піде про специфіку авторської інтерпретації історичної доби у повісті Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію» для підлітково-юнацької аудиторії. Твір побачив світ 2014 року й розповідає читачам про останні роки існування СРСР. На прикладі життя окремої родини письменниця продемонструвала художню версію руйнації радянської імперії, осмислення й переоцінки цінностей, намагалася показати читачеві ті процеси, що відбувалися в колишньому СРСР напередодні його розпаду, передати атмосферу суспільного життя в країні, що проектувалася на долі її пересічних громадян.

У центрі повісті – Яринка Найчук, дівчинка-підліток, яка разом зі своїми батьками й тіткою-студенткою живе в Києві, а на літні канікули приїздить до бабусі в невеличке село на Буковині. «Вчуся я непогано, хоч і не відмінниця. Нічим особливим не відрізняюся. Не спортсменка, не юна поетеса, на вигляд також звичайнісінька», – так характеризує вона себе в повісті [5, с. 21]. Авторка не наділяє головну героїню твору винятковими рисами характеру, підкреслюючи у такий спосіб, що зображувані події в той період історичної доби злилися з долями звичайних людей. Першоособовий наратив дав можливість Зірці Мензатюк показати дух модельованої епохи очима молодого покоління, що вимагало від письменниці не лише глибоких знань фактичного матеріалу, а й використання авторського вимислу й домислу.

Жанрову домінанту повісті конкретизовано художнім часом. Він, за слушним зауваженням Д. Лихачова, – «явище самої художньої тканини літературного твору, яке підкорює своїми художніми завданнями і граматичний час, і філософське розуміння його автором» [4, с. 234]. Чітке датування спостерігається в підзаголовках: Літа Божого 7496 (воно ж літо 1988); Літа Божого 7497 (воно ж літо 1989); листуванні головної героїні з друзями: «З 8 по 10 вересня проходив Установчий з'їзд Руху, і ми з батьками стояли під політехнічним інститутом» [5, с. 262].

Сюжетний час фіксовано за допомогою перебігу певних подій: подорожі Яринки з тіткою Орисею потягом до бабусі, прибирання сільської оселі, спілкування з однолітками на річці Прут під час канікул, кумедних пригод із сусідкою Софронихою тощо. Загальну атмосферу життя наприкінці 80-х років минулого століття передають предметні реалії: «сервіс» у залізничних вагонах, дефіцитний

«Київський» торт, вуличні телефони-автомати, першотравневі демонстрації тощо. Цій меті підпорядкована своєрідна «радянська» лексика, що дистанціює художній час літературного твору і час дійсності реципієнта. Письменниця намагається пояснити її читачеві за допомогою ремарок: *енкаведисти, кагебісти – працівники радянської служби безпеки, яка називалася ЧК, потім НКВД, а пізніше КГБ* (с. 57); *спекулянти – так у Радянському Союзі називали людей, які продавали прислані або привезені з-за кордону речі. Спекуляція, тобто перепродаж, була заборонена, за неї могли посадити в тюрму* (с. 48); *самопал – саморобні речі, підроблені під фірмові* (с. 84) та ін.

Коло прикмет доби авторка розширює за допомогою лексики і фразеології з молодіжного середовища: *зірвало гальма, не фонтан, спектакль починається, металіст, рокер*, прізвищ популярних на той час співаків: *Алла Пугачова, Олександр Малінін, Валерій Леонтьєв*. Маркерами сучасності виступає вбрання героїв повісті: *кросівки з різнокольоровими шнурками, джинси-варьонки, сафарі, футболки, різнокольорові неонові гумки для волосся, закладки* тощо. При цьому письменниця не просто «одягає» в нього своїх персонажів, а акцентує увагу на конфліктах у дитячому середовищі, пов'язаних із наявністю-відсутністю «фірмових» речей, що були атрибутом успішності в радянську добу і предметом заздрощів дітей зі звичайних родин.

Радянська епоха постає зі сторінок повісті через опис житла дійових осіб, його інтер'єру, особливостей побуту. Показовим у цьому плані є помешкання директора сільської школи: «То була гарна кімната з дорогими фінськими меблями. На стіні над диваном красувався портрет Леніна, а під ним низка грамот у рамочках “за трудові здобутки”, не інакше. <...> У кутку стояла книжкова шафа з довгими рядами однакових палітурок – творами того ж Леніна, біля вікна – письмовий стіл з різними сувенірами: Спаською вежею московського Кремля, копією космічної ракети “Союз-2”, фотографією атомного криголама “Ленін”, вправленою в кришталеву підставку» [5, с. 44]. Його донька Ніночка – зразкова школярка, відмінниця, голова сільської піонерської дружини – навіть на канікулах пильно стежить за поведінкою своїх однокласників, дбає про їх моральний вигляд. Її ідейно «правильна» позиція, повчальна манера спілкування з однолітками, захист (щоправда, більше на словах) всього радянського всуміш із відкритою демонстрацією імпортованих модних речей підпорядковані показу загальної тональності життя наприкінці 80-х років минулого століття. Ніночка товаришує з такими ж винятково позитивними Дашею й Лізою, котрі в усьому

підтримують зразкову радянську дівчинку, пристають до всіх її пропозицій й успішно втілюють їх у життя.

Структурну роль у висвітленні часу в повісті відіграють численні розмови, дискусії, суперечки, що виникають у підлітково-юнацькому середовищі, на різні теми: історія, філософія, музика, а особливо – політика. Найактивнішу позицію в них займав Ігрек (Ігор Косовець). Він приносив до молодіжного гурту свіжі новини, активно відстоював свою позицію, сміливо ділився останніми політичними анекдотами: «Прийшов вуйко в театральну касу та й питає: “Чи є квитки на з’їзд колгоспників?” – “Ні, вуйку, нема”. – “Я так і знав. Як файна комедія, то ніколи нема квитків”» [5, с. 32]. Іронічний погляд Ігоря на радянську дійсність, його манера спілкування (сипати анекдотами, жартувати над ідейно правильними однокласниками), часом виклична як для піонера поведінка (міг прийти до школи в червоних штанах, наважитися зняти радянський прапор на школі й замість нього почепити підштаники тощо) – типові риси бешкетника зображеної Зіркою Мензатюк доби. Утім, саме вони стали підґрунтям магнетизму, що згодом дав можливість Ігреку згуртувати навколо себе активних прихильників українського національно-визвольного руху під час його зародження в західній Україні.

Крок за кроком письменниця описує в повісті не лише процес розпаду Радянського Союзу, вона акцентує увагу на витоках формування національно свідомої молоді на теренах України, еволюції характерів героїв твору. Мистецьки переконливо змодельовано автором мітинг біля пам’ятника Мілди на захист рідної мови, прав і свобод людини, організований Гельсінською спілкою в Ризі, на який потрапила Яринка з батьками під час літньої поїздки по Прибалтиці у 1988 році. «Люди в колоні несли квіти, плакати, написані латиською мовою, і прапори, вишнево-білі, як півонії ранкової незнайомки. Йшли мирно, співаючи, а наблизившись до пам’ятника, покладали квіти – вже не на постамент, всуціль застелений букетами, а на асфальт навколо нього» [5, с. 76]. Письменниця не лише обмежується фіксацією цієї події, а намагається продемонструвати юному читачеві її дух, емоції, що виникають в юної героїні під час побаченого дійства. З одного боку – захоплення й здивування можливістю відкрито захищати свій народ, виявляти протест, з іншого – відчуття страху бути побаченим на мітингу, заарештованим. Сконцентрована в часі подія створює напруження оповіді, надає їй певного психологічного підтексту, чому підпорядкований і композиційний прийом ретардації. Спілкування з жінкою з біло-вишневими півоніями біля пам’ятника

Мілди, відвідування виставки ірисів і Домського собору, стояння в чергах за одягом, що передувало мітингу, створюють інтригу, підтримують неперервність сюжетної дії. Ретроспективний характер має епізод з фотографуванням демонстрантів численними репортерами. У спогадах Яринки постала схожа ситуація, що трапилася біля Володимирського собору два роки потому з нею й матір'ю і відчуття хвилювання дорослої людини через те, що вони потрапили в кадр: «Радянських дітей не можна водити до церкви, ми мусимо виростати войовничими атеїстами-безбожниками» [5, с. 79]. Встановлення причиново-наслідкового зв'язку між цими подіями підтримує неперервність сюжетної дії.

Почуття страху бути поміченим на мітингу і, як наслідок, покараним за це радянською владою витісняється іншим – гордістю за латишів, за їх силу духу, нескореність. Ця подія відіграла важливу роль у формуванні свідомості не лише дівчини-підлітка, а і її батьків. Захоплення від побаченого викликає асоціації з долею українського народу, мрії про відновлення української державності, посилення ненависті до тоталітарного радянського режиму.

На думку Н. Тamarченка, в історичному творі надзвичайно наочно виступає розкриття прикмет часу у просторі [6, с. 72]. Цікаво простежити, як наприклад, авторка розкриває релігійне питання. У селі, де проводила канікули Яринка, з прадавніх часів була церква. Згідно з радянською традицією (згадаймо «Собор» О. Гончара) в ній довгий час був склад мінеральних добрив. Це питання довго боліло селянам, надто солдатським вдовам, які хотіли молитися за своїх загиблих у Другій світовій війні чоловіків. Показовим у цьому плані є епізод з мітингом із нагоди відкриття в селі пам'ятника воїнам-визволителям. На ньому солдатським удовам вручали темні хустки. Софрониха, сусідка Яринчиної бабусі, несподівано підійшла до мікрофона і звернулася до районного й обласного начальства: «... Ви в Бога не віруєте, для вас то опіум... але тепер демократія, так по телевізору кажуть... То ви собі моліться на що хочете, на Москву, на Кремль, на чорта, на дідька <...> а нам відкрийте церкву! Дайте мені помолитися за мого Софронія убієнного! Свічку поставити. Службу Божу замовити за упокій душечки золотої!» [5, с. 136]. Зірка Мензатюк, обмежуючись стислими часовими рамками художнього часу, вловлює найвагоміші його прикмети, акцентує увагу на процесі зняття ідеологічних табу, вивільнення з-під радянських догматів, зокрема, відродження християнко-релігійних цінностей у суспільстві, що демонструє подальший перебіг подій твору. Попри сильний опір

збоку партійного керівництва, церкву в селі все ж було відкрито, старше покоління доклало неабияких зусиль у її відновленні. І хоча письменниця тут (як, до речі, і в більшості інших епізодах твору) не використовує конкретних фактів історії, уміле моделювання настроїв людей, їх прагнень і поривань, загальної атмосфери дали можливість передати суперечності складної епохи.

Важливе значення для інтерпретації особливостей історичної доби мають персонажі твору. Найбільш колоритним представником старшого покоління є Софрониха. При моделюванні цього образу письменниця апелює до фольклорних цінностей, що сприяє вираженню «народної душі», увиразнює типологію національного мислення, ментальності. «Це була б майже сільська класика, живий персонаж Нечуя-Левицького – балакуча й сварлива баба, охоча до пліток і чуток, – якби не одна риса, що робила її унікальною, як доісторичний мамонт. Софрониха вірила в чари й ворожбитство і навіть сама трохи зналася на них» [5, с. 18]. Її життя суцільно зіткане з незвичайних подій і фантастичних ситуацій, що пов'язані з дотриманням обрядів, магії (розгардіяш, наприклад, який вчинила Яринчина кішка в світлиці, вона розцінила як появу щезника, що стало причиною тривалої сварки з сусідами). Дітей і молодь така архаїчна поведінка старої забавляє (в радянські часи народні прикмети й вірування вважали анахронізмом) і провокує численні пригодницькі епізоди з її участю.

Старше покоління в повісті є носієм національного колориту, духовної історії народу. Зображені письменницею клопоти по господарству Яринчиної бабусі, опис її хати, городу, приготування страв, пильна увага до національного вбрання (дається взнаки епізод вбирання Орісі в національний костюм на свято в Залужани) набули ознак концентрованого духовно-практичного досвіду, способу збереження в часі й просторі.

Документальне зображення розвитку подій, достовірність у підході до історичного матеріалу зумовлює еволюцію характерів персонажів, їх внутрішнього стану. Зірка Мензатюк, спираючись на історичні факти, датовані 1989 роком, – виникнення Народних Фронтів у Прибалтиці, створення організації Народний Рух України за Перебудову, – намагається продемонструвати читачеві процес становлення в молодого покоління національної свідомості та характеру, духовної опори. Важливе місце тут посідає Яринчина тітка Оріся – випускниця університету. Її активна життєва позиція, завзятість, сміливість і відчайдушність, обізнаність у політичних

процесах сучасності всуміш із любов'ю до рідної землі, вболіванням за долю України слугували поштовхом до вступу до Народного Руху України, участі в рухівській конференції у Чернівцях. Орисю не засмутила відмова у прийнятті на роботу в рідну сільську школу, як і в більшість інших шкіл району, через свої життєві переконання; разом із друзями вони виготовляли значки з українською символікою, клеїли листівки, брали активну участь в організації рухівських конференцій.

Характери юного покоління (Яринка, Півоня, Ігрек, Андрій) виписані в повісті з акцентом на їх внутрішньому світі, міжособистісному спілкуванні статей. Як свідчать психологи, «юнацька мрія про кохання виражає насамперед прагнення емоційного контакту, розуміння, душевної близькості», а конкретні прояви юнацької сексуальності тісно пов'язані з комунікативними рисами особистості і специфічними нормами соціального середовища [3, с. 228]. Невипадково, що Яринка, мріючи про справжнє почуття кохання, малювала в уяві не лише парубка з характерною зовнішністю (синьоокий, високий, білявий), не менш важливими для неї були близькість ідеалів, цінностей, почуття справжньої дружби. Цим параметрам відповідав Андрій. Крім того, що хлопець був гарний на вроду, він любив читати, «...палко говорив про Україну! Читав напам'ять Симоненка, зачаровувався фільмами, в яких грав знаменитий земляк-буковинець Іван Миколайчук. А як захоплено розповідав про Володю Івасюка! Андрій – наш, український хлопець, патріот до кінчиків нігтів...» [5, с. 224]. Письменниця не ідеалізує стосунки молодих людей, як це практикувалося, зокрема в наскрізно соцреалістичній літературі для дітей та юнацтва (пор., наприклад, перше почуття у Віктора Перегуди до Юлії Жукової в романі О. Донченка «Золота медаль» виникло через те, що дівчина своїми вчинками схожа на Зою Космодем'янську, має правильні хороші думки, а головне – любить свою Батьківщину, «єдину в світі!» [2, с. 177]). Конфлікти між Яринкою й Андрієм зумовлені не стільки безпричинними ревнощами хлопця, скільки його громадською позицією: «обережністю», з якою він любив усе українське лише на словах. Коли постала потреба діяти, сміливо заявити про себе як про справжнього патріота України, поруч з Яринкою опинився Ігрек, сільський баламут, який у своїх діях і вчинках був більш послідовним і щирим, ніж боягуз і ревнивець Андрій.

Головним завданням в історичній повісті Зірки Мензатюк став показ процесу розпаду радянської імперії, причин руйнування в свідомості людей соціалістичних ідеалів, з'ява нової ідеологічної

парадигми, що зумовило відповідний підхід до розбудови характерів персонажів. Письменницею основний акцент був зроблений не на «анатомії характеру» підлітків, глибинах їх морального й духовного світів, як, наприклад, у психологічній прозі (Ніна Бічуя). У показі ініціацій юних персонажів авторка уникає психологічної розробленості їх образів, натомість пріоритетними вважає ідеологічні, суспільні цінності, що превалюють у їх діях і вчинках.

Як бачимо, художній час, переданий Зіркою Мензатюк в історичній повісті для підлітково-юнацької аудиторії «Як я руйнувала імперію» за допомогою маркерів доби (предметних реалій, специфічної радянської лексики, опису житла, одягу, особливостей побуту, дискусій і суперечок на політичні теми, особливостей інтерпретації релігійного питання, своєрідності розкриття внутрішніх мотивів поведінки персонажів тощо) увиразнює її жанрову домінанту. Історичне мислення письменниці, її відчуття епохи розкривається синтезом елементів хронотопного комплексу, своєрідністю komponування художнього світу, єдністю художньої тканини твору. Його структурна побудова увиразнює змістові властивості, допомагає створенню цілісного художнього світу, є засобом індивідуально-художньої реалізації письменницького сприйняття подій минуло. Авторська модель репрезентації історичних явищ, подій стимулює динаміку національного духу, забезпечує довготривалу актуальність твору.

Список використаних джерел

1. Дзись Г. Специфіка хронотопу у жанрі прозової мініатюри: фрагментарність, мозаїчність, часопросторові зміщення / Г. Дзись // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць. – Вип. XVIII / Ред. кол. Я. О. Поліщук та ін. – Рівне : РДГУ, 2008. – С. 125–135.
2. Донченко О. Золота медаль : роман / О. Донченко. – К. : Веселка, 1971. – 346 с.
3. Кон И. С. Психология ранней юности : кн. для учителя / И. С. Кон. – М. : Просвещение, 1989. – 255 с. : ил. – (Психол. наука – школе).
4. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства / Д. С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. – Л. : «Художественная литература», 1971. – С. 231–405.
5. Мензатюк Зірка. Як я руйнувала імперію : для серед. шк. віку / Зірка Мензатюк. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 272 с.
6. Тамарченко Н. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.

References

1. Dzys H. Spetsyfika khronotopu u zhanri prozovoi miniatiury: frahmentarnist, mozaichnist, chasoprostorovi zmishchennia [The specificity of time-space in the genre of prose miniatures: fragmentation, mosaic, spatial temporal displacement]. In: *Aktualni problemy suchasnoi filolohii. Literaturoznavstvo*, 2008, pp. 125–135. (in Ukrainian).
2. Donchenko O. *Zolota medal* [Gold medal]. Kiev, 1971, 346 p. (in Ukrainian).
3. Kon I. *Psykhohohyia rannei iunosti* [Psychology of early adolescence]. Moscow, 1989, 255 p. (in Russian).
4. Lykhachev D. *Poetika khudozhestvennogo vremeni. Poetika khudozhestvennoho prostranstva* [The poetics of artistic time. The poetics of artistic space]. Leningrad, 1971, pp. 231–405. (in Russian).
5. Menzatiuk Zirka. *Yak ya ruinuvala imperiiu* [How I was destroying the empire]. Lviv, 2014, 272 p. (in Ukrainian).
6. Tamarchenko N. «*Estetika slovesnogo tvorchestva*» M. M. Bakhtina i russkaia filosofsko-filologicheskaia traditsyia ["Aesthetics of verbal creativity" M. M. Bakhtin and Russian philosophical and philological tradition]. Moscow, 2011, 400 p. (in Russian).

Виталина Кизилова. Художественная версия интерпретации исторической эпохи в повести Зирки Мензатиук «Как я разрушала империю». В статье проанализирована новая повесть Зирки Мензатиук для подростков «Как я разрушала империю». Писательница продемонстрировала художественную версию разрушения советской империи, осмысления и переоценки ценностей, тех процессов, которые происходили в СССР накануне его распада. Дух моделированной эпохи показан глазами молодого поколения, что требовало от автора не только глубоких знаний фактического материала, но и использования вымысла и домысла. Жанровую доминанту повести конкретизировано художественным временем. Его маркеры (предметные реалии, специфическая советская лексика, описания жилища, одежды, особенностей быта, дискуссии на политические темы, острота религиозного вопроса, внутренние мотивы поведения персонажей) помогают создать целостный художественный мир, являются средством индивидуально-художественной реализации авторского восприятия событий прошлого. Авторская модель интерпретации исторической эпохи стимулирует динамику национального духа, обеспечивает длительную актуальность произведения.

Ключевые слова: литература для детей и юношества, жанр, историческая повесть, хронотоп, историческая эпоха.

Vitalina Kyzylova. The Artistic Version of the Historic Epoch Interpretation in Zirka Menzatiuk's Narrative "How I was Destroying the Empire". Zirka Menzatiuk's new narrative for teenagers "How I was destroying the empire" is analyzed in this article. The writer has demonstrated the artistic version of the Soviet empire collapse, soul-searching and comprehension of the processes that took place in the USSR before its collapse. The modeled epoch spirit is shown by new generation eyes that demanded from the author not only the deep knowledge of the

facts but also the usage of invention and conjecture. The genre dominant of the narrative is concretized by artistic time. Its marks (realistic objects, specific soviet vocabulary, dwelling description, clothes, peculiarities of the mode of life, discussions on the politic topics, the acuity of the religion question, inner prayers and the behavior of the characters) help to create the entire artistic world, they are the means of the individual-artistic realization of the author's perception of the past events. The author's model of the historic epoch interpretation stimulates the dynamics of the national spirit and ensures a long topicality of the work.

Keywords: childhood and youth reading, genre, historical narrative, chronotope, historic epoch.

Стаття надійшла до редакції 19.10.2015 р.

УДК 821.161.2-2

Оксана Когут

Поетика урбаністичного часу та простору у п'єсі Олексія Дроздовського «Батяри, брати батяри»

Автор статті розглядає урбаністичний часопростір п'єси Олексія Дроздовського «Батяри, брати батяри». Розкрито особливості просторово-часової структури п'єси. Проаналізовано художнє втілення образу Львова як містичного топосу – сакрального центру нації. Закцентовано на ключовому значенні хронотопу зустрічі для сюжету п'єси.

Ключові слова: місто, хронотоп, маргінес, сюжет, герой.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена дискусією про присутність урбаністичної домінанти в сучасній українській драматургії. Урбанізм неодноразово ставав предметом дослідження в царині філософії (М. Бахтін, Ф. Бродель, Г. Гегель, Х. Ортега-і-Гассет, О. Шпенглер), соціології (М. Вебер, М. Межевич, Р. Парк, Дж. Форестер), психології (А. Маслоу, З. Фрейд, Г. Юнг). Дослідженням образу міста як тексту присвячено праці Ю. Лотмана, І. Іванова, Л. Прохорової, В. Топорова, К. Юдіної, І. Франк-Каменецького. В українському літературознавстві урбаністичну проблематику представлено ґрунтовними дисертаційними працями О. Кискіна та В. Фоменко. Різноманітні аспекти розгляду міського хронотопу, протиставлення село/місто, процесу маргіналізації та урбанізації містять наукові розвідки В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Т. Бовсунівської, Л. Бондар, О. Галича, Т. Гундорової, В. Даниленка, М. Кодака, В. Левицького, Л. Малес, С. Павличко, Н. Пазняк,

Я. Поліщука, О. Русин, А. Соколової, А. Ткаченка, М. Ткачука, Я. Цимбал, Ю. Шереха.

Метою цієї статті є аналіз художнього втілення образу міста Львова у сюжетному хронотопі п'єси О. Дроздовського «Батяри, брати батяри» як містичної проекції урбаністичного топосу. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: розглянути урбаністичні локуси як спосіб ідентифікації *homo leopolensis esse*; розкрити особливості просторово-часової структури п'єси.

У своїх наукових дослідженнях В. Фоменко наголошує, що: «спільна мета письменників – осмислити місто як модель світобудови та усвідомити, як місто і світ в цілому взаємодіють із внутрішнім світом сучасника» [6, с. 29]. Власне, за таке нелегке завдання взявся Олексій Дроздовський у п'єсі «Батяри, брати батяри». Драматург намагається осягти латентні механізми, що дозволяють визначити певних людей як жителів міста, а окремому місцю чи території надати цей статус. За визначенням автора, це урбаністична ретро-феєрія на чотири дії у восьми сценах та кільканадцятьох піснях. Серед дійових осіб Чоловік в однострої, який змінюється залежно від епохи, проте його функції залишаються однаковими: закликати до порядку та переслідувати порушників громадського порядку. Троє батярів: Хведь Триндик – танцюрист і музикант, Дзьобатий Ключас – витівник та жартівник, Дебелий Гжесь – шалапут і «фест хлоп», Манька – «біня Хведя, атракційна кубіта», польські панянки Регіна і Сесілія.

Перша дія п'єси розгортається в кінці тридцятих років минулого століття, друга дія презентує події вересня 1939 року, третя дія охоплює період німецької окупації Львова, четверта дія відбувається у травні 1944 року, означеному як прихід «других совітів». Ключовою тезою головного героя постає твердження *homo leopolensis esse* – «я є людина Львова». За німців Хведь працює у театрі «веселий Львів». З приходом «других совітів» чоловік відчуває внутрішню порожнечу, чим ділиться у розмові з Манькою: «Ми тут чужі, ще трохи зйду на маргінес. <...> Нас шпигували і поляки, і німці, і московські агенти. А тепер нас більшовики визволили, і нема на то ради. Гірка нам прийшла година, бо більшовики як і німчура, не мають милосердя до батярів» [2, с. 38].

Головний герой намагається зберегти батярство не лише як власну світоглядну парадигму (гультьяй-балагур-штукар), але й як неодмінну рису його міста – Львова. Кожне з великих міст мало власних мешканців вулиць, що, власне, і формували справжнє його обличчя, суттєво відмінне від глянцу поштових листівок. Герої

О. Дроздовського здійснюють часопросторові переміщення у зовнішньому (реальному) світі, намагаючись натомість зберегти цілісність внутрішнього буття. Львів – органічне середовище існування батярів. Вони – символ цього прадавнього міста, єдиний, кому вони вірні «Leopolis semper fidelis» (Львів завжди вірний). Юрій Лотман досліджує місто як семіотичну систему, аналізуючи його з позицій простору, часу та імені [4]. У тексті сучасної п'єси місто означається топосами та їхніми назвами: Грудик, Кліпарів, Знесіння, Жовківська, Левандівка, оприсутнюється локусами Митного пляцу, Бернардинським садком, ресторацією на Погулянці, тюрмою на Лонцького, Кнайпою Цімермана. Драматург вводить у драматичну дію також властиві лише урбаністичному простору ознаки: театр і кіно (кінограй), поліцаї (таємна поліція, шпики), каретки швидкої, трамваї, кнайпи, шинки. Проте, з плином часу ці назви зазнають дивних трансформацій, почасти безглуздох і відверто потворних. Мовні покручні на зразок: «Продмаг», «Укрміськкоопспілка», «Психбольниця». Не кажучи вже про мовно-ідеологічну диверсію над входом у міський центральний чоловічий туалет: «Укрміськпільскрайбаза». Текст п'єси рясно пересипаний приказками та приповідками, що теж увиразнюють урбаністичний образ міста: «і у Львові не всі здорові, бо і Львів не кожному здоров», «голодний Львів обійде, а голий ні». Отже, плин часу спричинює зміни імен в урбаністичному просторі, відтак «міський текст» Львова набуває нових значень.

У другій дії трансформації зазнає не лише місто, що зарябіло червоними і незрозумілими вивісками, але і його мешканці. Ці зміни прочитуються і у сфері соціальної стратифікації: «всі львівські шльондри повиходили заміж за червоних командирів, або поробилися кондукторами у трамваях» [2, с. 15]. Зі змінною часу та приходом нової влади до Львова батяри набувають кожен іншого соціального статусу. Гжесь і Ключас все-таки підпадають під суспільно-політичні впливи. Єдиний Хведь залишається вірним кодексу честі справжнього львівського батяра, політично незаангажований і котрому все таки вдалося втриматись і не опуститися до рівня примітивних розбійників та злодіїв.

Нам імпонують міркування Тараса Возняка, що на «формування регіонального та локального психокультурного типу безпосередній, і, як правило, односторонній вплив має історична доля кожного конкретного овиду/окола» [1, с. 232]. Певні історичні процеси, що відбулися на тернах сучасної Західної України «витворили особливий

регіональний психокультурний тип людини, який ми, і не тільки ми, але й інші, безпомилково окреслюють як *галичанин*» [1, с. 233].

У п'єсі Олексія Дроздовського, окрім специфічного галицького побуту початку минулого століття, наявні вузько локалізовані та семантично міфологізовані урбаністичні коди, як-от «львівська гвара», що була поширена лише у цьому регіоні. Мова батярів теж виповнює «міський текст», тут гвар/балак постає як окремий персонаж п'єси, який щезає у небутті, розчинається у камінні модерного Львова разом з його носіями. Це мова для посвячених у таємниці, за її кодовим звучанням відбувається певна ініціація на приналежність до товариства батярів. Клюфас ідентифікує себе як «центровий батыр», навіть уважає себе вуличною елітою Львова.

Гвар – це не бандитський жаргон і не босяцький сленг. Він увібрав у себе мови всіх мешканців Львова, це дивна суміш, «як у вавілоні», незважаючи на те, що час від часу він буває «пуцований на глянс польськими назвами» [2, с.10], говорить по-московськи чи розсипається німецькими «штрасе» та «пляц». Його навіть вивчають як комунікативний феномен і видають окремим словником. Львівський гвар зазнає переслідувань з боку польських журналістів та чималої кількості інших громадських організацій.

Ламінарним місцем переходу батярів та набуття ними інших статусів є корчма «Під копитом». Цей міський локус теж зазнає трансформації узалажнено від змін соціально-політичного життя Львова. Так, у вересні 1939 року – це вже їдальня №5 Міськхарчтресту, котра зазнає чималих трансформацій відповідно до потреб часу. Місце безтурботних зустрічей батярів змінюється до невпізнання, вказуючи на минуцність не лише часу та людей, але й ідей та сенсів, які вони породжують (від корчми до кнайпи, «столової общепіту»).

Зміна назв міських установ спричинює очуження часопростору рідного герою Львова. Факт, що вони не вважають себе пролетарями, а лише батярами, вказує на культурний феномен Львова. Візуалізація цього образу позірно відображена в екранізації комедії І. Карпенка-Карого «За двома зайцями» (цирульник Голохвастов і його товариші) і безпосередньо презентована у фільмі «Волоцюги». Знаковою постає професія батярів, до якої вони вдаються, коли необхідно заробити трохи грошей – мулярі. «Ланцюжок: місто – урбанізація – людина – суспільство, – відіграє важливу роль у становленні урбаністичної літератури. Починаючи з XVI століття європейська, зокрема, проза все більше уваги приділяє відображенню міського середовища; у романі

XIX століття місто виступає тлом, локусом і персонажем водночас. З плином часу художня література долає первинний синкретизм сприйняття міського середовища. Соціально-історичні та мистецькі процеси XX століття істотно поглиблюють характер і напрями в потрактуванні міста та урбанізації» [6].

Хронотоп зустрічі у п'єсі О. Дроздовського має ключове значення для композиції. Головні герої через певні проміжки часу (лінійного/історичного) зустрічаються в корчмі «Під копитом». У п'єсі передано настрій та відчуття їхнього Львова у всі означенні часові проміжки. Зміна влад у цьому місті сприймається ними як певне природне явище (так пори року заступають одна одну), що треба пережити, і в цьому їм допоможе сам Львів. Німецька влада ділить Львів на окремі частини залежно від його мешканців «південну частину на німецьку, східну – на українську, західну на польську, а північну юдам під гетто віддало» [2, с. 26].

Перша зустріч друзів у кав'ярні презентує світ батярів як окрему спільноту у спільноті. Тут і дівчина – Манька, яка вміє своїми принадами відволікти пильну увагу поліцейського. Це неординарна постать урбаністичного простору – Гжесь, який вправно веде бізнес на запізнілих туристах, пропонуючи їм цеглину великого міста в якості сувеніра (як альтернатива примітивному пограбуванню) чи білосніжний аркуш паперу як пейзаж засніжених і неозорих степів України. Тут це «поважне» товариство знайомиться із кобітами з Кракова, які приїхали вивчати львівський гвар. Панночки спритно переймають традиції батярів і вміло виводять власні дефініції для цього середовища. Зміна влади не приводить до очуження простору міста в середовищі батярів, за винятком «других совітів», які «прийшли надовго» й уніфікували дух великого міста відповідно до приписів і постанов. Мотив самотності головного героя вказує на почасті романтичні риси – неначе лицар ордену вулиць давнього Львова із таємничою мовою та неписаним кодексом честі.

Ледь чи не в усі часи батяри не почуваються на маргінесі життя, радше навпаки. Кожен із них має чітку визначену «локацію» та сферу діяльності: Юзько з Клипарова, що «цьмагу, мов водичку пив», Щепцьо, який – картяр відчайдух, «шістками всіх асів у повітрі бив», Язько з Личакова – «гравер, що цеглини обробляв», Мишко з Городоцької, «що запал до бійок мав», Манька з Бечарова спритно оббирає тих, хто ловить гав, Федько із Перзенківки, «що батугом, мов шаблею махав», Зизьо з Левандівки, за яким «роєм бігли дівки», Михась Циголка із Замарстинова, з яким разом ходять Американ і

Цепа, – цеглини туристам продають. У батярських піснях також згадуються Лоєський, Юзько Мариносський, Петро Лямпик.

Слушною нам видається теза Л. Лавринович, що «місто як топографічний, соціальний, культурний, тілесний організм – не лише просторовий, але й часовий континуум. Його семантично обтяжена кожним періодом розвитку історія, яка сягає часу заснування, створює химерне плетиво нашарованих один на одного символів, знаків, архетипів, які, до того ж стосуються не лише міста в цілому, а й окремих його складових (сакральний центр, райони, вулиці, будинки, стіни, межі; простір, у якому зосереджені духовні цінності міської цивілізації; самі люди – творці його аури тощо). Місто концентрує в собі час, синестезуючи минуле, сьогодення й майбутнє» [3, с. 311].

Водночас образ Львова у п'єсі О. Дроздовського набуває рис дому для головного героя – стає центром його життя, головним змістом, сенсом існування. Почасти може видатися, що Хведь ототожнює себе з ним – він сам стає утіленням прадавнього Львова. Таким чином драматург оприявнює феномен батярів як дітей міста, для яких «мама бруківка, татусь – риштак першої кляси» [2, с. 17], а з родини лише «жаба – цьотка, бузько – дедько» [2, с. 12]. Тому прихід у місто чужинців сприймається як вторгнення і паплюження рідного дому, порушення гармонії співжиття та безпеки цього простору.

Чітко визначена межа, де перебувають Хведь, Манька, Гжесь, Ключас, – цент міста Львова і аж до Личаківки. «Міський текст» сучасної п'єси надзвичайно виразно передає відчуття «їхнього» (батярського) Львова, який назавжди буде втрачений за «других советів». Цікаво, що частку духу цього міста забирають із собою поляки, тож природно, що головний герой має надію відшукати «справжній Львів» хоча б у еміграції.

Вдалою авторською знахідкою є особлива увага до змін у зовнішності міста (вивіски польською мовою, що змінює російська, а невдовзі німецька) – кожен із можновладців намагається перекроїти місто на власний манер. Погоджуємося вповні із міркуваннями Ю. Лотмана, що «взаємини людини і просторового образу світу є складними. З одного боку, цей образ створює людина, з іншого, він активно формує занурену в нього людину» [5, с. 335]. Насправді лише батяру відома істина (він єдиний пройшов урбаністичну ініціацію) – Львів інший, він залишається справжнім, незалежно від того, хто приходить до нього. Це сакральне місто із уміло прихованою душею, таємницею, замкнутою в собі. Він має власні таємниці та міфи, що

створять усі його мешканці: українці, поляки, вірмени, німці, євреї, росіяни, чехи, італійці.

Без батярів і їхнього гвару залишається лише імітація тодішнього Львова. Вони, як і їхні вчинки та спосіб життя, міфологізувались у сучасному культурологічному дискурсі, назавжди увійшовши в українсько/польсько/німецько/єврейсько/вірменський урбаністичний міф Львова.

Список використаних джерел

1. Возняк Т. Феномен міста // Тарас Возняк. – 2009. Бібліотека журналу «І». – 333 с.
2. Дроздовський О. «Батяри, брати батяри». Архів автора.
3. Лавринович Л. Урбаністичний час в українській прозі межі тисячоліть: минуле VS сучасність // Л. Лавринович. Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Випуск XXIII. – Частина 1. – С. 310–320.
4. Лотман Ю. Актуальные проблемы семиотики культуры / Ю. Лотман. – Таллин : Александра 1987. – 150 с.
5. Лотман Ю. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. Лотман. – СПб, 2000. – 704 с.
6. Фоменко В. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Фоменко. – К., 2008. – 45 с.

References

1. Vozniak T. *Fenomen mista* [The phenomenon of city]. In: Biblioteka zhurnalu «I», 2009, 333 p. (in Ukrainian).
2. Drozdovskyi O. «Batiary, braty batiary» [Batiars, brothers batiars]. Arkhiv avtora. (in Ukrainian).
3. Lavrynovych L. Urbanistychnyi chas v ukrainskii prozi mezhi tysiacholit: mynule VS suchasnist [Urban time in Ukrainian prose on the border of the millennia: past VS present]. In: *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*. 2010, issue 23, vol. 1, pp. 310–320. (in Ukrainian).
4. Lotman Iu. *Aktualnye problemy semiotiki kultury* [Actual problems of semiotics of culture]. Tallinn, 1987, 150 p. (in Russian).
5. Lotman Iu. *Semiosfera : Kultura i vzryv. Vnutri mysliazhchikh mirov. Stati. Issledovaniia. Zametki* [Culture and explosion. Inside the minded worlds. Articles. Research. Notes]. St. Petersburg, 2000, 704 p. (in Russian).
6. Fomenko V. *Ukrainska urbanistychna proza 20 stolittia: evoliutsiia, problematyka, poetyka* [Ukrainian urban prose of the twentieth century: evolution, problems, poetics]. Extended abstract of dissertation (Ukrainian literature). Kiev, 2008, 45 p. (in Ukrainian).

Оксана Когут. Поэтика урбанистического времени и пространства в пьесе Алексея Дроздовского «Батяры, братья батяры». Автор статьи рассматривает урбанистический хронотоп пьесы Алексея Дроздовского «Батяры,

братья батяры». Раскрыты особенности пространственно-временной структуры пьесы. Проанализировано художественное воплощение образа Львова как мистического топоса – сакрального центра нации. Исследовательница рассматривает урбанистические локусы как способ идентификации homo leopolensis esse и прослеживает трансформацию городских локусов в зависимости от изменений социально-политической жизни Львова и его жителей, которые мифологизировались в современном культурологическом дискурсе города, навсегда войдя в урбанистический миф Львова. Батярство предстает не только как собственная мировоззренческая парадигма главного героя, но и как неизменная черта среды обитания батяров. Акцентируется на ключевом значении хронотопа встречи, указывающего на невозвратность не только времени и людей, но и идей и смыслов, которые они порождают, для сюжета пьесы.

Ключевые слова: город, хронотоп, маргинес, сюжет, герой.

Oksana Kogut. Poetics of Urban Time and Space in the Play of Oleksii Drozdovskyi “Batiars, Brothers Batiars”. The author of the article considers urban chronotope in the play of Oleksii Drozdovskyi “Batiars, brothers batiars”. The peculiarities of space and time structure of the play are revealed. Artistic embodiment of the image of Lviv as a mystic topos – sacral center of the nation is analyzed. The researcher considers urban loci as a means of identification of homo leopolensis esse and traces transformation of urban loci depending on changes of social and political life of Lviv and its inhabitants, who have become an integral part of the city. Batiarstvo is presented not only as a worldview paradigm of the main character but as an unchangeable feature of living environment of its representatives. The key importance of the chronotope of meeting for the plot of the play is stressed upon. The chronotope of meeting points to the irreversibility of not only time and people, but ideas and senses generated by them.

Keywords: city, chronotope, marginal, plot, character.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2015 р.

УДК 821.161.2-3”20”

Олена Колінько

Вставна новела у структурі постмодерного роману Міли Іванцової «Гра в паралельне читання»

У статті простежується чутливість романного жанру до постмодерних віянь, його здатність до структурної мобільності, зазначаються зміни, що відрізняють його від традиційної форми, з'ясовуються роль і значення вставних новел у будові роману та їх вплив на зміст і форму.

Ключові слова: роман, постмодерний роман, вставна новела, текст у тексті, гра як художній прийом.

У художній практиці сьогодення досить поширеним явищем є жанрові дифузії, що розхитують звичні уявлення про генологічні канони. Надто схильними і чутливими до таких віянь у добу постмодерну є романні форми, які певною мірою втрачають набуті в попередні епохи ознаки, вкотре потверджуючи заувагу М. Бахтіна про те, що роман – це єдиний жанр, що перебуває в постійному становленні серед давно готових і частково вже мертвих жанрів [1, с. 448]. Незавершеність жанру критик вбачав у тому, що «роман ... погано уживається з іншими жанрами, ні про яку гармонію на основі взаєморозмежування і взаємодоповнення не може бути мови. Роман пародіює інші жанри ..., викриває умовність їх форми та мови, витісняє одні жанри, інші вводить у свою власну конструкцію, переосмислює і переакцентує їх» [1, с. 449]. Дослідження Павла Грінцера також представляють роман в аспекті вічного становлення [6]. У працях Мішеля Бютора провідною є думка про роман як жанр, що перебуває у невідпинній еволюції, що революціонізує до нової поетичності [4, с. 199]. Цветан Тодоров теж наголошує на безкінечній динаміці жанру. Узагальнюючи далеко не всі концепції бачення роману, можна стверджувати, що майже всі теоретики узгоджуються в тому, що він у всіх відношеннях є трансформаційною формою. Особливо виразно це простежується в постмодерних творах, які не обмежують авторської фантазії і відкривають широкі можливості для творення оригінального тексту з використанням елементів різних жанрів. «Постмодернізм використовує первинну, канонічну змістовність жанру з грайливою метою і таким чином сприяє історичній, черговій актуалізації жанру, але вже як виключно умовної форми», – слушно зазначає Борис Іванюк [8, с. 267].

Метою даної розвідки є спроба простежити переформатування художнього канону роману та з'ясувати, яку змістову й формотворчу роль виконують у його постмодерному варіанті вставні конструкції (новели). Досягнення сформульованої мети передбачає розв'язання таких завдань: показати чутливість романного жанру до постмодерних віянь, продемонструвати зміни, що відрізняють його від традиційно романної форми, з'ясувати, як оприявнюються, «вбудовуються» твори інших жанрів (новел) у його структуру та впливають на зміст і форму.

Суттєві зміни класичного жанру демонструє роман Міли Іванцової «Гра в паралельне читання», у якому цікаві принципи сюжетно-композиційної і жанрової організації тексту, коли авторка

активно послуговується можливостями інших жанрів, сполучаючи різнорідні елементи оповіді в одне ціле, підпорядковані задуму твору. Роман «Гра в паралельне читання» має ніби двошарову композиційну організацію – з основною сюжетною лінією весь час переплітається низка вставних новел, які мотивують подальшу поведінку персонажів.

Вставною новелою називають «невеликий, відносно автономний твір (чи фрагмент твору) в межах роману, повісті, поеми, епопеї тощо, пов'язаний з художньою структурою цих жанрів, але відгалужений від неї своєю сюжетною лінією» [9, с. 145]. А якщо йти за Ю. Лотманом, то це «текст у тексті» – специфічна риторична структура, при якій відмінності в закодуванні різних частин тексту постають чинником авторської побудови та читацького сприйняття. Така побудова, перш за все, загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований смисл тощо [10, с. 423]. Дійсно, вставні історії (такий термін також має право на існування, застосовується в довідкових, словникових виданнях, працях сучасних теоретиків літератури) в романі Міли Іванцової найвиразніше апелюють до ігрового моменту (що промовисто зазначено в самій назві твору).

Це не випадково, позаяк у добу постмодерну особливого значення набуває феномен гри як всеохопний спосіб людської діяльності, універсальна категорія людського існування, модель особливої поведінки й нестандартного ставлення до всього, що відбувається. Основу для розгляду феномену гри як культурологічної проблеми заклав нідерландський історик і теоретик культури Йоган Гейзінга в праці «Homo Ludens» [5], показавши, що гра є першоосновою культури загалом і літератури зокрема. Дослідник зазначає, що функція гри головно має два аспекти: це змагання за щонебудь або ж представлення чого-небудь. Ці функції у романі Міли Іванцової дещо трансформуються і поєднуються таким чином, що гра представляє змагання не за щось, а за когось, а також стає змаганням, хто краще за інших не щось, а когось представить. У цю гру мимоволі втягується і читач, який стає співучасником своєї гри між текстами в тексті, а також між персонажами, які кожен по-своєму грає свою гру. То ж спочатку складається враження, що вставні новели є механічними вкрапленнями у структурі роману, вони оповідають різні історії життя і ніяк не пов'язані між собою. Невипадково у дилетантських відзивах на роман зустрічаються вислови про «рваність» книги, але це є не що інше, як фрагментарність – одна з

ознак сучасного романного мислення, «стійка ознака доби постмодерну» (Т. Бовсунівська). Саме така дискретність композиції формує думку про наявність кількох сюжетних ліній, тісно переплетених зі вставними новелами. Інкорпоровані в текст роману, вони є своєрідним рушієм розвитку сюжетного мотиву «любовного трикутника»: Віталій-Тамара, Віталій-Ліля, Віталій-Жанна. То ж вставна новела в межах роману – лише відносно відокремлена сюжетна частка твору, яка ніби-то не володіє закінченістю й автономністю. Насправді ж письменниця новелістичним підходом у моделюванні, здавалося б, повсякденних життєвих моментів, виробничих справ, створює психологічний портрет коханця й показує драму сучасної жінки – розумної, талановитої, успішної, але душевно самотньої, нещасливої в особистому житті, розчарованої своїм вибором чоловіка, чи навіть не вибором, а бажанням вибрати, знайти того єдиного, який би прихистив, зігрів, зрозумів, щоб мати не стосунки, а любов. Авторка через вставні новели імпліцитно викладає історію «любовних» взаємин головних героїв, які будують свої стосунки за принципом гри: хто кого перемаже у складному змаганні за кохання, за самого себе, врешті-решт, за свою долю. Відтак традиційний трикутник у результаті такої гри перетворюється на набагато складнішу фігуру. Ось якої позиції притримується кожен із гравців у цій комбінації. *Віталій*: «...у своєму сталому і налагодженому, як швейцарський годинник, житті він нічого міняти не збирався. Навчився існувати у двох світах. Не те, щоб у рівновазі, швидше як канатоходець із жердиною: чим більше був ризик зірватися, тим швидше він біг канатом від пункту А до пункту Б» [7, с. 122]. Спадають на думку слова Ж. Бодрійяра, який пише: «У нас тепер насправді царство повної свободи – всезагальної ні-до-чого-не-прив'язаності, нікому-не-зобов'язаності, ні-в-що-невіри. Детермінованість померла – тепер нашою царицею є не детермінованість» [2, с. 52]. *Ліля*, перша коханка Віталія: «... зробила несподіваний крок, зруйнувавши ефемерну, але звичну рівновагу на шаховій дошці. А може, навпаки – вийшла з цієї гри, щоб зберегти рівновагу інших фігур» [7, с. 196]. *Жанна*: «І тримаючи біля себе Віталія, Жанна ніби дурила тих, хто зіграв з нею такий злий жарт, уривала собі з потойбіччя крихти щастя, яке їй не судилося» [7, с. 201]. (Жанна трималася за стосунки з Віталієм через те, що він був зовні дуже схожий на трагічно загиблого нареченого Руслана, утім не зізнавалася у цьому нікому). «Правила їхньої гри склалися з часом за згодою сторін. І ніхто нікому не давав ніяких обіцянок. Це був зі

старту добровільний тимчасовий союз двох осіб різної статі. Тому що вона так хотіла. А він не заперечував» [7, с. 218]. І далі: «У неї були власні причини, щоби впустити, вірніше, запросити, взяти його у своє життя. Це був свого роду «прокат», хоча, звісно, надто вже цинічно звучить щодо живої людини. Але нікому з двох (або навіть з трьох) не зносило дах від пристрастей, не існувало питання вибору, не муляв той гордіїв вузол, який іншим доводиться рубати по-живому чи задихатися в ньому» [7, с. 222]. Ще: «Вони обоє прекрасно знали, хто розпочав цю гру, а також, хто її може так само раптово припинити» [7, с. 233]. І Віталій в глибині душі знав, «якщо Жанна обрала подібного, то він у ній побачив діаметрально протилежне до Лілі. Виходить, у кожного з них майже два роки була власна причина залишатися разом? І кожен смакував своє: один – щоб забути, друга – щоб не забувати?» [7, с. 251]. Тамара, дружина Віталія, довгий час залишається на маргінесі, її читач не чує і не бачить, її образ і життєва позиція вимальовуються через характеристики інших персонажів: «...вона патологічно неконфліктна. І перш за все друг, давній добрий друг. Дізналася б, поплакала на самоті і, зціпивши зуби, чекала б, коли воно минеться...» [7, с. 196]. «Йому (Віталію) спокійно і зручно жити з нею, передбачуваною, спокійною, нормальною, турботливою» [7, с. 201]. У творі не йдеться про кохання, радше про нездатність до любові, наголошується на орієнтації Віталія на тілесні потреби і розуміння цього його коханками і дружиною. Всіх персонажів об'єднує несправжність, своєрідна «замаскованість». І цю підробленість відчують усі гравці, однак продовжують грати обрані ролі. Увиразненню такої композиції знову ж таки сприяють вставні новели. Вони концептуально організують, на перший погляд, різнорідні фрагменти тексту, поєднані рухом авторської думки та як внутрішній елемент роману реалізують його ціннісну незавершеність і відвертість.

Прийоми поєднання новел, за Б. Томашевським, можуть бути різними залежно від специфіки побудови романного тексту (ступінчастої, кільцевої, паралельної) [11]. У випадку з романом Міли Іванцової маємо паралельну побудову, особливість якої полягає в тому, що «персонажі групуються на декілька самостійних груп, пов'язаних кожна своєю долею (фабулою). Історія кожної групи, їхні дії, район їхніх дій складають особливий «план» для кожної групи. Оповідь ведеться багатопланово: повідомляється про те, що відбувається в іншому плані тощо. Герої одного плану переходять в інший, відбувається постійний обмін персонажами й мотивами, які

слугують мотивуванням до переходів в оповіді від одного плану до іншого» [11, с. 249-250]. Паралельна побудова роману Міли Іванцової супроводжується і паралелізмом в долі героїв: кожен із них діє водночас і самостійно, і залежно один від одного; кожен мікросюжет вставної новели, пов'язаний з героєм, відтіняється іншим або увиразнює його зміст, утворюючи паралельну оповідну лінію, яка врешті-решт веде до спільного об'єднання. Про це неусвідомлено, але такі говорить Жанна: «Оповідання, яке вона проковтнула за кілька хвилин, видалося схожим на короткометражний фільм, на історію, яка запускає певну реакцію в голові, і ти живеш далі, час від часу згадуючи героїв та події» [7, с. 29]. Віталій теж після прочитання начебто нейтральних оповідань відчув «внутрішній дискомфорт і раз по раз йому лізло в голову те, про що давно варто було забути» [7, с. 56-57]. Дочитавши до кінця четверту новелу «Бювет», він «сидів ошелешений. І не стільки хитро закрученим сюжетом», як навіяними спогадами про епізоди з його минулих стосунків з іншою коханкою, Лілею: «Серце його калатало. Щось раптом ускладнилося, щось пішло не так ...» [7, с. 67].

Поступово кожна новела окремо й усі новели в сукупності, як пазли, складаються в новелістичний роман, сторінками якого, як життєвими лабіринтами, крокує читач. Центр емоційної структури роману закорінений у новелістичні включення. Продуманість не тільки кожної вставної новели, а й кожного вжитого елемента, який, у свою чергу, приховує цілі змістові шари й заводить в оману читачів, поступово набуває функцій гри. У постмодерністському творі це робиться з метою залучення читача до співпраці, запрошення його до трансформації або творення тексту. Авторка з самого початку веде з читачем гру, плете інтригу, використовуючи ефект запізненого їх усвідомлення, якого досягає в результаті маскуванню, кодуванню наративного контракту, починаючи з того, що Жанна, одна з героїнь роману, коханка Віталія, вирушає у відрядження і в купе поїзда знаходить безіменну зелену флешку, на якій виявляються файли з текстами оповідань із чужого життя без координат власника. Жінка пропонує коханцеві гру в паралельне читання.

Так само за завісою до самого кінця роману залишається ім'я режисера розіграного спектаклю, однак він справляє враження досвідченого ляльководи, який професійно смикає, натискає, гальмує, моделює життєві ситуації за заздалегідь продуманим сценарієм, від чого основна дія твору перетворюється на розіграш, бутафорію, яка охоплює весь простір роману. Такий художній прийом асоціюється з

постмодерністською естетикою і розгортається в ігровій площині. Тамара, дружина Віталія, справляє враження дуже спокійної жінки, яка у всьому довіряє чоловіку, не цікавиться його вільним часом. Утім у Жанни поступово виникає підозра, чи не Тамара, обдурена й ображена зрадами чоловіка, «перехопила ініціативу в його листуванні, розібралася там швиденько і вжарила конкурентці межі очі свої умови гри» [7, с. 221]. Однак, це лише припущення, непевна здогадка, тому інтрига зберігається, примушуючи усіх фігурантів гри замислитися над автором сценарію. Міла Іванцова так змодельовала посправжньому новелістичний часопростір роману, що усіма діями, поведінкою, почуттями, думками персонажів завуальований образ Віталієвої жінки довгий час залишається на маргінесі. Від такого розкладу персонажів головний масив фабульної дії перебирає на себе функцію вставного тексту, або «спектаклю в спектаклі» [3].

Відтак, дуже виразною постає текстова взаємодія основного й інкорпорованого текстів, поєднаних за принципом *читання-рецепція*: чітко простежується дублювання сцен у вставних новелах і розгортанні основної сюжетної лінії, що знову повертає нас до прийому гри, гри між текстами. З кожною новою новелою посилюється ймовірність порівняння й асоціювання героїв вставних новел і персонажів головної лінії твору.

У цьому контексті треба віддати належне тому, що новела, перебуваючи навіть у межах постмодерної романної форми, зберігає свої основні жанротворчі риси: дозволяє «на мінімумі площі виразити максимум змісту» (Є. Мелетинський); має абруптивний початок і парадоксальний фінал, наділена пуантом, «динамічною вершиною» (В. Фащенко); для неї властиві експресивність, виразність, «малогабаритність композиції» (П. Гейзе), фрагментарність, «дефабулізація», тобто значне послаблення ролі фабули у творі або «редукція» (спрощення) фабули до окремого мотиву чи епізоду. То ж закономірно, що різні за сюжетом вставні новели в романі Міли Іванцової «Гра в паралельне читання» злітовують твір у цілісне художнє полотно. Більше того, конструюючи роман, вони впливають на його структуру, яка стає новелістичною, навіть кінцівка роману має всі ознаки типового новелістичного пуанту. Також вставні новели сприяють розвитку внутрішнього сюжету – сюжетотворенню новелістичного тексту разом із читачем.

Водночас вставні новели сприяють показу роздвоєності героїв і нерозв'язаних суперечностей їх особистого життя. Відтак, сюжетні лінії деяких вставних новел породжують рефлексійні роздуми

головного персонажа Віталія. Ось як передає він свої враження від читання усіх новел: «Він повідкривав усі оповідання, злив тексти в єдиний документ і почав читати їх спочатку. Але тепер вони звучали голосом Лілі, впізнаваними були конструкції її речень, інтонації, з тексту виринали, як ілюстрації, знайомі місця та портрети ... Віталій читав і не розумів, як це сталося» [7, с. 193]. Не в змозі пояснити, зв'язати все і всіх до купи, – Жанну, Лілю, Тамару, гру в паралельне читання, – він навіть придумує містичне пояснення подіям: «Напевне, хтось там, нагорі, нудиться (чи приколюється?) і грає людьми, наче фігурками шахів, пересуваючи їх світлими та темними клітинками життя, створюючи різні ситуації та комбінації учасників гри, і спостерігає, що з того вийде» [7, с. 193]. Але насправді ніякої містики немає, Віталій намагається знайти вихід із замкненого кола своїх проблем. Покинутий коханками, ображений, пригнічений, він бреде до дружини, яку завжди вважав найкращим другом. Однак те, що побачив у її кабінеті (книгу письменниці Лії Данапріс «Розсипані пазли. Збірка оповідань» із добрим десятком білих закладок, фігурку такси з підписом «Рівень свободи визначається довжиною повідка») стає потужною внутрішньою вибуховою силою, «динамічною вершиною» (В. Фащенко), збирає «розсипані пазли», відразу розставляє усі акценти, і розкриває ім'я ляльководи, режисера, який влаштував увесь спектакль та багатовимірну гру: «І раптом страшна здогадка ніби обпікає його окропом. Чоловік виструнчується в кріслі і надто повільно і глибоко вдихає, закриває очі і на хвилину завмирає, зіставляючи в голові події та факти. – Не може бути... Не може бути, щоб Тамара...» [7, с. 260]. Тамара – дружина Віталія, недооцінена чоловіком і його коханками, виявилася найхитрішим, наймудрішим і найпрофесійнішим гравцем.

Отже, у постмодерному романі Міли Іванцової «Гра в паралельне читання» відбувається оновлення романної форми завдяки запозиченню прийомів інших жанрів, тобто вставних новел. Письменниця посилює читацьку рецепцію образів і твору в цілому завдяки вміщенню в його структуру інкорпорованих текстів – новел і новелістичних оповідань. Ідейні акценти знаходяться саме в них, більше того, в них Міла Іванцова подає «ключ» до розкодування свого задуму. Прийом гри і текстуальна гра, «текст у тексті» постають виразними елементами у постмодерній естетиці, засвідчують не тільки оновлення структури роману, а й ускладненість образу сучасного світу, який не вкладається у звичну парадигму й пропонує більш складні варіанти людських стосунків.

Вивчення внутрішньожанрових, міжжанрових потенцій у постмодерністському романі становить перспективну літературознавчу проблему й потребує подальшого дослідження.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М. : Худ. Литература, 1975. – С. 448–455.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: [монографія] / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
4. Бютор М. Роман как поиск // Судьбы романа / Мишель Бютор. – М. : Прогресс, 1975. – 374 с.
5. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Йоган Гейзінга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
6. Гринцер П. Генезис романа в литературах Азии и Африки: национальные истоки жанра / Павел Гринцер. – М. : Наука, 1980. – 286 с.
7. Іванцова Міла. Гра в паралельне читання / Міла Іванцова. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 288 с.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін.]. – Чернівці : Золоті літаври, 2001. – 634 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene).
10. Лотман Ю. Об искусстве / Юрий Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 423–436.
11. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : [учебное пособие] / Борис Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 334 с.

References

1. Bahtin M. M. *Epos i roman: Voprosy literatury i estetiki* [Epos and Novel: Topics on Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 448–455]. (in Russian).
2. Bodriiia Zh. *Simvolicheski obmen i smert* [Jean Baudrillard. Symbolic Exchange and Death]. Moscow, 2000. (in Russian).
3. Bondareva O. *Mif i drama u novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnoho zviazku cherez zhanrove modeliuвання* [Myth and Drama in the Latest Literary Context: Structural Renovation in Connections through Simulation Genre]. Kiev, 2006. (in Ukrainian).
4. Biutor M. Roman kak poisk [Novel as a Search]. In: *Sudby romana*. Moscow, 1975. (in Russian).
5. Heizinha Y. *Homo Ludens. Dosvid vyznachennia ihrovoho elementa kultury* [Homo Ludens. A Study of the Play-Element In Culture]. Kiev, 1994. (in Ukrainian).

6. Grintser P. *Genezis romana v literaturah Azii i Afriki : nacionalnyie istoki zhanra* [The Genesis of the Novel in the Literatures of Asia and Africa: the National Origins of the Genre]. Moscow, 1980. (in Russian).
7. Ivantsova Mila. *Hra v paralelne chytannia* [Parallel Reading Game]. Kharkiv, 2013. (in Ukrainian).
8. *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of General and Comparative Study of Literature]. Chernivtsi, 2001. (in Ukrainian).
9. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary Dictionary-Directory]. Kiev, 1997. (in Ukrainian).
10. Lotman Ju. *Ob iskusstve* [About Art]. SPb, 1998. pp. 423–436. (in Russian).
11. Tomashevskii B. *Teorija literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, 2003. (in Russian).

Елена Колинко. Встроенная новелла в структуре постмодерного романа Милы Иванцовой «Игра в параллельное чтение». В статье прослеживается чувствительность романного жанра к постмодерным веяниям, его способность к структурной мобильности, называются изменения, которые отличают его от традиционной формы, определяется роль и значение встроенных новелл в его построении и их влияние на содержание и форму. Подытоживается, что роман Милы Иванцовой «Игра в параллельное чтение» демонстрирует тот факт, что в период глобальных изменений, каким является эпоха постмодерна, происходят существенные процессы и в генологической парадигме, а особенно в романной форме, наиболее динамичной и пребывающей в состоянии постоянного обновления.

Ключевые слова: роман, постмодерный роман, встроенная новелла, текст в тексте, игра как художественный приём.

Elena Kolinko. Built-in Short Story in the Structure of the Post-modernist Novel by Mila Ivantsova “Playing parallel reading”. The article traces the sensitivity of the novel genre to the postmodern trends, its capability for structural mobility, the changes are mentioned that distinguish it from the traditional form, the role and the importance of built-in stories are distinguished in its construction and its impact on the content and form are examined. It is concluded that the novel by Mila Ivantsova “Playing parallel reading” shows that in the period of global changes i.e. in the era of post-modernism, there are significant processes in a genological paradigm, especially in a novel form, that is the most dynamic and is always in a state of constant renewal.

Keywords: novel, post-modernist novel, short built-in story, the text in the text, game as an artistic technique.

Стаття надійшла до редакції 29.09.2015 р.

***Homo scribens* в образному світі драматургії Лесі Українки**

У статті досліджується архетип *gomo scribens* та поетика скрипторики на матеріалі творів Лесі Українки («Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «Камінний господар», «Адвокат Мартіан») у межах художньої антропології.

Ключові слова: скрипторика, антропологія, архетип, комунікація, код.

В останнє десятиріччя в українському літературознавстві сформувався філософсько-антропологічний підхід до вивчення літературознавчих явищ, зросло поле так званої художньої антропології, що відзначається послідовною концептуалізацією типології образів-персонажів. У фокусі сучасних студій, зокрема, опинився тяглий інтерес до феномену *gomo legens*, який розширив свої горизонти завдяки використанню сучасних методологій, що переконливо довела праця М. Зубрицької «*Homo legens*: читання як соціокультурний феномен». Однак практично досі не порушувалося питання функціонування в літературі образу *gomo scribens*, що видається сьогодні актуальним у руслі вивчення герменевтичної невичерпності художньої антропології. Цей аспект вважаємо за доцільне розглянути на матеріалі творчості Лесі Українки, культурософська спрямованість драматичних творів якої зумовлює осмислення нових і повсякчас динамічних спектрів їхнього семіозису, кодифікації, образотворчої парадигми. Передусім слід виділити у творчості письменниці інтертекстуальний скрипторський пласт та з'ясувати його поліваріантну природу, що і є завданням цієї статті.

Витоки оцінки скрипторської діяльності доволі глибинні. Мають вони джерела і в українській національній традиції, приміром, у сковородинському дискурсі трансцендентного вчительського письма. Акт писання та збірного образу людини, що пише, особливо інтенсивно почав вивчатися філософами і теоретиками культури в останні десятиліття ХХ ст., коли починалися важливі метаморфози у техніці письма. Саме тоді пієтет перед буквою/знаком призвів до абсолютизації «графії», до її рецепції як самостійного, позаісторичного і позасоціального явища. Впливовими стали граматологічні теорії Р. Барта, Ж. Дельоза, Ж. Батая і, особливо, Ж. Дериди. Певною мірою письмо, відірване від звука, стало сприйматись універсальним втіленням буття, феноменом більш рафінованим, ніж загальноприйнятий авторитет Слова (Логосу).

М. Епштейн на початку ХХІ ст. визнав писання, а також *homo scribens* новим предметом досліджень, означивши його як антропологію, персонологію і футурологію письма. «Предмет скрипторики, – зазначає вчений, – не так біографічний, емпіричний суб'єкт, що скрипить пером або стукає по клавішах, як форми надсуб'єктивності, які виникають у процесі письма й охоплюють всі його суверенні території» [12]. Разом із тим, інтенсифікація вивчення письма засвідчила постструктуральну реабілітацію суб'єкта, що цілеспрямовано піддавався остракізму в гуманітарній парадигмі останніми десятиліттями. Тепер уже не викликає сумніву твердження, що роль письма є напрочуд високою у самовизначенні суб'єкта, в окресленні реалізованого в написаному тексті транссуб'єкті, тобто особі всіх своїх масок, адже письмо є «не просто модусом буття, але й одним із найавтентичніших, екзистенціально насичених модусів» [12].

Ж. Деріда у праці «Письмо та відмінність» наголошує, що особливий статус письма підкреслено вже у Біблії. Варто згадати хоч би призначення і сакралізацію Скрижалей. Герметизм письма, стверджує філософ, має божественне походження, а відтак у будь-якому написаному тексті можна шукати боже провидіння, воно «починається з обірваного голосу та з тієї миті, коли сховалося Його лице» [2, с. 136]. Заслугове уваги така констатація Ж. Деріди: «Писати – це відходити... Відбігати кудись далеко від своєї мови, надати їй волю або покинути її, дозволити їй прямувати кудись...» [2, с. 140]. Мислитель, митець, що оперує словом, народжується тільки тоді, коли людина обмінює своє існування на письмо. Досліджуючи філософську поезію Едмона Жабеса, Деріда доходить висновку, що авторське письмо не є і не може бути природою, воно – витвір культури і передбачає «доступ до духу». Письмо як самоцінність, на його думку, є живим, воно народжується, проростає, має власний голос, власну свідомість.

Написане варте аналізу насамперед із погляду місця і часу «проЯвлення», водночас – це психологічний акт: фіксування моменту збудження на папері, відбиток якого стає вагомим у значно тривкіших просторових і часових дистанціях. Роль інтерпретатора в осмисленні написаного є вкрай важливою, адже – «не існує письма без омани». Важливим аспектом антропологічного підходу до літератури вважають проблему руху від конкретного образу до образу-архетипу, у нашому випадку – від образу людини, що творить, нотує чи професійно реалізується у письмі, до архетипу «людини, що пише». Зазвичай чітко розмежовують письмо приватне та службове, тексти

поетичні, бюрократичні, сакральні тощо, які у художніх творах можуть стати важливими концептами або ж «текстами у тексті» (що варті окремої інтерпретації), проєкція яких на автора, адресата/адресанта є очевидною.

Архетип скриптора склався в епоху Середньовіччя, але зазнав суттєвих змін упродовж останніх століть. Зазвичай той, хто пише, бере на себе завдання нести слово – до Бога (від Бога), до окремої людини, врешті – у найширші маси, що може бути виконанням як професійних (канцелярських) обов'язків, так і справжньою місією, де переплітається дух, логос, жертовні інтенції тощо. Функція пера й паперу нерідко реалізується у формі ескапізму, тобто втечі за межі свого часу і місця, і є свідченням пориву до свободи креативної особистості, яка мислить категоріями, що переважають конкретний хронотоп, у межах якого перебуває більшість пересічних людей. У будь-якому випадку письмо репрезентує людину культури, причому таку людину, що має більший чи менший вплив на суспільство двовекторного характеру: підтримку його усталених законів і консервативних порядків або ж сприяння поступу, відкриттю нових горизонтів, якими б абсурдними вони не видавалися сучасникам. У першому випадку писар – коліщатко системи, у другому – її руйнатор-бунтівник, зодчий міражів майбуття.

Такі персонажі цілком органічні для культурософської за своєю природою творчості Лесі Українки, де центральне місце належить людині культури. Як вказує Л. Шевцова, людина культури, або *basic personality* (основна особистість) – це не стільки натуральне явище, скільки «проект людської особистості», що постає у двох вимірах: 1) вплив культури на людську особу; 2) пропозиція культури зрілій людській особистості [11, с. 124].

Не чужі для творчості Лесі Українки образи скрипторів, які за допомогою письмового слова, зазвичай більш вираженого, ніж усне, шукають комунікаційних мостів як на рівні міжособистісних контактів, так і на рівні формування спільноти, перейнятої ідеалами і цінностями, що плекаються всупереч пріоритетам доби. Скриптор у художньому світі письменниці – не просто суб'єкт писання, адже, як влучно зауважила З. Мітосек, писання – це передусім творення сенсу, а не висловлення готових значень. Психологічний аспект народження смислів, шукання влучних слів, переживання їх безсилля, наповнення контекстуальною семантикою мовчання – ці та інші аспекти значно розширюють тему нашого дослідження. Леся Українка актуалізує мотив розірваної комунікації, що, на думку Т. Гундорової, О. Забужко

та ін., став особливо болісним фактором для *gomo sapiens* у ХХ ст., оскільки герметичність і закодованість мови унеможлиблює прозорість діалогу з сучасником. Власне, у самій Лесі Українці небезпідставно можна побачити скриптора, що є медіатором між мовою Бога, Космосу і глухими до неї людьми.

Варто додати, що слово «скрипт» належить до лексикону Лесі Українки. Зокрема, в одному з листів вона зазначає: «Літерати звикли на очі друкарських робітників мало вважати, але так не слід би робити... Я з принципу виробляю собі чіткий почерк і стараюсь подавати чисті скрипти до друку...» [5, с. 665]. Письменниця цілком усвідомлювала всі ризики писання, яке завжди залишається загадковим, і фактично адекватність його сприйняття є сумнівною, сама ж вважала вартим читання лише такі написані тексти, що концептуально зосереджені на найістотнішому.

Беручи до увагу хронотоп драматургії Лесі Українки, з певністю можна сказати, що її *gomo scribens* належить до елітарних прошарків, хоча ця елітарність може бути маскою пристосування, псевдоінтелектуала, масової людини з відповідною аксіологічною шкалою. Пієтет Лесі Українки до скриптології засвідчують і нереалізовані наміри письменниці. На думку О. Забужко, «кассандричного» звучання набувають тепер і останні її рядки, продиктовані на смертній постелі в липневому Кутаїсі 1913 р., – моління дітей до сонця над закопаними в пісок древніми манускриптами – «єретицькими», «поганськими» [4, с. 609]. У певному сенсі саму Кассандру в драматургії Лесі Українки можна вважати символом *gomo scribens*. Хоча весь текст однойменної драматичної поеми побудований на усній вербалізації пророцтв і сумнівів героїні, показовим є початок другої частини твору: «Кассандрин покій. Кассандра пише Сівілінську книгу на довгому пергаменті. Коло неї великий триніг з запаленим куривом» [7, с. 17].

На відміну від інших жінок із Пріамового дому, Кассандра практично не показана за традиційним заняттям – ткацтвом і прядінням. Триніг із куривом – один з атрибутів писання сакрального, хоча, як вважає визначний культуролог М. Еліаде, ця традиція насправді сформувалася в пізніший час і засвідчує, що жриці (піфії), пізнаючи утаємничене, потребували особливого екстазу, який отримували від випаровувань із надзвичайними властивостями, що могли підніматися лише над тріщиною землі, з благословення вищих сил. «Сівілінська книга», яку пише героїня драми Лесі Українки, більше не впливає у сюжетній лінії тексту, однак, за міфами,

унікальні віщування доньки Пріама були дійсно записані та заховані біля знаменитого Дельфійського оракула. С. де Бовуар, яка розглядала природу письма у гендерному світлі, наголошувала: «Саме через жінку, дух якої глибоко поєднаний з природою, чоловікові відкривається шлях до дослідження мовчання і плідної нічної тьми» [53, с. 224]. Для Лесі Українки важливо було абсолютизувати письмо як дар обраним, що отримують час від часу нагоду комунікації з вищими силами для фіксування важливої для людей інформації. У розмові з Поліксеною Кассандра зізнається, що її записи є наслідками діалогів з Аполлоном, оборонцем світла, наук і мистецтва, покровителем муз, провісником майбуття:

*Пробач мені, сестричко, я не можу
тепер з тобою говорити. Бачиш,
тепер пишу я книгу, на розмові
я мушу бути з яснокудрим богом* [4, с. 17].

Звертання Кассандри до брата Гелена за допомогою фокусує увагу на гендерному синкретизмі пророчих записів. Скажімо, загальновідомо, що прорікання піфій переважно мали сомнамбулічні форму та зміст, і лише жерці давали тлумачення, перекладали і приводили їх у порядок. Таким чином ірраціональне та раціональне вступали у взаємодію з третім, сакральним складником.

Роль письма в утвердженні релігії засвідчує драматична поема Лесі Українки «Руфін і Прісцілла». До речі, в одній з ремарок письменниця детально фіксує акт письма часів Римської епохи. Скрупульозна точність деталей засвідчує, що мистецтво писання чимось чарувало авторку, і вона добре зналася на його історичній динаміці: єпископ у в'язниці бере «стиля» й «навосковану дощечку» і, прихилиючи табличку до плеча одного з співрозмовників, «пише на ній кілька слів». Вочевидь народжується лист, що є документом, який має неабияку силу для християн, котрих вигнав із громади пресвітер за порушення звичаю. Руфін, котрий спостерігає за цією сценкою, з презирством дивиться на каяття людей, що ідентифікують себе «темними, неписьменними» і які почувають себе ощасливленими запискою церковного можновладця. В його очах канцеляризм, що проникає у церковну спільноту так само, як і у світську, насправді вбиває віру.

У драмі «Руфін і Прісцілла» заслуговує уваги епізод із переписуванням листа-відповіді філософові Цельзові, що позиціонується як «писання праведників божих». Текст, що має копіювати для поширення Прісцілла, викликає критику інтелектуала

Руфіна, бо в ньому він передусім побачив «рабство думки», до того ж викладене «простацьким стилем». Він дивується, що його дружина взялася «сю погань переписувать» [4, с. 114]. Натомість Прісцілла цілковито байдужа до творів, які написав філософ Цельз, понад усе вона цінує «перекази галілейські», до яких не можуть дорівнятися «поважні рації» філософських концепцій. Не зважаючи на аргументи чоловіка, проти яких релігійний фанатик Парвус виглядав непереконливо, Прісцілла зголошується переписати лист, навіть двічі, як деякі інші вірні, аби розіслати списки по церквах. Переписування як форма поширення ідеї в умовах соціального пресингу – закономірне явище. Кожен із переписувачів укладав у текст свою енергію, а часом додавались і незначні корекції. У масовому зібранні цієї енергії маємо те, що Умберто Еко називає «інкрустацією інтерпретаціями» [3, с. 123]. Текст переписаний, текст проінтерпретований стає набагато потужнішим за текст, що містить у собі більший інтелектуально-духовний потенціал, але не знайшов такого інформативного розпорошення. На фанатичній вірі у магнетизм письма досі тримається забобон про переписування «листів щастя», навіть бездумне копіювання тексту має шлейф неусвідомлено побожного ставлення до власне написаного, а не сказаного слова. Саме переписування вважалось актом благочестя, а списки (книги) професійних скрипторів прирівнювались до подвигу, що доводять ряд збережених легенд, приміром, легенда про монаха, якому замість забутої лампади світили пальці лівої руки. З антропологічного погляду переписування святих листів трактується як фольклор.

Ще один вид письма пізнішого часу репрезентовано у драмі «Камінний господар»: на сувоях пергаменту написані декрет від короля і папська булла, що знімають покарання з вигнанця дон Жуана. Саме за ці документи – влади світської і церковної – Долорес платить тілом, а, беручи до уваги її остаточний чернечий вибір, – життям. Хоча, на нашу думку, для Долорес це водночас був спосіб своєрідного владарювання над дон Жуаном, котрий повинен тепер постійно пам'ятати, що своїми новими можливостями він зобов'язаний виключно своїй нареченій, оскільки вона заплатила страшну ціну за скрипт, який дозволяє йому фактично розпочати життя заново.

Показово, що сувій пергаменту на намогильній статуї Командора з написом, який прочитується не в закладеному в ньому традиційному сенсі, спричинив загострення розвитку подій у фіналі:

Сганарель. Він вам дає відповідь, ще й листовну!

Дон Жуан. Яку відповідь? Де?

Сганарель (читає). «Приходь, я жду» [7, с. 149–150].

Драма «Камінний господар» засвідчує, що письмо – це ще засіб спокуси, якого не цурається знаменитий дон Жуан. Написане рукою об'єкта жадань, а не сказане мимохідь, сповнене містичної енергії, воно стає рушієм світоглядних змін, перегляду життєвих установок, що засвідчує діалог донни Соль, яка у творі є зібраним образом усіх спокушених «лицарем волі». Водночас пікіровка персонажів ілюструє, що зміст, який вкладає в написаний лист адресат і адресант, може суттєво різнитися. Інший варіант: написане набуває різних сенсів, окрім того, від деяких інтерпретацій можна з часом відмовитися, і зробити це аргументовано, що, наприклад, демонструє дон Жуан, який втратив будь-який інтерес до донни Соль.

Отож, акт письма і письмовий текст є важливим моментом вибудови Лесею Українкою драматургічної фабули й інтриги. Ми свідомо залишаємо за межами нашого огляду ще ряд драматичних творів. Однак не можна оминати увагою багату матеріалом у досліджуваному ключі драматичну поему Лесі Українки «Адвокат Мартіан». Феномен письма у композиції цього твору слугує як зав'язкою, так і розв'язкою. До того ж, один із його персонажів, писар Констанцій, – професійний скриптор. Уже в першій ремарці, де зображено робочий кабінет Мартіана, впадають в око численні «кодекси, таблиці, сувої і зшитки пергаменту і всякі знадоби до писання», а Констанцій «розкладає документи різні на столику...вигладжує навосковані таблиці і загострює стиля (паличку до писання)» [8, с. 10]. Але адвокатові не вдається заглибитись у свою щоденну працю, оскільки воротар передає господареві через табличку без напису (так виглядала на ту пору звичайна записка). Зміст написаного тексту на табличці є прикладом втрати його сенсу, що відбувається за умови непосвяченості у код. Адвокатові попервах здається, що це любовна «цидула» не стосується його родини:

*«Я жду тебе
у кождо пору дня чи навіть ночі.
Ти будеш, як в раю. Цілую міцно
тебе – так, як люблю»* [8, с. 12].

Однак інтуїція підказує Мартіану, що «гречненько зложена й не без вогню» записка адресована його доньці, яка могла вже припасти до вподоби якомусь розпусникові. Реакція Аврелії, яка «вихоплює табличку, ховає у своїй одежі і подається бігти назад», нібито підтверджує його припущення. Безперечно, батька цікавить той «хтось», який у листі до юнки «одважується кликати на стрівання». У

повітрі зависає питання: хто скриптор? І воно надає зав'язці детективного елементу. На превеликий подив Мартіана скриптором виявляється не утаємничений закоханий, а мати Аврелії, колишня його дружина, яка і після розлучення з ним приносила багато проблем в адвокатове життя. Тепер зміст «цидули» набирає загрозливого сенсу, адже йдеться фактично про викрадення доньки, яку з дитинства ростив люблячий батько сам, поки колишня дружина втілювала свої бажання про розкішне життя. Зумовлена листом серйозна розмова дала зрозуміти Мартіану, що його донька вважає рідний дім пустелею. Після такого удару люблячий батько зазнає цілої низки втрат: за дочкою рідний дім покидає син, не без Мартіанової вини заарештовують сина найкращого друга, помирає адвоката небога.

Цікаво, що син Валент, якого приваблює шлях проповідника, намагався спробувати себе і в інших духовних галузях, зокрема в науці та письменстві, проте змушений був визнати брак таланту. Та варто підкреслити, що будь-який вид діяльності, пов'язаний з письмом, для Валента насамперед є пошуком «шляхів до слави». Причому письмовій інтелектуальній роботі він протиставляє «живеє слово», що зазвичай є успішним завдяки психологічному складу ритора, його емоційності і темпераменту.

Не зважаючи на трагічні події дня адвокат увечері все ж береться до роботи, він готує виступ для захисту християн на суді, для чого Ізоген йому за дня приніс «сувій пергаментів». За звичкою, Мартіан занотовує свою промову, хоча розуміє, що в суді, може, скаже й інакше, однак сам процес писання вважає необхідним «для прояснення думки. Так легше думати» [8, с. 69]. Щоправда, емоційне збудження від пережитого лише заважає фіксації аргументів логіки. Навіть писар, на очах якого розгорталася катастрофа Мартіанового дому, здатен лише підготувати все до письма, він зізнається, що «писатиме погано» – причиною нерозбірливого почерку стає рука, що тремтить. Нині графологія втратила свою актуальність, але її констатації переважно мають під собою психологічне підґрунтя, а подекуди і філософське. Пригадаймо, що одними з перших свої спостереження над почерком виклали Аристотель, Лейбніц, Гете та інші видатні інтелектуали свого часу. На думку сучасних психологів, зрозумілий, рівний і чіткий почерк належить слабким особистостям, що часто відступають перед труднощами. Однак у давнину зразковий почерк забезпечував будь-якому скриптору (з відповідним психічним складом) досить високе соціальне становище.

Адвоката не лякає погана каліграфія писаря, очевидно, він певен, що вгадає свої слова, навіть записані нечітко. Та все ж Констанцієві не вдається оволодіти собою, і, прослухавши логічні та ясні тези завтрашньої доповіді Мартіана, він, немов паралізований фанатичною відданістю справі адвоката, визнає свою професійну поразку, що спричинив надмір вражень стресового дня:

Констанцій (випускає стиля з рук). Прости... не можу... [8, с. 70].

Кінцевою точкою драми стає фраза Мартіана, кинута у відповідь: «Дай. Я сам скінчу». Однак авторка вважала за необхідне додати ще одну ремарку: «Бере до себе табличку й стиля і пише помалу, але твердою рукою» [8, с. 70]. Останнє скоріше б далось для візуалізації не так театральними, як кінематографічними засобами. Оскільки будь-який рукописний текст є реєстрацією психомоторних імпульсів, то в цій кінцевій фразі вбачаємо ще кілька знаків для характеристики головного героя: неквапливість дає зрозуміти про терплячість скриптора; твердий натиск, рівність почерку засвідчує несхитний характер вольової і навіть авторитарної людини. До речі, фінал драматичної поеми можна зіставити з поезією Павла Тичини про страхіття пореволюційного канібалізму «Загупало в двері прикладом...», яка завершується словами: «А писар все пише, все пише – та сльози писать заважають» [6, с. 133].

Проте не слід вважати Мартіана і Констанція абсолютно протилежними за характерами. У цій персонажній бінарній опозиції писаря радше вбачати *alter ego* адвоката Мартіана. Адвокат теж є особою, для якої почуття вельми важливі, він – співчутлива, тонка натура, переживання крають його серце, але все це не завжди видиме, бо власні болі він ховає глибоко на дні свого внутрішнього світу. На відміну від писаря, в адвоката Мартіана є другий регістр власного «Я», вищий, складніший, підпорядкований обов'язку перед гуманістичною ідеєю, яка замахнулася на неймовірне – завоювати світ на цілі століття і тисячоліття.

Як бачимо, для Мартіана письмо є далеко не технічним елементом інтелектуальної праці, воно стимулює і організовує її, беручи на себе роль рушія раціонального процесу. Адвокат робить свій вибір, алгоритм якого є фокусом відомої поезії В. Свідзінського: «Самотність. Труд. Мовчання». І труд цей – притлумлювати душу задля плекання духу, що і є найважливішою функцією *gomo scribens*. Недарма Віжнер і Дюре вважають, що істину слід шукати не в мовленні, а в письмі, бо воно є вираженням активного інтелекту, «чоловічим» складником мови [10, с. 75].

Отже, важлива роль писання у багатьох драматичних творах Лесі Українки доводить спробу авторки інтелектуалізувати літературу (на рівні змісту), розширити поле конфлікту інтерпретацій (на рівні форми), позаяк утаємничений код *gomo scribens* не дає шансу для дзеркально-адекватного його розуміння з боку *homo legens*. Неможливість абсолютної тотожності зумовлює розгалуження сюжетних поворотів, збільшує число інтриг та сприяє росту туги за ідеальною комунікацією, досягнення якої насправді є ілюзією. Вірність темі скриптора у творах Лесі Українки пояснюється також її досвідом, повсякчасним дивуванням авторки езотеричними імпульсами письма, його загадковому процесу, що переконливо ілюструє відома цитата з одного із листів письменниці: «Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, отоді вже приходиться демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати...» [9, с. 394].

Заявлена тема за умови її розробки в українському літературознавстві обіцяє нові знахідки у пошуках антропологічної структури поезики письма, і, безперечно, сприятиме сучасній реставрації феномену Лесі Українки.

Список використаних джерел

1. Бовуар де С. Друга стаття. Т. 1 / Сімона де Бовуар ; [пер. з фр. : Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко]. – К. : Основи, 1994. – 390 с.
2. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Жак Дерида ; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2004. – 600 с.
3. Еко У. Не сподівайтесь позбутися книжок / Умберто Еко, Жан-Клод Кар'єр ; [інтерв'ю Ж. Ф. де Тоннак] ; [перекл. з фр. І. Славінської]. – Львів : ВСЛ, 2015. – 256 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
5. Косач-Кривинюк О. Леся Українка : хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк; [УВАН]. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.
6. Тичина П. Вітер з України / Павло Тичина. – К. : Український письменник, 1993. – 270 с.
7. Українка Леся. Драматичні твори / Леся Українка // Збір. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 4. – 352 с.
8. Українка Леся. Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів / Леся Українка // Збір. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 416 с.
9. Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Збір. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12. – 694 с.

10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко ; [пер. с фр.]. – СПб. : А-сэд, 1994. – 406 с.
11. Шевцова А. Культурні проєкції національного характеру/ А. Шевцова // Сучасність. – № 7-8. – 2000. – С. 123–139.
12. Эпштейн М. Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/6467>

References

1. Bovuar de S. *Druha stat.* Т. 1 [The Second Sex. V.1]. Kiev, 1994, 390 p. (in Ukrainian).
2. Deryda Zh. *Pysmo ta vidminnist* [Writing and Difference]. Kiev, 2004, 600 p. (in Ukrainian).
3. Eko U. *Ne spodivaitesia pozbutysia knyzhok* [This is not the End of the Book]. Lviv, 2015, 256 p. (in Ukrainian).
4. Zabuzhko O. *Notre Dame d'Ukraine : Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrayinka in the Conflict of Mythologies]. Kiev, 2007, 640 p. (in Ukrainian).
5. Kosach-Kryvyniuk O. *Lesya Ukrainka : khronolohiia zhyttia i tvorchosti* [Lesya Ukrayinka : Chronology of Life and Creative Work]. New-York, 1970, 924 p. (in Ukrainian).
6. Tychyna P. *Viter z Ukrainy* [The Wind from Ukraine]. Kiev, 1993, 270 p. (in Ukrainian).
7. Ukrainka Lesya. *Dramatychni tvory* [Dramatic Works]. Kiev, 1976, v. 4., 352 p. (in Ukrainian).
8. Ukrayinka Lesya. *Dramatychni tvory (1911–1913)*. Pereklady dramatychnykh tvoriv [Dramatic Works (1911-1913). Translations of Dramatic Works]. Kiev, 1977, v. 6, 416 p. (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesya. *Lysty (1903–1913)* [Letters (1903-1913)]. Kiev, 1979, v. 12, 694 p. (in Ukrainian).
10. Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiia gumanitarnykh nauk* [The Order of Things]. SPb., 1994, 406 p. (in Russian).
11. Shevtsova A. Kulturni proektsii natsionalnoho kharakteru [The Cultural Proecting of National Character]. In: *Suchasnist*, 2000, no. 7–8, pp. 123–139. (in Ukrainian).
12. Epshtein M. *Scriptorika. Vvedeniie v antropologiiu i personologiiu pisma* [Scriptoriks. Introduction to Anthropology and Personology of Writing]. Available at: <http://www.topos.ru/article/6467> (in Russian).

Светлана Кочерга. *Homo Scribens* в образном мире драматурги Леси Украинки. В статье обосновывается целесообразность в рамках художественной антропологии исследовать феномен homo scribens. Объект исследования – интертекстуальный скрипторский шар в творчестве Леси Украинки. Теоретическую основу студии составляют труды Р. Барта, Ж. Дерриды, М. Эпштейна. Даются основные коннотации архетипа скриптора.

В культурософії творчества Леси Українки спостерігається розгалужена система образів скрипторів, представлених елітарними шарами суспільства. Письмознавиця актуалізує мотив розірваної комунікації, приділяє увагу народженню скрипта як творчого значення.

В статті зроблено огляд історичної специфіки акту письма, фіксуваного в драматургії письменниці (античність, Римська епоха, середньовіччя). Розглянуті різні види скриптів, які грають важливу сюжетну роль в драмах письменниці (письмо, трактат, юридичний документ, надгробна надпись, черновик і т.д.). Аналіз мотивації письма зосереджено на персонажах-скрипторах драм «Руфін і Присцилла», «Кам'яний господар», «Адвокат Мартиан».

Доказано, що звернення до проблем *homo scribens* Лесі Українка-драматург намагалася інтелектуалізувати літературу, обогатити сюжетні конструкції і сприяла розширенню інтерпретаційного потенціалу тексту.

Ключевые слова: скрипторика, антропологія, архетип, комунікація, код.

Svitlana Kocherha. *Homo Scribens in the Figurative World of Lesya Ukrainka's Dramas.* The research claims the expediency to explore the artistic phenomenon "homo scribens" within anthropology science. The object of the study is intertextual scriptor layer of Lesia Ukrainka's texts. The theoretical basis of the research is the studies of Barthes, Derrida, Epstein. There are the main connotation of the notion "scriptor" in the article.

The art works of Lesya Ukrainka contain the extensive system of characters which we can call scriptors. They represent elite segments of society. The writer actualize the motif of broken communication and focuses on the appearance of a script as creation of meaning.

This article provides an overview of the historical specificity of the act of writing that is fixed in Lesya Ukrainka's dramas (Antiquity, the Roman era, the Middle Ages). There are different kinds of scripts that play an important role in the drama story (letter, treatise, legal document, grave inscription, draft, etc). The analysis of the motivation of writing focuses on the scriptor characters in dramas "Rufin and Priscilla", "Stone Master", "Advocate Martian".

It is proved that Lesya Ukrainka tried to raise the intellectual level of the Ukrainian literature by addressing to the *homo scribens* theme. She managed to enrich the plot constructions and helped to expand the interpretive potential of the text.

Keywords: scriptor, anthropology, archetype, communicative code.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2015 р.

Літературна персоналістика «Я-автора» та героя у повісті «Пожар» В. Распутіна

Стаття присвячена характеристиці *Я-автора* та героя у повісті «Пожар» В. Распутіна. Визначено їх роль, місце і вплив на жанрову структуру та ідейно-естетичну своєрідність твору. Розглянуто роль кризової свідомості на зміст художнього мислення. Запропоновано перспективи подальшого дослідження проблеми.

Ключові слова: *Я-автора*, герой, свідомість, автобіографічність, публіцистичність, протагоніст.

Російська література останньої третини ХХ ст. характеризується підвищенням рівня публіцистичності, відкритим вираженням наболілого, що несли у собі письменники. Герої цих книжок відкрито виражають авторські думки, виявляють і засуджують вади й аберації навколишнього середовища. Повість «Пожар» В. Распутіна яскраво репрезентує основні риси цієї прози.

Повість «Пожар» була помічена критикою і гідно оцінена літературознавцями. Серед учених, які цікавилися цим твором, – Г. Нефагіна [2], О. Старикова [4], Д. Устюжанін [5] та ін. Їх зацікавила різноаспектна проблематика повісті, проте проблему «*Я-автора*» вони не вивчали. Тому мета розвідки полягає в тому, щоб дослідити «*Я-автора*» та героя у повісті «Пожар» В. Распутіна, визначити їх вплив на жанрову структуру твору.

Актуальність проблеми пояснюється потребою розглянути російську прозу з урахуванням сформульованого Т. Гундоровою теоретичного положення про роль *кризової свідомості* на зміст художнього мислення [1]. Це дослідження має методологічне значення, тому що дозволяє підкреслити спрямування повісті на руйнування хибних і сталих уявлень світоглядного характеру і формування нової свідомості відносно народних традицій.

Таке повернення свідомості до національного досвіду має і загальнолюдське значення, про що свідчить задум українського режисера Л. Шепітько екранізувати повість В. Распутіна «Прощание с Матёрой». Як відомо, Л. Шепітько стала у певні діалогічні відносини з російським письменником, прибравши з назви слово «Прощание», обґрунтувавши це тим, що для неї «Матёра» нікуди не зникала. У своєму останньому інтерв'ю вона зазначила, що фільм має «певний

сенса. Це буде не про прощання з минулим, тому що я не хочу з ним прощатися. Це буде фільм про збереження цього минулого, як духовної потреби, як частини нашого сьогодення і майбутнього життя» [6, с. 193]. Ці її думки були спрямовані на національні традиції.

Своєрідним продовженням «Прощання с Матєрой» стала повість В. Распутіна «Пожар», яка характеризується ідейно-естетичною своєрідністю. Написана перед перебудовою, у 80-их рр. ХХ ст.

В. Распутін, не вводючи нових літературних прийомів, розширив межі дозволеного, що було яскравою рисою сміливої громадянської позиції епіка. Вже доведено: у творі на першому плані не естетична, а суспільно-політична й етична функції. Відвертий громадянський пафос у повісті переходив у публіцистичність. Письменник, розчарувавшись у можливості впливати на душі людей тільки художнім словом, звернувся до прямої проповіді. Публіцистичність виводить роздуми «Я-автора» на соціально-історичний рівень. В. Распутін продовжив традиції російської класичної літератури – вірність законам правди і сумління, високій моральності. Показуючи героїв людьми системи всередині системи, автор по-різному підійшов до розуміння характеру, природи моральності і шляхів виходу суспільства із моральної кризи.

Повість «Пожар» являє собою твір складної жанрової модифікації: в ній змішані різні жанрові ознаки повісті – сповіді та проповіді. Цей твір не тільки художньо-оповідальний, але й риторичний. Жанрова новизна повісті підтверджує напружений духовно-моральний пошук «Я-автора», який прагне відкрити нові шляхи в мистецтві, при цьому кордони жанрів стають тією зоною, в якій відбувається переростання одного явища в інше.

Стильові особливості твору обумовлюються не тільки суспільно-політичним контекстом твору, але й особливостями світогляду письменника. Підтвердженням цих спостережень служить прямолінійність висловлювань, які піддаються впливу суспільно-політичної кон'юнктури, відчутні у публіцистичних роботах В. Распутіна періоду «перебудови».

Одним із головних джерел, своєрідним камертоном достовірності розповіді та витоків публіцистичності творчості письменника є його біографія. Виражена автобіографічність «Пожару» проявляється, зокрема, в реальному характері описаних подій і в образі головного героя, протагоністом якого є «сусід» письменника.

В. Распутін об'єднав «автодокументальну» (засновану на достовірних, подібних документу, авторських спогадах) розповідь про

одну з історій в сусідньому селі з публіцистичними роздумами головного героя. Це дозволило «Я-автора» не тільки показати подію, але відчути, оцінити і осмислити її, висловити свою оцінку до зображеного. Безпосереднє втручання «Я-автора» в розповідь призвело до взаємодії жанрових форм у тексті.

Однією з ознак публіцистичності «Пожару» служить «стислість» відтвореної в ньому «історії»: у ліспромхозовському селищі загорілися склади, жителі намагаються впоратися з вогнем і за можливості врятувати те, що зберігалось у складах.

Композиційною особливістю повісті В. Распутіна є те, що свої думки про минуле і сьогодення, про моральні та економічні проблеми письменник вкладає в уста головного героя – ветерана війни та праці шофера Єгорова. Іван Петрович бачить, що полум'я охоплює не тільки будови, воно випалює душі людей, залишаючи порожнечу і чорноту. Єгоров упевнений у правоті своїх поглядів. Розповідаючи про події, що відбуваються, «Я-автора» часто звертається до спогадів. І не може зрозуміти його герой, чому в затопленому селі Єгорівці жителі були дбайливими, ошадливими господарями, сумлінними працівниками, які любили свою землю і твердо стояли на ногах. Може, тому, що це був їхній будинок, земля, яку заповідали предки. І відносини між людьми були чуйними, справедливими і довірливими.

Внутрішній драматизм твору має своєрідний характер. Відкритий фінал повісті залишив читачів у роздумах над важливими моральними проблемами, які ще чекають розв'язання. «Пожар» при всій його художній завершеності набув публіцистичного звучання. Це – творча настанова письменника. Він поставив собі завдання засудити те, до чого звикли, а дехто прийняв за норму життя. Весь час пожар на Русі з'єднував людей, а у повісті висвітив зовсім інші риси.

Питання про сенс життя, роль і місце людини серед людей звучить упродовж усієї повісті, і постає воно перед протагоністом Іваном Єгоровим задовго до фатальної ночі. Герой намагається знайти відповідь на запитання: *чому все «перевернулось с ног на голову, и то, за что держались ещё недавно всем миром, что было общим неписанным законом, твердью земной, превратилось в пережиток, в какую-то ненормальность, и чуть ли не в предательство?.. Было не положено не принято, стало положено и принято, было нельзя – стало можно, считалось за позор, за смертный грех – почитается за ловкость и доблесть»* [3, с. 842].

Головний герой завжди звик «жити по совести». «Я-автора» і від інших вимагає того ж. Йому важко дивитись, як люди зненавиділи

одне одного, кожний тягне у свій бік, а до загального добра ніякого стосунку немає. Навіть у критичній ситуації, на пожежі, знаходяться такі, як однорукий Савелій, що ховає для себе мішки з борошном, або «дружные ребята», «архаровцы», як називає їх Іван Петрович, що насамперед кинулися рятувати з вогню ящики з горілкою. «Я-автора» бачить причини багатьох бід у тому, що порушено вікові традиції народу. Селяни перестали обробляти землю, любити її. Вони нічого не вирощують, не примножують її багатства. Здатні тільки брати, вирубувати ліс – ці люди втратили почуття общини, яке змушувало їх раніше жити за законами високої моральності. Вони живуть лише для себе. У приватному їх бутті теж бракує домашнього затишку, взаємопідтримки.

В епізодах боротьби з вогнем чітко проявляються гріхи односельців Єгорова, які переступили моральність у собі. Герой виступає у ролі судді, і це право дано йому як людині, «державшейся правды как закона». Іван Петрович будує своє життя на підвалинах морального максималізму. Формою його духовного існування стають роздуми не тільки про буття соснівців, але і про своє місце у світі. І хоча завжди Єгоров працював на повну силу, за справедливість стояв горою, але відчув він якийсь розлад у собі. «*Одно дело – беспорядок вокруг, и совсем другое – беспорядок внутри себя. Когда вокруг – при желании сколько угодно там можна отыскать виноватых, а иной раз и вовсе посторонние силы способны вступить в действие и сыграть, как говорится роль... В находящемся в тебе хозяйстве взыскать больше не с кого. Стало быть, и в этом случае спрашивать приходится только с себя... И нет ничего проще, чем заблудиться в себе*» [3, с. 844].

Автор послідовно, навіть полемічно зображує свого героя зовні благополучною людиною. Життя прожите. І прожите так, що можна без сорому оглянутися назад. Нікуди не ліз, будував своє життя, як всі, а ось у кінцевому результаті все складається, мабуть, по-іншому, ніж у багатьох. Герой В. Распутіна з тих, хто «своим шагом по земле ходит». І водночас, постійно шукаючи, задумуючись над життям, він напружено вдивляється в оточення, щоб побачити в інших своє відображення, оцінити себе. Герой цей незвичний і для нинішньої прози.

«Я-автора» повісті захоплюється ставленням Івана Петровича до сім'ї та дружини. У будинку Єгорова хоч і не багатство, проте достаток, із дружиною повне взаєморозуміння. «*Каждый мужик, наверно, держит перед собой два образа жены – какая она есть и*

какой бы он хотел её видеть. Они то совпадают, то расходятся, то заговорят одним голосом, то на разных. У них словно бы и лицо с отличинками, и меж собой они обязательно ладят... И вот Алёна его, неизвестно с какого времени, сошлась в одно целое... Находился ли он дома или уходил, он постоянно чувствовал в себе Алёну, продолжавшую свою неустанную службу... Опрятный и мягчительный мир, который был Алёной, с годами не только не выстыл, но ещё пораздался в понимании и тепле. Мужик, в котором не звучит голос жены: “погоди, Ваня или Стёпа”, скоро выпрастывается из жизни и, да и живя, ходит в ней, как в малахее с чужого плеча» [3, с. 853]. Цитата, характерна для погляду «Я-автора» на героя і погляду героя на життя.

Голоси «Я-автора» і героя то зливаються, то розходяться, доповнюючи один одного. І це – не художній прорахунок повісті, а свідомий авторський прийом. Звичайно, «Я-автора» бачить глибше і далі від героя, але для «Я-автора» важливо позичити народної мудрості у Івана Петровича.

Повість «Пожар» розпочинається з болючих роздумів зовні благополучного героя оповіді, що вимагають від людини великих фізичних зусиль: *«И прежде чувствовал Иван Петрович, что силы его на исходе, но никогда ещё так: край да и только... и с чего он так устал? Не надрывался сегодня, обошлось даже без нервопрёпки, без крика... Пусть бы долго-долго, без меры и порядка ночь, чтобы одним отдохнуть, другим опамятоваться, третьим протрезветь... А там – новый свет и выздоровление» [3, с. 828].*

Героя повісті турбує відчуття провини, що не додивився він чогось важливого, не зробив усього, щоб життя законами правди стало нормою не тільки для нього, але й для оточуючих. «Я-авторові» близький Іван Петрович і дядя Міша Хампо, який ціною життя відстоював моральну заповідь «не вкради». З гіркотою «Я-автора» та герой повісті бачать: у них небагато однодумців. Навіть надійний у роботі Афоня Бронніков проповідує ідею відповідальності тільки за свої вчинки, за своє власне життя. *«Я так считаю: Я работаю честно, живу честно, не ворую, не ловчу – у кого глаза есть, тот видит, как я живу и как другие живут. Кто куда расположен, туда и пойдёт» [3, с. 842].* Ця позиція не подобається «Я-авторові» та герою. Бути чесним тільки для себе – цього замало. Тоді ще (80-ті рр. минулого століття) в існуючому тоталітарному суспільстві висока моральність і гуманізм, за переконанням В. Распутіна, були саме у громадській активності особистості, яка впливала на оточення.

Випробування вогнем, очищення в ньому (як і очищення у воді) – один зі сталих фольклорних мотивів, у яких закладена народна мудрість. З далеких часів вода і вогонь – дві стихії – допомагали людині і шкодили також. Але зовсім не екологічні проблеми хвилюють «Я-автора» (у всякому разі вони не виведені на перший план повісті). Доцільність будівництва гідровузлів, як і необхідність брати ліс з тайги не ставляться під сумнів у творі. Письменник закликає подбати про екологію душі. Так виникає багатошарова символіка повісті, розбудовується її алегорична тональність.

Картини пожежі як загального людського лиха, боротьби людини з вогнем виписані яскраво і напружено. І хоча деякі критики (Є. Старикова [4] та ін.) не надали цим епізодам особливої ваги, вважаючи головним у творі роздуми Івана Петровича, які зливаються з голосом автора, ці моменти відіграють важливу роль у повісті, і саме з них усе починається. Пожежа, яка охопила склади, здатна запалити «безобразное бивачного типа» містечко лісозаготівельників. І це не стихійне лихо, навіть не результат чийогось злого наміру. Біда, як доводить «Я-автора», була запрограмована всім трибом життя ліспромгоспу і тому постала його символічним підсумком, «вогняним знаком» загального неблагополуччя. І у той же час пожежа – розв'язка неблагополуччя, передвістя виходу.

З думками про внутрішній порядок і безпорядок тісно пов'язані рефлексії Івана Петровича про дім, який будує для себе людина: *«Чтобы человеку чувствовать себя в жизни сносно, нужно быть дома. Вот: дома. Прежде всего – дома, а не на постое, в селе, в своем собственном внутреннем хозяйстве, где заданное место и служба. Затем дома – в избе, на квартире, откуда, с одной стороны, уходит на работу и, с другой – в себя. И дома, на родной земле»* [3, с. 856]. Герой (автор) – дидакт, суспільний моралізатор.

Велике значення в естетичному моделюванні позиції «Я-автора» відіграє пам'ять. Саме до неї апелює В. Распутін, пригадуючи воєнні роки і порівнюючи боротьбу людей із вогнем зі страшним лихом рідного народу. Зазначимо, що хронотоп посідає чільне місце у структурі твору, де постійно переплітаються часові рамки, які ведуть читача до перших післявоєнних років, до витоків села Єгоровка.

Постійне відчуття тривоги за людину протягом усього твору проявляється у свідомості «Я-автора», який роздумує про місце людини і її роль на землі. Роздумуючи про це, «Я-автора» доходить до висновку: випробування бідами, війною, голодом, першими

повоєнними роками витримали достойно, а сьогоднішні випробування для людей важчі за попередні.

Фінал повісті, який перегукується з її початком, справляє неоднозначне враження. Головний герой крокує безлюдною дорогою не у будинок, не до людей, а з дому і, хоча *«легко, освобождено и ровно шагало ему, будто вынесло, его наконец на верную дорогу»*, все ж шлях цей непростий і не визначений: *«Издали – далеко видел он себя: идет по весенней земле маленький заблудившийся человек, отчаявшийся найти свой дом, и вот зайдет он сейчас за перелесок и скроется навсегда-навсегда. Молчит, не то встречая, не то провожая его земля»* [3, с. 860]. Своєрідним підсумком символічної картини звучить голос *«Я-автора»*: *«Это касается всех! Мы, только мы, все вместе, а не бойцы-одиночки ответственны за порядок в своем доме, нам его сообща и наводит»* [3, с. 860].

Таким чином, можна стверджувати: у повісті «Пожар» В. Распутіна об'єднано «автодокументальну» розповідь із публіцистичними роздумами головного героя. Безпосереднє втручання *«Я-автора»* в об'єктивну розповідь призвело до взаємодії жанрових форм у творі. Голоси *«Я-автора»* і героя то зливаються, то розходяться, доповнюючи один одного. *«Я-автора»* перебуває над подіями і в певні моменти «вривається» у структуру тексту, де й розкривається його ставлення до подій. Проведене дослідження не вичерпує усіх аспектів всебічного охоплення *«Я-автора»* у повісті в історико-літературному аспекті, не претендуючи на повноту і дослідницьку завершеність висвітлення означеної проблеми. Перспективними напрямками подальшого вивчення проблеми є теоретичний та історико-літературний, причому останньому, на нашу думку, необхідно надати пріоритет.

Список використаних джерел

1. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Розвідка із коментарями із «кінця постмодерну» / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2013. – 344с.
2. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века / Г. Л. Нефагина. – Мн. : Издательский центр «Экономпресс». – 1998. – 231 с.
3. Распутин В. Г. Избранные произведения: В 2 т. Т.1 / В. Г. Распутин. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 862 с.
4. Старикова Е. Н. Ищущая душа: Заметки при прочтении повести В. Распутина «Пожар» / Е. Н. Старикова // Новый мир. – 1985. – №12. – С. 232–236.

5. Устюжанин Д. Л. Касается всех (Раздумья над страницами новой повести В. Распутина «Пожар») / Д. Л. Устюжанин // Литература в школе. – 1986. – № 2. – С. 21–27.
6. Шепитько Л. Е. Последнее интервью / Лариса. Воспоминания. Выступления. Интервью. Киносценарий. Статьи: Книга о Ларисе Шепитько / сост. Э. Г. Климов / Л. Е. Шепитько. – М. : Искусство, 1987. – 290 с.

References

1. Hundorova T. I. *Pisliachornobylska biblioteka: Ukrainskyi literaturnyi postmodernizm. Rozvidka iz komentariamy iz «kintsia postmodernu»* [Poslechernobylskoe Library: Ukrainian literary postmodernism. Exploration of the comments of the «end of postmodernism»]. Kiev, 2013, 344 p. (in Ukrainian).
2. Nefahina H. L. *Russkaia proza vtoroi polovynu 80-kh – nachala 90-kh hodov XX veka* [Russian prose of the second half of the 80's – early 90's of XX century]. Minsk, 1998, 231 p. (in Russian).
3. Rasputin V. H. *Izbrannue proyzvedeniia: V 2 t. T.1* [Selected Works: The 2 v. V.1]. Moscow, 1990, 862 p. (in Russian).
4. Starikova E. N. *Ishchushchaia dusha: Zametki pri prochtenii povesti V. Rasputina «Pozhar»* [Soul Seeker: Notes on reading the story by V. Rasputin «Fire»]. In: *Novui mir*, 1985, № 12, pp. 232–236. (in Russian).
5. Ustiuzhanin D. L. *Kasaetsia vsekhn (Razdumia nad stranitsami novoi povesti V. Rasputyna «Pozhar»)* [For all (Thinking over the pages of a new novel V. Rasputin «Fire»)]. In: *Lyteratura v shkole*, 1986, № 2, pp. 21–27. (in Russian).
6. Shepitko L. E. *Poslednee interviy* [The last interview]. In: *Larysa. Vospominanyia. Vustuplenyia. Interviu. Kynostsenaryi. Statiu: Knyha o Laryse Shepitko*. Moscow, 1987, 290 p. (in Russian).

Игорь Кузава. Литературная персоналистика «Я-автора» и героя в повести «Пожар» В. Распутина. Статья посвящена характеристике «Я-автора» и героя повести «Пожар» В. Распутина. Определены их роль, место и влияние на жанровую структуру и идейно-эстетическое своеобразие произведения. Показана степень родства «Я-автора» и героя произведения. Выяснено, что с помощью прямой проповеди в тексте на первый план выходит общественно-политическая и этическая функции, а откровенный гражданский пафос переходит в публицистичность и выводит размышления «Я-автора» на социально-исторический уровень. Рассмотрены роль кризисного сознания на содержание художественного мышления. Важное место отводится размышлениям «Я-автора» о смысле жизни, роли и места человека в окружающей среде, как человек проходит испытания бедами, войной, голодом, первыми послевоенными годам и пожаром. Проанализирована роль и место хронотопа в структуре произведения, где постоянно переплетаются временные рамки. Предложено перспективы дальнейшего исследования проблемы.

Ключевые слова: Я-автора, герой, сознание, автобиографичность, публицистичность, протагонист.

Igor Kuzava. Literary Personalistyka of the “I-authora” and the Hero in the V. Rasputin’s Story “Fires”. The article is devoted to the characterization of “I-authora” and the hero of the V. Rasputin’s story “Fires”. Defined their role, place and influence on the genre structure and ideological and aesthetic originality of the work. Showing degree of relationship “I-authora” and the character of the work. It was found that through direct preaching in the text at the forefront of the political and ethical functions, and outright civil publicistic pathos enters and removes reflections “I-authora” the socio-historical level. The role of awareness of crisis on the content of creative thinking. An important place is given to thinking “I-authora” the meaning of life, the role and place of man in the environment as the person being tested disasters, war, famine early postwar years and fire. The role and place in the structure of time-space work, which constantly interwoven time frames. A further study on prospects.

Keywords: I-authora, character, consciousness, autobiographical, publicistic, protagonist.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2015 р.

УДК 821.162.1-31.09

Андрій Моклиця

Аналіз та інтерпретація абсурдистського тексту (на матеріалі драматичної творчості К. І. Галчинського)

У статті розглядається цикл театральних мініатюр К. І. Галчинського «Зелена гуска» в аспекті поетики абсурдизму. Попри те, що твори автора можна визначити як абсурдні, або навіть абсурдистські, вони концептуально відрізняються від того, що ми називаємо театром абсурду. Основні аргументи на користь цієї тези – відсутність у К. Галчинського екзистенціалістського підґрунтя і домінантна роль комізму при побудові тексту.

Ключові слова: абсурд, абсурдистський стиль, гротеск, комічне, «Зелена гуска», мінідрама.

Перші театральні мініатюри «Зелена гуска» К. І. Галчинського почали з’являтися у післявоєнні роки на сторінках журналу «Przekrój». Протягом 1946-1950 років автор створив цикл із близько 160 драматичних творів, які сам жартівливо називав «найменшим театром світу». Як і слід було очікувати, сприйняття «Зеленої гуски» було дуже контроверсійним. Гротескна манера, специфічний гумор, інтерпретація реальності через світогляд блазня, провокативність, глузливе осмислення традиційних цінностей тощо – усе це поділило польських читачів на два табори. Одні з нетерпінням чекали чергової мінідрами (принагідно зазначимо, що мініатюри «Зелена гуска»

з'являлися щотижня), оскільки бачили у ній свіжу, оригінальну форму, їдку сатиру на актуальні теми, потужну комічну силу. Інші не приховували свого обурення, бо бачили у творах Галчинського тільки безсенсовність і провокацію.

Кіра Галчинська згадує, що тільки через два роки після появи першої мініатюри (це був твір «Потворний дядечко») театр «Зелена гуска» став у Польщі дуже популярним. Інакше кажучи, аж два роки знадобилося читачам, щоб звикнути до творчої манери К. Галчинського. Чеслав Мілош у своїх спогадах писав, що читачі та глядачі трохи соромилися своїх уподобань і часто приховували свою симпатію до «дивацтв» Галчинського, але, попри це, з великим поспіхом купували номер «Пшекрою» з черговим шедевром [11].

Театр «Зелена гуска» не був літературною творчістю для еліти чи окремих верств польського суспільства. Це були твори орієнтовані на широкий загал, що, відповідно, визначало їх тематичні кола. Дослідники творчості К. Галчинського (зокрема, Т. Стемпень [13] та І. Мітик [12]) виокремлюють у доробку автора три блоки: політичні тексти, звичаєві та літературні. Найменш зрозумілими для сучасного реципієнта є твори першої групи, які постали свого часу як реакція на певні події політичного життя Польщі. Натомість дуже живучими виявилися звичаєві мінідрами, оскільки вони мають універсальний вимір. Ці твори осмислюють ментальність поляків, риси характеру чоловіка та жінки, увиразнюють типові людські вади (п'янство, тупість, надмірну гордість), насміхаються з традиційних цінностей тощо. Дуже добре сприймаються в контексті сучасності літературні мінідрами Галчинського, через які автор намагається «вибити» читача з загальноприйнятої системи культурних цінностей, подолати художню рутину та зруйнувати стереотипи. К. Галчинський насміхається з авторитетів (як, напр. Міцкевич, Словацький, Виспянський), спотворює традиційні сюжети (напр. біблійні, міфологічні, шекспірівські), пародіює різні жанри світової та польської літератури, відверто знущається із загальновідомих образів, тем, канонічних сюжетів тощо. Місце пророка у К. Галчинського займає блазень, якому належить право безкарно говорити правду про все і всіх. Твори цієї групи вимагають від читача певної компетенції, знання традиційних сюжетів, творчої манери різних авторів, однак і без цього є цілком читабельними.

Для реалізації свого задуму К. Галчинський створив цілу галерею алегоричних образів: Алойзи Гжегжулка, Порфиріон Оселек, проф. Бончинський, Герменхільда Коцюбинська, Пекельний Пьотрусь, які

з'являються у різних мініатюрах і виконують різні функції. Названі персонажі не позбавлені на сто відсотків індивідуальності, однак сприймаються більшою мірою як маріонетки, ляльки у руках умілого майстра. Відтак вони не грають, вони блазнюють, кривляються, безсенсовно говорять і нелогічно поведуться. Світ «Зеленої гуски» виглядає безглуздим і абсурдним, що й визначає напрям наших подальших розмірковувань.

Отже, якою мірою поняття абсурду стосується драматичної творчості К. Галчинського?

Висловлювання про те, що мінідрама автора пов'язана з абсурдом, можна знайти майже у кожній літературознавчій чи критичній праці. Про абсурдизм у творах К. Галчинського говорять, зокрема, Я. Блонський [5], А. Дравіч [6], В. Кубацкі [9], М. Вика [14]. Наведемо кілька показових цитат. Ч. Мілош: «Жодною іншою мовою мені ще не траплялося читати настільки чистого абсурду: героями “Зеленої гуски” були люди, звірі і предмети...» [11, с. 180], Т. Стемпень: «Абсурд виростає тут (у циклі “Зелена гуска” – А. М.) зі спостережень над дуже конкретними ситуаціями, людьми і їх поведінкою; за ним ховається сатирична інтенція», «Абсурдна композиційно-сюжетна рамка формує гротескний “світ навиворіт”, світ поетичної анархії, у якому всі закони, закономірності, норми і конвенції відсторонюються, беруться у ігрові дужки» [13, с. 8], Я. Блонський: «Зелена гуска» була прирученням абсурду, чистилищем нігілізму» [5, с. 73]. Подібні висловлювання увиразнюють, як бачимо, різні аспекти поняття абсурд, причому не завжди наукові чи термінологічні. Автори науково-критичних праць можуть мати на увазі особливості композиції, механізми на рівні мови, тип світосприйняття, принцип побудови тексту тощо. При цьому, треба зазначити, що наявність абсурду у мінідрамах К. Галчинського оцінюється по-різному: якщо сучасні дослідники здебільшого кваліфікують цю категорію як невід'ємну складову авторського стилю, то сучасники письменника вказували на елементи нонсенсу як на суттєвий недолік. В одному з листів-відповідей на такі закиди сам Галчинський частково пояснив природу своєї творчості: «І на завершення щодо т. зв. гумору чистого нонсенсу. Отож, на одному з футбольних матчів я глибоко замислився, чому публіка кричить до судді: “Суддя калоша! Суддя, іди доїти канарейок!” Адже з точки зору здорового глузду суддя не калоша, а калоша не може доїти канарейку. Де тут логіка? <...> Коли чуємо з трибун крики, щоб калоша доїла канарейку, то це вже, перепошую, чистий сюрреалізм, абсурд і нонсенс» [8, с. 1]. Зрозуміло, що

К. Галчинський іронізує, дражнить критиків. Проте, певна підказка тут все ж є: автор не вигадує нічого такого, чого б не було у житті. Абсурд і нонсенс – це способи пізнання та інтерпретації світу, які настільки ж притаманні людині, як, приміром, образне чи метафоричне мислення. Інша справа, що в ієрархії цінностей типового критика, який існує виключно в межах традиційного, усталізованого літературно-мистецького канону, немає місця для такої «творчості».

Отож, твори К. Галчинського часто характеризують в аспекті абсурду. Однак при цьому мова не йде ані про стильову, ані про жанрову домінанту. Абсурд здебільшого визначається як один із прийомів, механізм побудови тексту, який є складовою ширшого поняття – гротеск. Такої думки, наприклад, І. Мітик, яка у своїй праці «Гротеск у “Зеленій гусці” К. Галчинського» аналізує такі механізми у мінідрамах письменника, як поєднання понять жахливих із гумористичними, гіперболи з літотою, фантастики з реалізмом, невідповідність змісту і форми, спотворення пропорцій, неприродні повтори, відсутність однорідної системи принципів, порушення послідовності і логіки [12]. Загалом із дослідницею можна погодитися, проте останні пункти більшою мірою вказують на поетику абсурдизму, а не гротеску (хоча у Галчинського ці два аспекти нерозривно між собою пов'язані).

Цікаво те, що, попри очевидні паралелі, творчість К. Галчинського чомусь не розглядається у зв'язку з театром абсурду. По-перше, час написання драматичних мініатюр (50-ті роки) хронологічно збігається з формуванням у Франції абсурдистської течії. При цьому схожі передумови: у творчості К. Галчинського, як і в текстах абсурдистів, відбилася повоєнна світоглядна криза. По-друге, драматичний жанр. Нехай у К. Галчинського він і зредукований до невеличких за обсягом текстів, але ж при цьому сценічний, орієнтований в тому числі на глядача. Серед польських авторів, пов'язаних із літературою абсурду, натомість найчастіше називають В. Гомбровича, С. І. Віткевича, С. Мрощка, Т. Ружевиша, М. Бялошевського. Сам факт незначного впливу абсурдистської течії на польську літературу дослідники пояснюють соціалістичною доктриною, яка домінувала у Польщі після II світової війни.

Якоюсь мірою ситуацію пояснює К. Банул: «Не зважаючи на те, що за типом висловлювання Театрик (“Зелена гуска” – А. М.) нагадує театр абсурду, ця схожість є лише поверхневою. Абсурд Галчинського стосується тільки окремих аспектів життя, не має філософського осмислення (...) Абсурд пародіює реальність (у випадку “Зеленої

гуски” це пародія доведена до надзвичайно дратівливої форми), дражнить здоровий глузд» [4, с. 1].

Спробуємо детально розглянути театральні мініатюри «Зелена гуска» в аспекті абсурдистської поетики.

Перше, на що звертає увагу читач К. Галчинського, це деформування меж драматичного твору. Мова йде не просто про руйнування принципів єдності дії, місця та часу, а про моделювання ситуацій, несумісних зі сценічною реалізацією. У реципієнта виникає просте запитання: як це взагалі можна відтворити на сцені? Серед дійових осіб з’являються збірні образи, як Народ, Публіка, Суспільство, Спецкомісія, 80 гостей; абстрактні поняття, на зразок: Молодість, Суперечка; предмети, наприклад, Друшляк, Динамік, Фортепіано, Телефон, Завіса, Гітара; явища природи, як Сонце, Місяць, Зірка, Дощ тощо. Деякі з цих «персонажів» виконують мовчазну роль (описану в ремарках), інші беруть активну участь у діалозі.

Більшість мініатюр Галчинського взагалі не пов’язані з місцем і часом. Ось як, наприклад, виглядає твір «Семеро сплячих братів»:

PIERWSZY BRAT:

(chrapie)

DRUGI BRAT:

(chrapie)

...

SZÓSTY BRAT:

(chrapie)

SIÓDMY BRAT:

(chrapie okropnie)

KURTYNA [7, с. 258]

Автор руйнує всі театральні канони. Тут взагалі нічого не відбувається, немає ні сюжету, ні кульмінації. Як зазначає Т. Стемпень, сприйняття таких творів може бути двояке: «читач або сміється сам з себе, або скрегоче зубами і проклинає автора» [13, с. 7]. Схожу безсюжетність і відсутність динаміки бачимо у мінідрамі «Страшна розмова Гжегжулки з духом». Сама назва налаштовує на серйозний текст і має виразні алюзії до творів світової класики («Гамлета», чи, приміром, «Фауста»). Посилує урочисту атмосферу ремарка – дія мала б відбуватись у Сенаторській Залі у Вавелі (королівській резиденції в Кракові – А. М.). Знаючи манеру К. Галчинського, читач чи глядач очікує якоїсь пародійної інтерпретації, насмішки тощо. Насправді ж текст виглядає так:

GŻEGŻÓŁKA

Co słychać?

DUCH

Nic.

GŻEGŻÓŁKA

To w porządku.

KURTUNA [7, с. 290].

Гра з читачем має специфічний характер. Реципієнта, по суті, повинен дратувати той факт, що він не тільки не може передбачити розвиток ситуації, але й не розуміє її, не бачить у ній комізму. Враження таке, що автор знає щось, що не відоме читачу, він розумніший за читача. Очевидно, таку ієрархію зможе прийняти тільки той, у кого свідомість не обмежена рамками шаблону, хто може посміятися над самим собою.

Зруйнувати часо-просторові межі драматичних творів допомагають численні ремарки. Наприклад, мінідрама «Злосливий гном» містить справжні сюрреалістичні описи: Герменехільда приймає ванну на другому поверсі (при цьому співає, а потім виконує IX симфонію в повному обсязі), потім гном виймає з ванни корок і вона спливає через дірку на перший поверх. Старий аскет, що в цей час приймає ванну на першому поверсі, вмирає з жаху і сорому. Загалом авторські ремарки містять описи яких завгодно місць: це може бути скеля чи океан, пустеля з верблюдами, палац тощо. Технічно такі декорації можливі (принаймні схематичні), але ж ідеться про драматичні твори обсягом у сторінку! Таке карикатурне співвідношення тільки посилює загальну атмосферу абсурду. Іноді список залучених до реалізації драми осіб є більшим, ніж основний текст, як, наприклад, у творі «Привіт, Зірочко». Тут автор вказав не тільки режисера й акторів, але й гардеробщика, працівника буфету і навіть особу, яка дзвонить у дзвінок:

Pomysł tytułu: ALOJZY GŻEGŻÓŁKA

Kierownik szatni: A. DZIMICZ

Wentylacja: PIES FAFIK

Bufet: PROF. BĄCZYŃSKI

Obsługa kurtyny: H. KOCIUBIŃSKA

Przy sznurku: DYR. POTWORNY

Dzwonki: DR H. MATEUSZCZYK

Scenariusz: PIEKIELNY PIOTRUŚ

Ew. dialogi: WACŁAW CHĘDOGI

Muzyka: MOZARTOWSKI & OSIOŁEK PORFIRION

Problematyka: DZIWANOWICZ

Dynamika: HENIO OPPEL

Umywalnie: DR MED. TARAS WAŁA [7, с. 381].

Ще один характерний спосіб заплутати читача: у мінідрамі є, припустімо, кілька актів, які, згідно ремарок, відбуваються у різних місцях. При цьому один акт може містити всього лиш одну-дві репліки. В окремих випадках К. Галчинський відверто знущається з театральних принципів, подаючи абсурдну інформацію. Наприклад, у творі «Трагічний піаніст» окрім місця дії (філармонія) вказано ще точний час (19.15) і температуру повітря (+30 градусів). У творі «Несміливий клієнт» автор представляє сцену, в якій клієнт змушений чекати на директора, бо той їсть суп, потім вареники, потім компот і т.д. Між репліками є ремарки: пауза півгодини; пауза годину; пауза дві години. Мінідрама «Теплий Матей» складається з шести актів (окремі з них містять 2-3 рядки тексту), після кожного акту опускається завіса і починається 15-хвилинний антракт.

Окремі діалоги у К. Галчинського збудовані за принципом абсурду, як, наприклад, у мінідрамі «Замислений офіціант»:

GOŚĆ:

Rosół.

GŻEGŻÓŁKA:

(w rudej peruce, w ręku róża)

Tak jest. *(przynosi żywego królika w śmietanie)*

GOŚĆ:

Prosiłem przecież o podanie mi rosółu z kury. Żeby był gorący. Z zieloną pietruszką. I koperkiem.

GŻEGŻÓŁKA:

Tak jest. *(śpiewa)*

...

GOŚĆ:

(patrzac lewym okiem na śrubsztak)

To niesłychane. To jest śrubsztak. A ja prosiłem o rosół. Niech pan idzie do diabła.

DIABEŁ:

(wychodzi spod ziemi w postaci pudła)

GŻEGŻÓŁKA:

(odchodzi z Diabłem stosownie do polecenia)

Śpiew na opadającej kurtynie.

ARIA ZAMYŚLONEGO KELNERA:

W ręku mam różę

I uszy za duże,

A w sercu Moniuszko mi gra.

K U R T Y N A [7, с. 350]

Окрім абсурдного діалогу та ситуації тут представлено ще один характерний для К. Галчинського механізм – змішування жанрів. Майже у кожній мінідрамі автора з'являється хор, є пантоміми, елементи мюзиклу чи опери, циркові трюки тощо.

Характерним прийомом побудови текстів К. Галчинського є неочікувані повороти у загальновідомих, традиційних сюжетах зі світової літератури. При цьому автор цілковито руйнує структуру та ідейний зміст оригіналу, знаходить аспект, який цілковито дисонує з уявленнями читача. Ось як, наприклад, представлено Гамлета:

HAMLET:

Wielki Wóz z lewej strony.

Straże śpią...

Trąby

HAMLET:

i w dali –

Trąby

HAMLET:

Biedny Yorrick!

Trąby

...

HAMLET:

Bardzo żałuję, ale ja w tych warunkach pracować nie mogę.

(schodzi ze sceny)

Trąby

K U R T Y N A [7, с. 246]

Розвиток сюжету не просто неочікуваний (Гамлет, якому набридає звук сурм, роздратовано іде зі сцени), він – абсурдний. У читача мимоволі виникає думка, що його просто обдурили. Який же це Гамлет? Можна було припустити, що К. Галчинський у характерній для себе манері спародіює трагічний образ, але він навіть цього не робить, а просто обриває на півслові. Не важко зрозуміти, чому у перших глядачів «Зелена гуска» викликала безмежне роздратування – К. Галчинський вщент руйнує всі канони та принципи театрального мистецтва, але при цьому не створює нічого принципово нового. Складається враження, що мета автора – пошити глядача в дурні. Власне, так воно і є, але з невеликим уточненням. Обдурити читача – не самоціль, це спосіб зруйнувати його традиційні уявлення, ієрархію цінностей, сліпу віру в авторитети. Хто сказав, що Гамлет – це філософський і трагічний образ, який є взірцем для наступних

поколінь письменників, що це світова класика, справжня література? Ось вам моя версія.

За подібним провокативним сценарієм розгортається текст «Ненаситна Єва», де об'єктом насмішки стає традиційний біблійний сюжет:

WAŻ

(*podaje Ewie jabłko na tacy*): Ugrzyź i daj Adamowi

ADAM

(*ryczy*): Daj ugryźć! Daj ugryźć!

EWA:

(*zjada całe jabłko*)

WAŻ

(*przerażony*) I co teraz będzie?

ADAM:

Niedobrze. Cała Biblia na nic.

KURTUNA [7, с. 265]

Способи руйнування традиційних сюжетів, які пропонує К. Галчинський, часто пов'язані з подіями та фактами сучасного автору життя. Сьогодні вже нікого не здивуєш пародійним кіносюжетом, у якому, наприклад, середньовічний лицар користується мобільним телефоном, але в часи Галчинського це був досить незвичний і сміливий прийом. Скажімо, в мінідрамі «Смерть Юлія Цезаря» Брут, не знайшовши кинджала, дістає випуск журналу «Шпильки» і починає читати вголос вірші та прозу. Цезар автоматично вмирає. В цьому випадку абсурд має чітко окреслене сатиричне спрямування.

У Галчинського простежується виразна тенденція до комічної інтерпретації серйозних, або навіть трагічних тем, що загалом характерно для абсурдизму. Наприклад, у мінідрамі «Похорон військового злочинця» публіка, що з великим ентузіазмом вигукує «Біс!», примушує могильників кілька разів опускати і піднімати труну. Таким чином, іронічно завершує К. Галчинський, військову проблему ліквідовано.

Ще один механізм формування абсурдного зображення базується на грі слів, зокрема, необразній інтерпретації фразеологізмів чи мовних метафор. Наприклад, твір «Спосіб на гарний настрій» починається з того, що Гжегжулка прокидається у поганому настрої. Пекельний Пьотрусь підсумовує – очевидно, знову встав з лівої ноги. Так завершується перша сцена. Далі ситуація розгортається абсолютно неочікувано:

Scena II

Noc. Piekelny Piotruś skrada się i przywiązuje lewą nogę Gżegżółki do łóżka zielonym sznurkiem.

Scena III

GŻEGŻÓŁKA

(wstaje z łóżka prawą nogą):

Boże, jakże cudowny jest świat! [7, с. 280]

І без того абсурдну ситуацію автор посилює підсумком: «прив'язуй мою ногу, Пьотрусю, й надалі. Ти великий психолог». Зелений шнурок, безсумнівно, натякає на театр «Зелена гуска». Отже, К. Галчинський сприймає свою драматичну творчість як своєрідні ліки від поганого настрою, або навіть ширше – від песимістичного світосприйняття. Якщо згадати, з яким ентузіазмом глядачі і читачі сприймали мініатюри, то це не так вже й далеко від істини. У творі «Родинне щастя» представлено ідилічну сцену, яка страшенно дратує Татуся. Після нарікань на зразок «я згнию в цьому міщанському домі!», «Я створений для іншого!» він вигукує: «Хай грім усе це поб'є!». Далі дійсно б'є грім:

PIORUN:

(strzela i całkowicie likwiduje problem cichego, apolitycznego ogniska domowego wieczorem)

OSIOŁEK PORFIRON:

Mój Boże, a już wszystko się tak ślicznie zapowiadało!

KURTUNA [7, с. 316].

Така абсурдна інтерпретація може стосуватися певних жестів. Наприклад, у мінідрамі «День народження проф. Бончинського» Герменхільда, обіцяючи романтичну ніч, пропонує проф. Бончинському т. зв. завдаток – підставляє уста для поцілунку. Натомість професор буквально бере її уста і кладе до банки зі спиртом.

Перелік можна продовжувати. Механізмів і прийомів, які руйнують структуру тексту, у К. Галчинського безліч. Стає зрозумілою одностайність критиків щодо жанрово-стильових особливостей «Зеленої гуски». У мінідрамах справді багато абсурду, як на рівні мови, так і на рівні сюжету, композиції.

Отже, механізми трансформування і руйнування тексту дуже подібні до тих, що використовували представники театру абсурду. Однак, є кілька моментів, які доводять, що творчість Галчинського знаходиться осторонь. По-перше, відсутність екзистенціалістського підґрунтя. Автора не цікавить проблема самотності людини, її взаємодія зі світом чи інші онтологічні проблеми. «Зелена гуска» має дуже виразний сатиричний вимір. Мета К. Галчинського – висміяти,

викрити, спародіювати. Абсурд і гротеск потрібні автору як найбільш деструктивні прийоми, що цілковито знищують зрозумілу читачеві реальність, виводять його з рівноваги і увиразнюють найбільші вади суспільства. По-друге, однією із жанрових домінант «Зеленої гуски» є комізм. Тексти представників театру абсурду теж можуть викликати сміх, але комізм у них є вторинним, це наслідок абсурдистської рефлексії над людським життям. У К. Галчинського сміх є невід'ємною складовою кожного тексту, адже він, як і абсурд чи гротеск, теж може бути деструктивним.

Список використаних джерел

1. Буренина О. Что такое абсурд или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг : сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
2. Камю А. Миф о Сизифе (Эссе об абсурде) / Альбер Камю. – М. : Азбука-классика, 2007.
3. Эсслин М. Театр абсурда / Мартин Эсслин ; пер. с англ. Г. Коваленко. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
4. Banul K. Teatrzyk Zielona Gęś / K. Banul. – Режим доступа: <http://galczynski.klp.pl/> (дата звернення: 05.12.2015).
5. Błoński J. Konstanty Ildefons Gałczyński / Jan Błoński // Poeci i inni. – Kraków, 1956. – 278 s.
6. Drawicz A. Konstanty Ildefons Gałczyński / A. Drawicz. – Warszawa, 1968. – 255 s.
7. Gałczyński K. I. Dzieła wybrane / Konstanty Ildefons Gałczyński. – Warszawa, 2002. – Т. 2. Próby teatralne. – 502 s.
8. Gałczyński K. I. List / K. I. Gałczyński. – Режим доступа: <http://www.kigalczynski.pl/> (дата звернення: 05.12.2015).
9. Kubacki W. Po tropach groteski i absurdu / W. Kubacki // Życie Literackie. – 1978. – № 18.
10. Kuławik A. Konstanty Ildefons Gałczyński / Adam Kuławik. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk : Ossolineum, 1977. – 42 s.
11. Miłosz Cz. Zniewolony umysł / Czesław Miłosz // Miłosz Cz. Dzieła Zbiorowe. – Т. III. – Paryż, 1980. – S. 170–180.
12. Mityk I. Groteska w Zielonej Gęsi Gałczyńskiego // Iwona Mityk. – Режим доступа: <http://www.kigalczynski.pl/> (дата звернення: 05.12.2015).
13. Stępień T. O Zielonej Gęsi / Tomasz Stępień // Gałczyński K. I. Zielona Gęś. – Warszawa, 2015. – S. 3–7.
14. Wyka M. Gałczyński a wzory literackie / Marta Wyka. – Warszawa, 1970. – 169 s.

Андрей Моклица. Анализ и интерпретация абсурдистского текста (на материале драматического творчества К. И. Галчинского). В статье рассматривается цикл театральных миниатюр известного польского писателя К. И. Галчинского «Зеленый гусь». Тексты анализируются в аспекте поэтики

абсурдизма, при этом ключевым является следующий тезис: минидрамы Галчинского построены на принципе абсурда, но только поверхностно связаны с т.зв. театром абсурда, поскольку лишены философского экзистенциалистского основания. Более того, принцип комизма является для Галчинского одним из основных, в то время как для театра абсурда это второстепенное явление.

В драматических произведениях писателя доминирует сатирическая интенция. С помощью абсурда, гротеска и юмора Галчинский полностью разрушает ключевые принципы драматического жанра, и, таким образом, старается нарушить систему традиционных ценностей читателя, посеять сомнения касательно авторитетов, переосмыслить литературное наследие человечества.

Ключевые слова: абсурд, абсурдистский стиль, гротеск, комическое, «Зеленый гусь», минидрама.

Andriy Moklytsia. Analysis and Interpretation of Absurdist Text (on the Material of the Dramatic Creativity K. I. Galchinsky). The article deals with the cycle of theatrical miniatures of famous Polish writer K.I. Galchinsky "Green Goose". Texts are analyzed in terms of the poetics of absurdism, and the key is the following thesis: Galchinsky's minidrama built on the principle of the absurd, but only superficially connected with theater of the absurd, because the lack of existentialist philosophical grounds. Moreover, the principle of the comic is to Galchinsky a major, while for the theater of the absurd is a secondary phenomenon.

The dramatic works of the writer dominated by satirical intention. With the help of the absurd, the grotesque and humor Galchinsky completely destroys the key principles of the dramatic genre, and thus, tries to break the system of traditional values of the reader, to sow doubts about the authorities, to rethink the literary heritage of mankind.

Keywords: absurd, absurdist style, the grotesque, the comic, "Green Goose", minidrama.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2015 р.

УДК 82.091:821.112.2+821.161.2

Мирослава Мучка

Історико-літературний дискурс в Україні з приводу творчості Гайнріха фон Кляйста

У статті докладно розглядаються передумови та причини історико-літературної інтерпретації спадщини Кляйста в українському літературному процесі другої половини ХХ – ХХІ ст., здійснені українськими літературознавцями, та наводяться паралелі з працями російських радянських дослідників.

Ключові слова: літературна рецепція, переклад, німецький романтизм, літературні зв'язки, літературна критика.

В українській науці про літературу розгляд проблем, що стосуються творчого доробку Г. фон Кляйста, розпочинає І. Франко у другій половині XIX століття. Цю традицію продовжують уже в перші десятиліття наступного віку М. Євшан, О. Грицай, В. Заїкин, К. Забарило, пізніше – Р. Пилипчук, О. Хоміцький, Л. Рудницький. Проте, не всі розвідки перевидавались, а деякі й досі знаходяться в рукописах. Прогалину української кляйстіани в роки «радянщини» заповнюють переклади та наукові праці російських літературознавців. Найбільш ґрунтовними вважаються студії М. Бента, О. Дейча, Н. Берковського, А. Карельського та ін., у яких автори, спираючись на авторитетні з позицій матеріалістичної ідеології праці німецьких дослідників (Ф. Мерінга, Г. Лукача), досліджують різні аспекти творчого доробку Кляйста, зокрема, драматургію, новелістику, естетичні праці, епістолярій тощо. Причому цей процес у Росії продовжується й нині. Серед великої кількості німецькомовних статей, які на сьогодні перекладені російською мовою, найвагомішими є розробки С. Цвайга, Г. Лукача, Т. Манна, Ф. Мерінга. Вони радикально впливали на поглиблення літературної рецепції художнього світу письменника, ставали своєрідними чинниками культури українців.

Незважаючи на створення у роки незалежності сприятливих умов для повноцінної рецепції Кляйста в Україні, за останні 20 років у нас надруковано всього три розвідки, присвячені Кляйсту, авторами яких є Д. Наливайко та Л. Рудницький. Сучасні дослідники намагаються по-новому висвітлити художній світ німецького романтика та окреслити шляхи подальшого вивчення його доробку, проте радикального повороту в процесі входження спадщини німецького письменника у простір наукових інтересів українських дослідників не відбулося.

На такому тлі стає зрозумілішою мета та завдання статті – охарактеризувати закономірності розвитку літературної рецепції творчості Гайнріха фон Кляйста, зумовлену іманентними особливостями художнього світу письменника та основними концептами сучасності.

Першим зверненням до спадщини митця в радянській Україні є стаття українського мистецтвознавця Р. Пилипчука «Іскри могутнього таланту» (опублікована в «Літературній газеті» 1 грудня 1961 року з нагоди 150 річниці від дня смерті письменника). Її актуальність визначається тим, що автор уперше за багато років розглянув творчість Кляйста і його рецепцію з позиції українського, а не російського літературознавства, виокремивши, наскільки це тоді було

можливим, проблеми вітчизняної кляйстіани, враховуючи критичне засвоєння і переклади.

Важливим для української кляйстіани стали 60-ті роки, коли з'являються перші україномовні розвідки компаративного характеру, зокрема, монографія І. Журавської «Іван Франко і зарубіжні літератури» (1961 р.) та розвідка О. Хоміцького «Генріх Кляйст в оцінці І. Франка» (1963 р.), у яких творчість німецького письменника розглянута в контексті Франкових зацікавлень іншомовними літературами. Видання монографії І. Журавської розцінюється як важлива подія не лише української кляйстіани, а, передусім, вітчизняної компаративістики, яка в радянський період як наука була офіційно засуджена. Дослідниця, аналізуючи широке коло інтересів І. Франка, доводила самодостатність та національну своєрідність нашого письменства, його спільність із загальноєвропейським.

Розвідка О. Хоміцького «Генріх Кляйст в оцінці І. Франка», видана у Львові з нагоди 150-річчя смерті Кляйста, розглядається як перша і єдина студія в Україні, присвячена проблемі Франкової оцінки творчого доробку Г. фон Кляйста. Автор подав коротку біографічну довідку про німецького художника слова, розглянув особливості критичної рецепції І. Франком та здійснив аналіз його перекладу новели «Маркіза фон О...».

Українська кляйстіана у дослідженні доповнюється аналізом напрацювань літературознавців діаспори – вчених українського вигнання, які насамперед були націлені на розбудову національної духовності, що йшло в розріз із літературним процесом в УРСР. Серед української діаспорної кляйстіани цього періоду виокремлено праці Л. Рудницького, у яких вказана проблема представлена найповніше. У дослідженні «Іван Франко і німецька література» (Мюнхен, 1974) літературознавець розглядає стиль Г. фон Кляйста та здійснює аналіз Франкового перекладу новели «Макріза фон О...», спираючись здебільшого на німецькомовні дослідження (Т. Манна, Г. Гольца, Л. Фюєрбаха), літературно-критичну спадщину І. Франка, а також теоретичні праці самого Кляйста («Про поступове витворення думок при мовленні»).

Після проголошення державної незалежності України розпочалося значне поживлення компаративних студій у різних напрямках. 1991 рік стає знаковим, оскільки відпала необхідність вишукувати та акцентувати у творах «елементи матеріалізму», пафос «інтернаціоналізму», заперечувати будь-який зв'язок творчості письменників із «модерністськими течіями» та поглиблювати і

збагачувати «критичний реалізм». Усі ці тенденції проявлялись у радянському літературознавстві в літературно-критичних нарисах та монографіях про життя та творчість Г. фон Кляйста. Наукові розвідки про німецького письменника за роки незалежної України формувалися в широкому міжкультурному рецептивному колі та свідчили про етап нового зацікавлення творчістю цієї неординарної постаті.

Першим серйозним представленням Г. фон Кляйста на теренах незалежної України є дослідження Д. Наливайка «Генріх фон Кляйст», вміщене в академічному виданні «Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму» (1997 р.) та згодом надруковане у авторитетному науковому літературознавчому журналі «Вікно у світ» (№ 1(4) 1999 р.). Літературознавець у короткій формі подає основні віхи життя Кляйста, торкається проблем рецепції його творчого доробку на Батьківщині, розглядає світоглядне становлення митця як особистості, відзначає переломний вплив філософії Канта на нього, здійснює детальний аналіз творів. Слід зауважити, що автор підкріплює свої висловлювання цитатами з листування Кляйста до сестри Ульріки та нареченої Вільгеміни (до прикладу, відомий лист про зелені окуляри), думками радянських літературознавців (В. Жирмунського, Н. Берковського), хоча досить часто вступає у відкриту полеміку з ними. З українських дослідників цитує лише І. Франка, зокрема його відоме висловлювання, що Кляйст «один з найбільших талантів німецької літератури, драматик, якого перевершив у Німеччині хіба що один Шиллер» [4, с. 61]. Для самого Д. Наливайка Кляйст є третім так само забутим геніальним митцем поряд із Новалісом та Гельдерліном [4, с. 62].

Перехід німецького письменника від Просвітництва до романтизму науковець називає своєрідним, беручи до уваги його байдужість до філософського вчення Фіхте та натурфілософії Шеллінга. У нього сформувався свій оригінальний світогляд, в основі якого ірраціональність (заплутаність, хаос) [4, с. 63]. Деякі твори Д. Наливайко характеризує з позицій філософських есе Кляйста. Це підтверджують, наприклад, міркування з приводу драми «Родина Шроффенштайн», у якій, зі слів літературознавця, акцент перенесений на те, що людям недоступна істина, у кожного своя суб'єктивна «правда», яка суперечить «правам» інших, що перетворює їх на маріонеток, а їхнє життя на «зловісний» ляльковий театр [4, с. 63]. Висловлюючи таку думку, автор, очевидно, виходив із «маріонеткової» теорії Кляйста, викладеної в есе «Про театр маріонеток», щоправда, прямі посилання на працю відсутні.

Влучним є зауваження Д. Наливайка, що Кляйст один із найперших серед письменників виявив інтерес до «загадкових глибин душі», «до світу підсвідомого», що виразно проявилось у драмах «Пентесілея» та «Кетхен із Гайльбронна». Провідною темою в обох цих творах є кохання – «ірраціональне і фатальне, водночас, грішне й святе» [4, с. 64]. Науковець наводить власний переклад невеличкого, але кульмінаційного уривку з твору «Пентесілея» (Пентесілея випускає на свого коханого собак), що свідчить про його глибоке захоплення драмою.

Аналізуючи комедію «Розбитий глечик», Д. Наливайко відкрито полемізує з радянським літературознавством, яке високо оцінювало цей твір лише через те, що в ньому драматург впритул наблизився до реалізму. Вчений стверджує, що справді комедія написана в параметрах реалістичної художньої системи, але подібне безпосереднє зображення дійсності «запрограмоване в системі романтизму», який виступив проти «абстрагованості» класицистичного зображення людини та її середовища і вимагав відтворення «місцевого колориту» [4, с. 67]. Цю п'єсу, на його думку, можна розглядати як попередника драм з «аналітичною композицією», яку ввів Г. Ібсен у європейську драматургію, а Кляйста – першовідкривачем шляху для Стендаля («Червоне і чорне»), Ч. Діккенса («Холодний дім»), Л. Толстого («Воскресіння»), Ф. Достоевського («Брати Карамазови»), А. Камю («Чужий») та багато інших [4, с. 68].

Своєю увагою не оминає Д. Наливайко й патріотичної творчості митця, яка стала відповіддю на політичні події тогочасної Німеччини. В автора відсутній той пафос та захоплення «Битвою Германа», що притаманний для українських критиків початку ХХ століття (до прикладу, В. Заїкин), для нього це – «суворий і жорсткий» твір [4, с. 71].

Світ новел Кляйста, у розумінні науковця, як і його драматургії, – світ ірраціональний і катастрофічний, у нього щомиті можуть увірватися руйнівні сили, «що діють з нещадністю й невмолимністю фатуму, чи то землетрус у новелі «Землетрус у Чилі», чи захоплення фортеці ворожим військом у «Маркіза фон О...», повстання негрів – невільників у «Зарученні в Сан-Домінго», чи феодальна сваволя в «Міхаелі Кольгаасі»» [4, с. 71]. Важко не погодитися з ученим, що життя «геніального німецького письменника-романтика» обірвалося «трагіко-абсурдно» в zenіті розквіту його таланту [4, с. 71]. Студія Д. Наливайка написана в академічному ключі без зайвого емоційного

забарвлення, проте автор не ховається за чужі думки, а навпаки, висловлює нові та актуальні з позицій об'єкта дослідження.

Процес українського національного відродження початку ХХІ століття спричинив появу багатьох досі невідомих чи несправедливо забутих з ідеологічних міркувань імен. Так, 1998 року виходить авторитетна монографія «Критика. Літературознавство. Естетика» [1], яка є збірником наукових праць М. Євшана, що сприяють поширенню європейської філософської думки в Україні. Монографія поділена на шість частин: – Засадничі уваги, – Літературні характеристики, – Оглядові матеріали, – Слов'янській світ, – Західноєвропейській світ, – Полемічні нотатки, рецензії. У п'ятій частині, поряд із дослідженнями про С. Ботічеллі, Ж.-Ж. Руссо, Г. Гауптмана, Б. Келлермана та інших, знаходимо і про Г. фон Кляйста в контексті німецької літератури. Вміщення статті про Гайнріха фон Кляйста, з одного боку, свідчить про європейськість поглядів М. Євшана, з іншого – про актуальність постаті німецького митця на сучасному етапі розвитку українського літературознавства.

Усе частіше згадується ім'я Кляйста в контексті німецького романтизму в українських енциклопедичних виданнях. До прикладу, у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (Чернівці, 2001 р.) йому відводиться особливе місце в історії німецького романтизму за уміння виразити у «своїй творчості конфлікт між ілюзією та суворою дійсністю».

Повним та об'єктивним, на нашу думку, є представлення особистості та творчості митця в енциклопедичному довіднику «Зарубіжні письменники» за редакцією Н. Михальської та Б. Щавурського (Тернопіль, 2005 р.), за основу якого взято статтю російської дослідниці Л. Дудової [2, с. 764-768]. Джерельною базою студії стали наукові розвідки радянських (російських) (М. Бента, Н. Берковського, О. Дейча, А. Карельського та ін.), українських (І. Франка, Р. Пилипчука, Л. Рудницького), німецьких (С. Цвайга, К. Біркенгауера, Ф. Ніцше, Г. Зембнера та ін.) літературознавців, а також твори, листування та критичні есе Г. фон Кляйста.

На біографічному тлі проаналізовано світоглядні позиції німецького письменника, думки підкріплено цитатами з листування митця та його творів, що свідчить про глибокий підхід до вказаної проблеми; досліджено вплив філософії Руссо та Канта на його естетичні погляди; простежено актуальність творчих ідей Кляйста в німецькій та світовій літературі; розглянуто дилему «Гете – Кляйст» та інше. Дослідники, детально аналізуючи твори, подали чи не вперше в

українському літературознавстві уривок із драми «Принц Фрідріх Гомбурзький» українською мовою, переклад якої здійснив Б. Щавурський [2, с. 768].

Головним та дзеркально відмінним від суджень радянських дослідників (наприклад, М. Бента) є висновок, у якому підкреслено, що Кляйст «до останнього подиху залишався вірним своїм поглядам на людину як втілення могутніх сил і можливостей, що дають їй цілковите право кинути виклик Фатуму та протиставити у сутичці з ним свій незламний дух, людську гідність і невситиму жадобу серця» [2, с. 768].

Резонансною на початку ХХІ століття стала книга за редакцією Л. Рудницького та О. Фешовця «Мислителі німецького романтизму», яка є першою україномовною спробою загального охоплення німецького романтизму (2003 р.). Серед видатних представників напряду представлено життєвий та творчий шлях Гайнріха фон Кляйста, переклад есе «Про театр маріонеток» та уривки з 4 листів (від 5 лютого 1801 року; від 22 березня 1801 року – судження митця після знайомства з працями І. Канта; від 1 лютого 1802 року; від 21 листопада 1811 року із заголовком «На світанку моєї смерті»), що створює умови для глибшого розуміння світогляду німецького романтика. Вказане есе для багатьох літературознавців, як німецьких, так і радянських стало важливим критерієм оцінки творчих витоків німецького письменника. У виданні також подані короткі відомості про життєвий шлях митця. Його названо «неперевершеним майстром» новели, виділено гостроту та драматизм конфліктів, глибокий психологізм, довершеність мови й лаконічність художнього стилю [3, с. 398]. Серед причин самогубства Г. фон Кляйста автори називають вразливість творчої натури, цілковите розчарування та зневіру в особистому житті, а також пруський союз із Наполеоном [3, с. 398].

У різних літературно-критичних виданнях представлені також дослідження українських літературознавців з діаспори. Так, 2007 року вийшла друком стаття Л. Рудницького «Іван Франко і Гайнріх фон Кляйст: до початків української кляйстіяни» у збірнику наукових праць з нагоди 70-річчя професора Р. Гром'яка «Теорія літератури. Компаративістика. Україністика». Звернення Л. Рудницького до творчого доробку Г. фон Кляйста відбулося ще 1974 року. Автор щиро жалкує, що Кляйст у зіставленні з такими німецькомовними поетами, як Гете, Шиллер, Гайне і Рільке маловідомий в Україні та звертає увагу українських перекладачів та літературознавців на недостатній рівень дослідження творчого доробку митця [5, с. 285].

Для літературознавця німецький автор – «один із найважливіших письменників-драматургів німецької літератури ХІХ ст.» [5, с. 278]. Він торкається питання приналежності Кляйста до романтичного напрямку та повторює думку більшості науковців, що митець своєю прозою знаменує перехід від романтизму до реалізму.

Ця праця є першою українською спробою дослідити унікальний у німецькій літературі стиль Кляйста з позицій його статті «Про поступове витворення думок при мовленні». Відомий радянський літературознавець Н. Берковський теж намагався знайти витoki мистецтва письменника в цій праці. Проте джерельною базою науковця з діаспори є німецькомовні розвідки Т. Манна, Г. Гольца, Л. Фейсбахa, Г. Гегеля, критичні праці І. Франка, М. Євшана, студія І. Журавської. Л. Рудницький доводить, що мова для Кляйста – «медіум, у якому кристалізується і постає думка, але крім цього існують ще “думки”, які мова не може опанувати і які людина не може висловити» [5, с. 282]. Саме це поняття пояснює стилістичні прикмети всіх новел митця.

Науковець характеризує німецького письменника таким чином: «Кляйст – письменник психологічних екстремів та межових ситуацій, що маркантно виявляються в мові його творів, яка служить не тільки як комунікаційний засіб, але також як основний містичний елемент оповідання. Саме тому його художня манера, його ідейно-естетичний стиль унікальний у німецькій літературі. Він виявляє тотожність мови і думки, і тим самим певний симбіоз поєднання мови та мислення, який був і буде предметом численних досліджень» [5, с. 280]. Для підсилення екстремізму стилю Кляйста Л. Рудницький цитує відоме висловлювання Томаса Манна: «Те, що він пропонує з незворушним виглядом, є нечуваними новаціями; і напруга, в якій вони тримають читача, має щось зловісно-специфічне. Це боязкість, страх, непевність перед загадковим, розкол розуму, жахітливе враження, що Бог помиляється, – змішання почуттів» [5, с. 280].

Значну частину праці становить аналіз Франкового перекладу «Маркіза фон О...», в основу якого лягло дослідження 1974 року. Л. Рудницький, як і чверть століття тому, не вважає переклад «винятково вдалим». І. Франко, на його думку, не зумів повністю подолати труднощі, з якими зіткнувся у процесі роботи над текстом [5, с. 285].

На сучасному етапі з'являються все нові психокритичні дослідження творчої спадщини Кляйста, у яких розглядаються проблеми двійництва особистості, конфлікт свідомого і підсвідомого

та інші. Це насамперед студії Г. Драненко («Психокритичне тлумачення п'єси Генріха фон Клейста “Амфітріон”» (1998 р.) та «Особливості переосмислення міфу про Алкмену та Амфітріона в літературі ХХ ст.» (2002 р.)), І. Мурадханян («Концепція психологічного двійництва особистості в літературі Заходу XVIII-XIX ст.» (2002 р.)), Н. Мочернюк («Сновидіння в поезії романтизму: часово-просторова специфіка» (2005 р.)). Таким чином, за роки незалежності в українській кляйстіані очевидні якісні зрушення, які спрямовані на об'єктивне та неупереджене висвітлення спадщини німецького художника слова. Все ж у кількісному вимірі досліджень не так багато з огляду на особливе місце Кляйста в європейському письменстві.

Список використаних джерел

1. Євшан М. Генріх Клейст і німецька література (1777–1811) / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 363–370
2. Клейст, Бернд Вільгельм Генріх фон // Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавуського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – С. 764–768.
3. Мислителі німецького романтизму / упор. Л. Рудницький та О. Фешовець. – Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2003. – 588 с.
4. Наливайко Д. С. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: підручник / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – К. : Заповіт, 1997. – 464 с.
5. Рудницький Л. Іван Франко і Гайнріх фон Кляйст: до початків української кляйстіані // Теорія літератури, компаративістика, україністика : збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Р. Гром'яка / *Studia methodologica*. – Вип. 19. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 278–287.

References

1. Yevshan M. Henrikh Kleist i nimetska literatura (1777–1811) [Heinrich Kleist and German literature]. In: *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka*. Kiev, 1999, pp. 363–370. (in Ukrainian).
2. Kleist, Bernd Vilhelm Henrikh fon [Kleist, Bernd Wilhelm von]. In: *Zarubizhni pysmennyky: entsyklopedychnyi dovidnyk*. Ternopil, 2005, pp. 764–768. (in Ukrainian).
3. *Myslyteli nimetskoho romantyzmu* [Thinkers of the German romanticism]. Ivano-Frankivsk, 2003, pp. 398–406. (in Ukrainian).
4. Nalyvaiko D. S., Shakhova K. O. *Zarubizhna literatura 19 storichchia. Doba romantyzmu: pidruchnyk* [Foreign literature of the 19th century. Age of romanticism: textbook]. Kyiv, 1997, 464 p. (in Ukrainian).
5. Rudnytskyi L. Ivan Franko i Hainrikh fon Kliaist: do pochatkiv ukrainskoi kliaistiany [Ivan Franko and Heinrich von Kleist: to the origins of the Ukrainian

kleistiana]. In: *Teoriia literatury, komparatyvistyka, ukrainistyka: zbirnyk naukovykh prats z nahody simdesiatyrichchia doktora filolohichnykh nauk, profesora, akademika Akademii vyshchoi shkoly Ukrainy R. Hromiaka*, issue 19, 2007, pp. 278–287. (in Ukrainian).

Мирослава Мучка. Историко-литературный дискурс в Украине по поводу творчества Г. фон Клейста. В статье подробно рассматриваются предпосылки и причины историко-литературной интерпретации наследия Клейста в украинском литературном процессе второй половины XX–XXI вв., совершенные украинскими литературоведами, и приводятся параллели с трудами российских советских исследователей.

Ключевые слова: литературная рецепция, перевод, немецкий романтизм, литературные связи, литературная критика.

Miroslava Muchka. Historical and Literary Discourse in Ukraine Concerning Heinrich von Kleist's Creative Work. The paper examines in detail the conditions and causes of historical and literary interpretation of Heinrich von Kleist's heritage in the Ukrainian literary process in the 19th – the beginning of the 20th century performed by the Ukrainian literary critics; parallels with the Russian Soviet researchers are provided.

Keywords: literary reception, translation, German Romanticism, literary links, literary criticism.

Стаття надійшла до редакції 17.09.2015 р.

УДК 821.161.2.09

Максим Нестелєв

Іван Франко і декаданс

У статті аналізується ставлення І. Франка до декадансу як до літературної течії та типу світогляду. Досліджено трансформацію поглядів на занепадництво в його творчості та збірці «Зів'яле листя» та виявлено значущість естетичної боротьби на порубіжжі століть.

Ключові слова: декаданс, мотив, дискурс, мистецтво, світогляд.

Декаданс – це мистецтво порубіжжя XIX та XX століть, яке й досі не отримало адекватного тлумачення. Його вважають наслідком світоглядної кризи митців реалістів і натуралістів, частиною модернізму, протомодернізмом та навіть відмовляються виділяти в окрему течію. Український декаданс, досліджений у працях Р. Ткаченка та Л. Ткач, і дотепер залишається складним і остаточно непроясненим феноменом національної культури. На прикладі

художніх, публіцистичних і літературознавчих творів І. Франка, виокремивши у них спільні ідеї, можна простежити те, у який спосіб митець переосмислював цей західноєвропейський світогляд в українському контексті. Л. Ткач пропонує навіть в історії літератури виділяти окрему підтему «Іван Франко і декаданс», що «охоплює декілька ключових моментів декадансу, пов'язаних із його походженням, становленням, образним вираженням, національною специфікою, а передусім – з харизматичною роллю митця щодо тлумачення і долею декадансу в українському літературному бутті» [4, с. 25].

Декадентські мотиви в українській літературі знаходять у творчості С. Руданського та Ю. Федьковича, однак актуалізація та ствердження дискурсу декадансу, у вітчизняному мистецтві, на думку багатьох літературознавців, відбулась із виходом збірки І. Франка «Зів'яле листя» (1896), яку критик В. Щурат назвав «об'явом декадентизму». Цікаво, що сам І. Франко першим проявом нових настроїв називає збірку Василя Пачовського «Розсипані перли» 1901 року [10, с. 410].

Передмова І. Франка до першого видання «Зів'ялого листя» (1896) накреслює історію створення цього поетичного циклу, який базується на щоденникових записах «чоловіка слабкої волі та буйної фантазії» [8, с. 119], а тепер небіжчика. Його єдине діяння «несподіваної рішучості» – це була «кулька в лоб» через відмову коханої. Усі свої «ліричні оклики, зітхання, прокляття та бичування себе самого» він і описав у щоденнику, а вже під їхнім враженням І. Франко пробує передати найбільш цікаві «правдиво поетичні тони» віршованою мовою [8, с. 120]. Згадуючи при цьому Гетевого Вертера, що вчинив подібним чином, автор порівнює власне писання з лікуванням віспи за допомогою щеплення й бачить спільну з німецьким митцем мету – застерегти не робити так, як їхні герої.

Внутрішня структура «Зів'ялого листя» складається з трьох «жмутків» – поетичних циклів, які змальовують періоди життя ліричного героя, відтворюючи весь спектр почуттів закоханого. У «Першому жмутку» (1886–1893) розвиток любові ліричного суб'єкта є драматичним, адже закохані роз'єднані, озвучена недосяжність гармонії, неможливість взаємних почуттів, однак і це є єдиною насолодою для персонажа збірки: бути там, де є вона, «та, що в руці від раю ключ держала» [8, с. 136]. Ад'єктивна лексема «зів'яле» у смисловому плані передбачає градаційне спадання сюжетної оповіді. Страх перед неминучим виявлено у відповідній образній системі –

рани, домовини, привиди, сни, тіні. Амбівалентність кохання втілено в заклик «люблю тебе <...> як смерть, що забива й від мук ослобоняє» [8, с. 126], що свідчить про дифузю потягу до життя та потягу до смерті в психіці індивіда. Смерть коханої у «Другому жмутку» (1895) змушує душу ліричного героя зупинитися, очікуючи на вирішення своєї долі. Народнопісенна стилізація жалібних ламентаций, нервово загострена споглядальність, заглибленість і залюбленість у власну мрію («за неї смерть собі зроблю / Від неї одурію» [8, с. 145]) лише допомагає побачити ліричному герою очевидне – «я кайданник! Власне горе / За собою волочу» [8, с. 147]. Напередвизначеність фіналу розгортання наративу, що повинен самознищитися, визначає позатекстуальність, логічну неможливість ліричного персонажа змалювати факт своєї загибелі у «Третьому жмутку» (1896). А тому збірка закінчується тоді, коли «...за мить одну / Навіки я спочину» [8, с. 174]. У такий спосіб І. Франко будує ліричну оповідь довколо ліричного героя-суїцидента, слабкість, безвільність і пасивність якого критики зрозуміли як наслідки його декадентського світогляду.

В. Щурат, отримавши на свою заяву поетичний відгук від І. Франка – вірш «Декадент» (1896), силкувався виправдатись у подальших статтях. Критик роз'яснив, що, кажучи про декадентство «Зів'ялого листя», він мав на увазі декадентську поезію «в кращім значінню того слова» [13, с. 9], проте все ж таки засудив ці вірші як соціально шкідливу «поезію песимізму» [13, с. 23]. Однак у вірші «Декадент» І. Франко виклав власне бачення занепадництва у літературі: з його точки зору, меланхолійно-безвідрадни настрої є доцільним тільки за наявності реальних трагічних причин, але коли такий настрій з'являється від «переситу» – то це вже свідчення духовного занепаду. У цьому вірші, стверджуючи, що «біль, і жаль, і туга» [6, с. 186] не є обов'язковими ознаками належності до декадансу, митець водночас окреслює можливу постать самого декадента:

паразит, що дуріє з жиру,

Що в будні тільки й дума про процент,

А для пісень на „шрррум” настроїть ліру [6, с. 186].

Аналіз суїцидального мотиву як виразно декадентського дає змогу простежити специфіку виявлення цього мотиву в текстах українського порубіжжя. Зокрема, художній вияв дискурсу смерті у творчості І. Франка виник паралельно зі створенням ним власної інтерпретації декадансу. Письменник вважав, що цей напрям є «рефлексом тих духовних настроїв, які викликає розвій сучасної емансипаційної боротьби» [9, с. 228], причому він чітко, на відміну від

тодішніх критиків, відділяв символізм від декадентизму. Основні його ознаки – надмірний індивідуалізм, самозаглиблення (яке І. Франко характеризував подекуди як аутизм), містицизм, потяг до штучності, антиприродність, синестезійність відчуттів персонажів і загалом – це «патологічна поетика» [9, с. 209], «симптом хворобливого рознервування, безідейності і відчуті безцільності життя серед буржуазної молодіжі різних країв» [9, с. 221]. Власне, це не мистецтво – це вже вичерпання самої суті мистецтва, далі може бути або поворот, або клініка. Подібні ідеї були суголосні тогочасному інтелігентському баченню цього явища, зокрема перегукувались із тодішніми науковими уявленнями про декадентів як про хворе мистецьке покоління.

Своє розуміння декадентизму І. Франко деталізував у рецензії на віршований роман Йозефа Махара (1864–1942) «Магдалена» (стаття «З нової чеської літератури», 1895). Основними «ціхами» поетичної школи занепадників, на його переконання, є «нервові роздрознення, невдоволення з оточуючих обставин і почуття власної безсильності та безцільності існування» [7, с. 476]. Щодо декадансу І. Франко полемізував також із критиком С. Єфремовим. Чітко розмежовуючи декаданс і символізм, він вимагає теж ж саме і від вищезазначеного опонента, пишучи про це в статті «Принципи і безпринципність» (1905): «Він мішає декадентизм (хворобливий стан суспільності, а далі й штуки) з символізмом, напрямком чи зв'язком ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування <...>, а почасти, перетворений на односторонню доктрину, справді був на якийсь час на коротку хвилю хмарою, що заморочила ясні стежки артистичної творчості, але з декадентизмом не мав нічого спільного, тим менше був із ним тотожний...» [12, с. 361–362].

Так, занепадництво у візії І. Франка є творчістю забезпечених молодиків-графоманів (на противагу «мужикам» чи «хлопським синам», до яких відносить себе автор), що підтримують тезу «мистецтво заради мистецтва», яку Каменярь вважав, хоч і не завжди послідовно, антиукраїнською й антинародною. Р. Ткаченко справедливо стверджує, що «декадентизм, навколо якого виникла суперечка, насправді лише поверхневий пласт зачепленої проблематики» [5, с. 58]. Загалом ця суперечка двох митців, як її проаналізовано у працях О. Багана [1], Р. Ткаченка [5] та Л. Козак [2], видається пов'язаною здебільшого з теоретично-термінологічними непорозуміннями, а якщо брати ширше – з незбігом художніх світоглядів.

Дискусія з естетичних питань продовжилася 1903 року, коли молодомузівець О. Луцький під псевдонімом О. Лунатик видав збірку «Без маски», де пародійно описав Івана Франка у вірші «Іван Храмко» (з підзаголовком «Із днів журби») як «генія», із якого кпинить сама поезія. Цей текст цікавий тим, як саме українська інтелігенція думала про декаданс на початку ХХ століття, і важливий як рецепція квазідекадентського стилю І. Франка:

*«Не теній ти, а взір лиш продуцента!»
Глум і безсиле – труду мого рента!
Всьо рветься, гасне. Ох, важка розлука!
Де сонце гріло – хмари сунуть сірі
і зорі гаснуть, меркнуть світла барви...
Лечу все в низ, де гніль, погані лярви,
зневіра й глум. Лишаю труд і діри...
А доля каже : «Падаючи з трону, –
не маєш навіть доброго розгону...» [3, с. 6]*

Каменяр відповів поезією «О. Лунатикові», де, зокрема, продовжив тези «Декадента»:

*А що часом стогну з болю
І в зневірі сльози люю,
Се тому, що скрізь по полю
Так багато кукілю... [11, с. 268].*

Саркастично називаючи представника «Молодої музи» «мавпою» І. Франко натомість поблажливо дає їм своєрідну пораду / застереження:

*Ех, якби я геній був!
З тих істерій, неврастеній
Я б вас чаром слів добув;
Я б, мов вихор, вас з собою
Рвав до ясних, світлих мет
І до жертви, і до бою
Вів би ваш я смілий лет!
Я б вам душі переродив,
Я б вам випрямив хребти... [11, с. 268].*

Попри виразну антидекадентську позицію І. Франка, його «Зів'яле листя» безсумнівно яскраво й переконливо реконструює індивідуальну «хвору» свідомість декадансу (хвору на викривлення хребта, за метафорою І. Франка, тобто на схибленість життєвої основи), збагачуючи поле образності дидактичністю попередження й водночас оспівуючи «ліричну драму» героя. Не сприймаючи

декадентів і будь-яке занепадництво у літературі, Каменяр у своїй збірці показує можливий життєвий шлях людини порубіжжя століть, що приймає смерть як єдино можливий варіант. Тема «Іван Франко та декаданс» є надзвичайно багатовимірним і актуальним явищем, яке потребує подальшого адекватного наукового висвітлення.

Список використаних джерел

1. Баган О. Іван Франко і Василь Щурат як інтерпретатори модернізму (До історії відомої дискусії) / О. Баган // Франкознавчі студії. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Випуск перший. – С. 42–54.
2. Козак Л. Василь Щурат та Іван Франко: з історії особистих та творчих взаємин / Л. Козак // Українське літературознавство. – 2011. – Випуск 74. – С. 199–209.
3. Лунатик О. Без маски: Історія новішої літератури : Причинки-проблеми-дезідерати. Т. 1 / О. Лунатик. – Коломия : Накладом авт. Друк. Вільгельма Браунера, 1903. – 24 с.
4. Ткач Л. М. Художні модуси українського декадансу (компаративний аспект): дисертація канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство / Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара / Леся Миколаївна Ткач. – Дніпропетровськ, 2009. – 186 с.
5. Ткаченко Р. П. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття: дисертація канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка / Роман Петрович Ткаченко. – К., 2004. – 183 с.
6. Франко І. Декадент // Зібрання творів : У 50 т. / І. Франко. – Т. 2 : Поезія. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 185–186.
7. Франко І. З нової чеської літератури // Зібрання творів : У 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 476–491.
8. Франко І. Зів'яле листя // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 2. Поезія. – С. 119–175.
9. Франко І. Краса і секрети поетичної творчості : статті, дослідження, листи / [Упоряд., приміт. та імен. покажч. Р. Т. Гром'яка, Ф. Д. Пустової; вступна стаття Р. Т. Гром'яка] / І. Франко. – К. : Мистецтво, 1980. – 500 с.
10. Франко І. Маніфест «Молодої музи» // Зібрання творів : У 50 т. / І. Франко. – Т. 37. Літературно-критичні статті (1906–1908). – К. : Наукова думка, 1982. – С. 410–417.
11. Франко І. О. Лунатикові // Зібрання творів : У 50 т. / І. Франко. – Т. 3 : Поезія. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 267–268.
12. Франко І. Принципи і безпринципність // Зібрання творів : У 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34. Літературно-критичні праці (1902–1905). – С. 360–365.
13. Щурат В. Поезія «Зів'ялого листя» в виду суспільних завдань штуки (Прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя») / В. Щурат // Іван

Франко. «Зів'яле листя»: тексти, матеріали, дослідження / [Упорядкування П. Салевича]. – Л. : [Б. в.], 2007. – С. 9–23.

References

1. Bahan O. Ivan Franko i Vasyl Shchurat yak interpretatory modernizmu (Do istoriyi vidomoyi dyskusiyi) [Ivan Franco and Vasyl Shchurat as the interpetators of modernism (To the case of famous discussion)]. In: *Frankoznavchi studii*, 2001, issue 1, pp. 42–54. (in Ukrainian).
2. Kozak L. Vasyl Shchurat ta Ivan Franko: z istoriyi osobystykh ta tvorchyh vzayemyn [Vasyl Shchurat and Ivan Franco: some personal and art interactions]. In: *Ukrayinske literaturoznavstvo*, 2011, issue 74, pp. 199–209. (in Ukrainian).
3. Lunatyk O. *Bez masky* [Without a mask]. Kolomyja, 1903, 24 p. (in Ukrainian).
4. Tkach L. M. *Khudozhni modusy ukrayinskoho dekadansu (komporatyvnyj aspekt)* [The fictional modes of Ukrainian decadance (a comparative aspect)]. Dnipropetrovsk, 2009, 186 p. (in Ukrainian).
5. Tkachenko R. P. *Dekadans yak problema avtorskoyi svidimosti v Ukrayinskij literaturi kintsya XIX – pochatku XX stolittya* [The decadance as a problem of author consciousness in Ukrainian literature of the end of XIX century and in the beginning of XX century]. Kiev, 2004, 183 p. (in Ukrainian).
6. Franko I. Dekadent [The decadent]. In: *Zibrannia tvoriv*: vols. 1–50. [Collection of works]. Kiev, 1976, T. 2, pp. 185–186. (in Ukrainian).
7. Franko I. Z novoyi cheskoyi literatury [From the new Czech literature]. In: *Zibrannia tvoriv*: vols. 1–50. [Collection of works]. Kiev, 1981, T. 29, pp. 476–491. (in Ukrainian).
8. Franko I. Zivyaie lystya [The Withered Leaves]. In: *Zibrannia tvoriv*: vols. 1–50. [Collection of works]. Kiev, 1976, T. 2, pp. 119–175. (in Ukrainian).
9. Franko I. *Krasa i sekrety poetychnoyi tvorchosti: statti, doslidzennya, lysty* [The beauty and secrets of poetical works: articles, researches, letters]. Kiev, 1980, 500 p. (in Ukrainian).
10. Franko I. Manifest „Molodoyi musy” [The manifest of „Young Muse”]. In: *Zibrannia tvoriv*: vols. 1–50. [Collection of works]. Kiev, 1982, T. 37, pp. 410–417. (in Ukrainian).
11. Franko I. O. Lunatykovi [To O. Lunatik]. In: *Zibrannia tvoriv*: vols. 1–50. [Collection of works]. Kiev, 1976, T. 3, pp. 267–268. (in Ukrainian).
12. Franko I. Pryncypy i bezpryncypnist [The principles and the lack of princiles] In: *Zibrannia tvoriv*: vols. 1–50. [Collection of works]. Kiev, 1981, T. 34, pp. 360–365. (in Ukrainian).
13. Shchurat V. Poeziya „Zivyaloho lystya”: v vydu suspilnykh zavdan shtuky (Prochytavshy lirychnu dramu I. Franko „Zivyaie lystya”) [The poems of „The Faded Leaves”: in the social aspects of art (After reading I. Franco` lyric drama „The Withered Leaves”)]. In: *Ivan Franko. „Zivyaie lystya”: teksty, materialy, doslidzhennya*, Lviv, 2007, pp. 9–23. (in Ukrainian).

Максим Нестелеев. Иван Франко и декаданс. В статье анализируется отношение И. Франка к декадансу как к литературному течению и типу

мировоззрения. Исследовано трансформацію взглядов на упадничество в его творчестве и сборнике «Увядшие листья» и выявлено значимость эстетической борьбы на порубежье веков. Упадничество, по мнению И. Франка, является творчеством обеспеченных графоманов, поддерживающих тезис «искусство ради искусства», который он считал, хотя и не всегда последовательно, антиукраинским и антинародным. Несмотря на выразительную антидекадентскую позицию И. Франка, его «Увядшие листья» несомненно ярко и убедительно реконструирует индивидуальное «больное» сознание декаданса, обогащая поле образности дидактичностью предупреждения и одновременно воспевая «лирическую драму» героя. Не принимая декадентов и любое упадничество в литературе Франко в своем сборнике показывает возможный жизненный путь человека пограничья веков, который принимает смерть как единственно возможный вариант.

Ключевые слова: декаданс, мотив, дискурс, искусство, мировоззрение.

Maksym Nesteliev. Ivan Franco and Decadance. The I. Franco's attitude to decadence as a literary movement and his outlook is analyzed in the article. The transformation of views on the decadence in his works and his collection „The Withered Leaves” is researched and revealed the importance of aesthetic struggle on the edge of centuries. Decadence, according to I. Franco, is the works of rich graphomaniac, who support the thesis of „art for art's sake”, and he believed, though not always consistently, that this outlook is an anti-Ukrainian and anti-human one. Despite his strong anti-decadent position, I. Franco's „The Withered Leaves” undoubtedly clearly and convincingly reconstructs the individual „sick” mind of decadence, enriching this field of imagery with didacticism and warning while chanting „lyrical drama” of lyrical hero. Without taking any decadent and decadence in literature Franco in his collection showed a possible way of life of human being on the edge of the centuries that accepts death as the only possible option.

Keywords: decadence, motive, discourse, art, outlook.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2015 р.

УДК 821.161.1

Евгений Никольский

**«Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года»
князя И. М. Долгорукова как один из первых
внутренних травелогов в русской классической литературе**

В статье анализируется неизвестный широко литературный и историко-культурный документ «Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года», составленный князем И. М. Долгоруким (1764–1823); произведение рассматривается с точки зрения его жанрово специфики, именно как травелог в

контексте развития данного жанра в русской литературе и с позиции его социально-тематической специфики, отмечается критический взгляд автор на некоторые общественные явления, отмечается лирические моменты: любовь к Нижегородской земле, искренняя религиозность, преклонение пред благочестием, любованье природой. Рассматривается рецепция автором быта и нравов эпохи, отмечается его демократический, чуждый кастовых предрассудков подход к восприятию социальных реалий.

Ключевые слова: травелог, литература путешествий, Нижегородский текст, И. М. Долгорукий, религиозная рефлексия

Большое место в истории национальных литератур занимает литература путешествий как одна из древних культурных традиций, как особая форма человеческого познания. Особое место в литературе путешествий занимают дорожные дневники, путевые очерки. Истоки литературы «путешествий» во всемирной истории жанровых традиций теряются в глубинах древнейших литератур и продолжают активно существовать в литературе современной.

Литература путешествий на протяжении XIX века состояла из путешествий «чувствительных», «романтических», «живописных», «археологических», «фантастических». Затем появились и приобрели необычайную популярность «путевые романы» и «романы в письмах». На страницах газет, журналов, альманахов и других периодических изданий уверенно заявляет о себе рубрика прибывших и уехавших из города. Литературе путешествий долго пришлось доказывать свою состоятельность. Поучителен пример с «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина, которые первоначально воспринимались как рядовая и личная переписка писателя с семейством Плещеевых. Фактически, именно Н. М. Карамзин явился родоначальником жанра путешествий в России. «Письма...» – полнокровное литературное произведение, живущее по законам художественного текста, а не просто литературная обработка путевого журнала.

Появляются интересные работы российских учёных о модели мира скифской культуры, о традиционном мировоззрении тюрков, затрагивающие в той или иной степени проблему пути и движения, времени и пространства. В статье А. В. Матвеева «Традиционная культура путешествия. Общие вопросы» даётся определение традиционной культуры путешествия, выявляются его связи с категорией мифологического пространства, указываются основные подходы к изучению традиционной культуры путешествия. «Мотивы различных путешествий (путь – дорога, жизненный путь, путешествие

в иной мир, путешествие в свадебной, праздничной календарной обрядности) отличаются друг от друга конкретной целью и содержанием действия. Однако все они объединены одним мотивом – мотивом движения через границы и сферы (зоны, локусы) мифопоэтического пространства, который задаёт определённый стереотип магического (совокупности утилитарного и символического) поведения путешествующих людей» [4, с. 227].

Любое путешествие – это постоянная смена впечатлений, калейдоскоп фактов, новые образы, мотивы. Очень важен маршрут путешественника, от выбора которого зависит многое. Все впечатления, воспоминания, описания выстраиваются вокруг маршрута путешественника, выполняющего роль сюжета. Обязательно должно соблюдаться жанровое требование новизны в путевых очерках: новизны информации, впечатлений, фактов, сведений. Путешественник должен обладать таким качеством как умение видеть мир не предвзято, умением удивляться, которое впоследствии разделит и читатель. Этот жанр в основе своей имеет документальную (факт перемещения в пространстве) и художественную природу (сопутствующий сему вымысел и аксиологические оценки автора).

Продолжателем традиций Н. М. Карамзина стал князь Иван Михайлович Долгорукий (1764–1823), князь, государственный и общественный деятель, поэт, мемуарист. Будущий литератор родился в Москве, происходил из известного рода, был внуком фаворита Петра Второго, князя Ивана Алексеевича (в честь которого и наречен) и его супруги, дочери фельдмаршала, Натальи Борисовны Шереметевой (будущей схимонахини Нектарии), родоначальницы мемуарного жанра в русской литературе.

В 1791–1797 годах Иван Долгорукий служил в Пензе вице-губернатором. Принимал участие в устройстве гражданской и уголовной палат, в совершенствовании системы откупов и управления казёнными экономиями. Он ввёл казённое содержание детей бедных дворян в учебных заведениях. Службу князь Иван сочетал с литературной и театральной деятельностью. В Пензе Долгорукий создал «философическую оду» под названием «Камин в Пензе», первоначально отпечатанную в частной типографии Н. Е. Струйского, стихотворные послания «К швейцару», «К судьбе», вошедшие в сборник «Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукого» (1802). Ранние литературные опыты (переводы) Долгорукого относятся к концу 1770-х годов; первое его оригинальное произведение – стихи «На смерть Горича» –

опубликовано в 1788 году в виде приложения к «Московским ведомостям». Известность Долгорукому принесли стихотворения, написанные в 1790-х годах, во время его пребывания в Пензе в качестве вице-губернатора («К швейцару», «Камин в Пензе», «К судьбе» и др.). Сам он был скромного мнения о своем творчестве, шутливо признавался, что «пустился в парнасские области на самых тощих конях и в крайне худой повозке» [1, с. 5]. Долгорукий стремился в своих стихах запечатлеть «жизнь чувствительной души», чем и объясняется его увлечение песенным жанром. Его перу принадлежат 29 песен (выдержанных в духе сентиментализма), которые поэт объединил под названием «Песни на разные голоса», и цикл стихотворений в «народном» стиле – «Гудок Ивана Горюна». Многие из песен Долгорукого сочинены на «голоса» популярных в конце XVIII века романсов, другие были «положены на музыку и пелись» [3, с. 199]. Авторы музыки на тексты Долгорукого, как правило, неизвестны. На слова его стихотворение «Если б люди дар имели...» написал романс его родственник С. В. Шереметьев, потомок брат фельдмаршала.

В результате скандала вокруг его любовной переписки с Е. А. Улыбышевой, Иван Михайлович был отрешён от должности в 1796 и переехал на службу в Москву. Он сочувственно встретил реформы начала царствования Александра I и принял назначение губернатором во Владимир, где служил с февраля 1802 по март 1812 года.

В связи с ужесточением правительственного курса Долгорукий уходит в отставку в чине тайного советника и поселяется в Москве, где занимается литературной и театральной деятельностью, издаёт 4 тома своих стихов, пишет ряд драматических произведений. Спектакли его домашнего театра и литературные вечера посещали М. Н. Загоскин, с семьёй которого князь подружился в Пензе, Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, С. Т. Аксаков.

Долгорукий избирается почётным членом литературных обществ «Беседы любителей Российского слова», «Вольного общества любителей Российской словесности», «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Похоронен князь Иван Михайлович Долгорукий в Донском монастыре, в родовом склепе.

Иван Михайлович оставил мемуары «Капище сердца моего, или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни». Некоторые главы книги посвящены Пензе, Рамзаю, Бессонове, Рузаевке. Им же были составлены «Славны бубны за

горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года», «Путешествие в Киев в 1817 году» и большая мемуарная книга «Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни».

В «Журнале путешествия из Москвы в Нижний 1813 года» отдельную главу Долгорукий посвятил Пензенской губернии, назвав её «плодоноснейшим краем нашего Царства», но наиболее яркие страницы этого произведения посвящены Нижегородскому краю. Здесь задачей автора стало передать не только хронологию поездки, но и свои переживания по поводу увиденного, поэтому его тревелог объединяет искусство интеллектуального путешествия со способностью проникать в жизнь и культуру родной страны, обнаруживая сразу ее неочевидные, но прочные связи со всем миром.

Князь-путешественник – это герой, сочиняющий свое собственное произведение, историю о своем странствии, где роль Наблюдателя сменяется на позицию автора в поиске своего читателя. Иван Михайлович и его семья проехали Московскую, Владимирскую, Нижегородскую губернии, побывали в Пензенской, увидели старинные русские города, древние памятники архитектуры и великие монастыри, проехали по трассам и местным дорогам, видели разливы на Клязьме, Оке и Волге. В дороге они встречали весну: когда выезжали из Москвы, деревья были только подернуты зеленой дымкой, на наших глазах распускались листья и цветы. Не обошлось и без приключений. На одной из сельских пристаней князь чуть было не утонул. Вот как он описал это происшествие: «Но, к счастью, борьба моя со влажной стихией продолжалась только минут пять, и я вынырнул из пропасти прежде, чем испуг мог утвердиться в чувствах и замучить своей мукой. Долго ль до греха! Шел туда, как по стезе крепкой и надежной воротился, и тот же путь мог быть проводником ко гробу. Боже великий и дивный, иже некогда избавил Израиля от потопа вод многих, благодарю Тя мысленно на месте том, и на всяком месте во всю жизнь мою возблагодарю, яко спас мя от ада преисподнейшего, и не лишил меня смертью насильственной! По естеству отрады покаяния в грехопадениях моих, сотвори, Господи, да не преумножаться они к тому, и отпусти мя прежние, за страх искушения, его же наслал на мя в злочастную сию минуту! Что сказать о радости нашего взаимного свидания на берегу? Я не берусь ее описывать» [2, с. 6].

Здесь проявилась его подлинная религиозность. Хотя в «Журнале...» мы не встретим подробных описаний святынь Нижегородщины, но в целом внук преподобной Нектарии всегда

проявляет глубокое христианское чувство, но выражает его скромно. Он часто благоговел перед Богом и подвижниками. Однако искажения православных традиций, глумление над ними вызывают у него резкое отвращение и порицание. Так наблюдая народный театр князь писал: «Из всех сих забав мне случилось зайти на кукольную комедию. Описывать нечего: всякий видал, что такое. Для меня нет ничего смешнее и того, кто представляет, и тех, кои смотрят. Гудочник пищит на скрипке; содержатель, выпуская кукол, ведет за них разговор, наполненный чуши. Куклы между тем щелкают лбами, а зрители хохочут, и очень счастливы. Всегда мне странно казалось, что на подобных игрищах представляют монаха и делают из него посмешище. Кукольной комедии не бывает без рясы. Я нахожу, что это вовсе неприлично, и дивлюсь, как это позволяется. Со временем так приучат народ надеть чернеца деревянного с бабой в Комарицкой, что и на живого старца будут с теми же помышлениями посматривать» [2, с. 31].

Такие печальные впечатления произвел на князя народный театр. Тут мы наблюдаем смену фокуса, сравнение и отражение различных способов мировидения, их «диалог» – всё это является важнейшим принципом освоения действительности. Роль толерантности, способности к восприятию «другого», иных ценностей и точек зрения – это составляющие пути И. М. Долгорукого, который признает существование разнообразия культур, народной и аристократической, но не одобряет пошлость и дурновкусие и отражает это в своих путевых заметках.

Само русское слово «путешествие» слишком объемно для того, чтобы обозначить то, что мы имеем в виду под «травелогом». Дело в том, что путешествие, с одной стороны, сразу наводит на мысли о поездке, которую человек совершает, а травелог сразу указывает нам на письменную фиксацию того, что в этой поездке произошло. То есть, путешествие, как это употреблялось довольно долго, обозначает одновременно и поездку, и книгу о поездке. А вот травелог обозначает исключительно книгу о поездке, и в этом отношении он уже удобнее, чем слово «путешествие». Кроме того, так называемая, «литература путешествий», как выражались в отечественной научной традиции довольно долго и продолжают выражаться и сейчас, тоже термин довольно расплывчатый. Придумали его, как нам кажется, для того, чтобы разграничить путешествие как поездку и путешествие как книгу о путешествии. Тем не менее, термин получается довольно расплывчатым, потому что объединяет сразу все, что написано о

путешествиях в разное время и по разным маршрутам. Травелог в этом отношении точнее. И нам представляется, что сегодня слово *travel* уже очень хорошо знакомо русскому читателю, потому что это всеобщая реальность последних лет, а слово *logos* знакомо с давних пор и никакого отторжения не вызывает. Травелог очень удачное слово, у которого большое будущее и которое в русской традиции будет употребляться и терминологически и, возможно, шире. Травелог как жанр – не путеводитель, не страноведческая литература, не журналистика и не приключение, хотя в нем и содержатся элементы всех этих направлений. Травелог – это личное путешествие, поиск, происходящий одновременно как во внутреннем, так и внешнем пространстве. Это особый способ осмыслять, совершать путешествия, наблюдать особые нравы. Травелог как жанр даёт писателю убежище, а он, в свою очередь, погружает в глубину повествования, создавая особые взаимоотношения автора и читателя. Мир персонажей (реальных и вымышленных) становится отражением «общего» сознания, формируя вполне конкретные портреты личностей – «своего» и «чужого».

Вот пример красочного описания того, как жил на Нижегородщине богатый грузинский аристократ, помещик в селе Лысково – «человек отважный, что называется буян, занимая должность Губернского Предводителя, по тому что он всех в околоде сильнее состоянием и отношении: он вмешивается в дела каждого, судит и рядит по произволу, разбирает крестьян и Дворянских и Коронных в обыкновенных их распрях, а Нижегородский народ до ссор охотник. Следовательно, Князю Грузинскому не без хлопот, и они всегда увенчаны удачным успехом; ибо он доказывает каждому вину его и правость коренными Русскими аргументами, т.е. кулаками; кому глаз подобьет, кому бороду выдерет. Такова юстиция Его Светлости, и он такое взял над всеми жителями Губернии преобладание, что никто не смел на него пожаловаться: все запуганы пышным именем Князя Грузинского, и одна угроза поселянина, что он пойдет к Его Светлости, гонит всякого прочь безответно. Впрочем, что же такое Князь Грузинский? – Майор отставной и Тит. Камергер; вот весь его наряд. Но богат, а пушу всего дерзок, и все с рук сходит. Кого не купит деньгами, того силой прищепит. Селение его наполнено беглыми: они у него пристают, выдворяются, торгуют, платят ему оброк, и никто пошевелить их не смеет. Правительство местное все про это знает, но молчит, потому что Князь Грузинский, по связям

своим с Двором, всегда надует такие тучи, от которых никто не спасется» [2, с. 17].

Разумеется, что травелог Долгорукого теперь имеет больше отношения к истории, чем к географии и страноведению. Но тот юмор, которым он пронизан, не подвержен ни моде, ни изменениям исторической реальности.

Итак, путешествие князя И. М. Долгорукова выступает как феномен культуры, помогая осмыслить роль человека в этом мире, его мироощущения в стремлении понять смыслы иного бытия. Путешествие рождает удивительный способ измерения времени и пространства, делая человека обогащенным особым «багажом». Путешествие ему удалось, хотя посетить много достопримечательностей не смог, так как всё-таки ехал работать в свои имения, доставшиеся ему после смерти матери. Сентиментального путника поразила природа, которая цвела и благоухала. Город сам очень неровный, много гор, а за счёт того, что сам Нижний Новгород находится севернее Московии и там не было такой изнуряющей жары, на горах много растительности, и природа не так гибнет от такой жары. Это производило на автора сложное впечатление: «Город со всех к нему путей представляет вид не соответствующий нимало его положению, стоя над реками Окой и Волгой, кои венчают свои волны под самой стеной города. Он разбит на высоте красивой, но дурно построен. Мало хороших зданий, мало огромных церквей, и от того картина города обманывает воображение, которое прежде, нежели во внутренность придешь, сулит большие прелести» [2, с. 47]. Далее князь писал, что «как бы посредственен не был город, вода всегда придает ему славу – быть лучшим из городов Российских. Речные устремления веселят град Божий. Покрытая судами Волга наполняет Нижний множеством рабочего народа. Торговля и промыслы оживотворяют его» [2, с. 90].

Особое внимание князя привлек женский монастырь, где игуменью была его старая знакомая по светской жизни: «В Нижнем женский монастырь прекрасно устроен; крылошанки поют приятно. Богослужение отправляется с отличным благоговением. Причет трезвый. Храм всегда чист, обряд церковный, особенный от прочих монастырей, сохраняется со всею точностью. Нет ничего лишнего, так сказать желанного, но простота величественная» [2, с. 41].

Но при всем при этом, в Нижнем Новгороде царит какая-то особенная атмосфера уюта и старины. По мнению автора, умиротворяющие пейзажи вечерней Оки и Волги с медленно

проплывающими по ним баржами в обрамлении куполов положительно сказываются на «городском характере». Существуют города агрессивные, и приветливые. Нижний Долгорукий отнес ко второй категории. Горожане ему показались доброжелательными и приятными в общении людьми. Князь испытал на себе благотворный эффект от вечерней нижегородской медитации с бутылочкой вина, после которой (медитации) мысли о раннем ужине и здоровом сне кажутся самыми естественными. Вот как это описано в травелогe: «Ко мне заехал Московский знакомый и стихотворец, забавный в своем роде, Василий Львович Пушкин. Я его поймал нечаянно на улице, заманил к себе, и он мне прочел несколько своих посланий и эпиграмм. Я люблю его слушать: Он свое читает особенным манером. Стихи его смешны, плавны, замысловаты; картины в них есть самые натуральные, хотя он природы ищет не всегда в очаровательных чертогах наших Граций, а часто описывает ее в трактирах, на площадных гуляньях и даже в постелях рублевых Венер. Много истины в его описаниях, перо шутливое, слог сообразный предметам. Я с ним часа два провел приятнейшим образом» [2, с. 44]. В целом Нижний Новгород не прекращал удивлять князя Ивана своей уникальностью и простотой, потенциально готовой очаровывать*.

А вот Арзамас нашему автору кажется чуть более привлекательным, чем Нижний: «Город прекрасный между Российскими Уездными городами: вид его от Нижнего обольстителен. Церквей и каменных строений не очень много, но все они, в приближении к городу, кажутся, как будто собранными в одну точку и представляют картину величественную. Не доезжая 5 верст, уже любо на него смотреть. Он довольно обширен. Улицы правильные, дома деревянные, украшены пригожими фасадами, и колонны с наружной стороны домов здесь в большой моде. Жителей много, и живут, сказывают, по зимам довольно весело» [2, с. 47].

И подобно рода описания наполняются травелог князя, который восхищался природой, оценивал своеобразие положения, архитектуры Нижнего Новгорода и Арзамаса, критиковал нравы и своих собратьев по сословию (князя Грузинского) и крестьян, дал ряд ярких характеристик своих современников, отобразил русскую повседневность Александровской поры. Объем статьи, к нашему большому сожалению, не позволяет раскрыть всех особенностей долгоруковского журнала как яркого и очень насыщенного «чувствами добрыми» документа эпохи.

Сквозным сюжетом «Журнала» является история человека, познавшего свои житейские заблуждения, открывшего правду жизни, новые идеалы и «правила», ради которых стоило жить и работать, история идейного и морального обновления путешественника, укрепления его веры и совершенствования религиозных чувств. Путешествие из Москвы в Нижний способствовало накоплению опыта и закалке характера. Умный и тонкий наблюдатель, Иван Михайлович наделен чувствительным сердцем, его деятельной натуре чужда созерцательность и равнодушие к людям, он умеет не только слушать, но всегда стремится прийти на помощь тому, кто в ней нуждается.

После А. Радищева и Н. Карамзина жанр путешествия в русской литературе прочно связался с темой России. Именно образ дороги позволял организовать в единое художественное пространство бесконечные российские просторы и пестроту русских нравов.

Примечание

*Касательно Нижнего Новгорода, отметим, что он стал одним из ярких «героев» долгоруковского травелога, чувства которые испытал князь в начале XIX столетия повторились и в начале третьего тысячелетия, когда автор этой статьи впервые посетил Нижний Новгород на конференции «Нижегородский текст». Локус места, его дух, эмоциональный фон остаются актуальными несмотря на ход истории. Поэтому в финале приведем фрагмент из собственных записей 2009 года: «Обхожу кремль – красота, если было бы с кем, я бы здесь встретил закат солнца, очень высокая панорама на город, реки, храмы и дороги, при этом обзоре не мешают парапеты (их просто нет, не смотря на то, что склон достаточно резкий). Спускаюсь вниз к колоколу, минуя какой-то ров, уходящий в стену (насколько я понимаю, это – либо черный вход-выход либо вход-выход для прислуги), тоже очень воодушевляет этот вид – вид на порт и дома на побережье. Выхожу на берег – ветер обдувает меня, очень свежо и приятно, солнце в дымке, в такие моменты понимаешь, как прекрасно жить (угу – где-нибудь на океанском побережье). Состояние эйфории и непередаваемой легкости посещает меня. Мне хорошо и спокойно, бриз уносит все мысли, которые меня тяготят последнее время, а солнце греет и предлагает подумать о хорошем. Чайки, везде чайки, дух свободы, дух полета». Нижний Новгород – это град, посещение которого наполняло русских людей чувствами уюта, свободы, душевного подъема.

Список используемых источников

1. Долгорукий И. М., князь. Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукого, М., 1802.
2. Долгорукий И. М., князь. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. М., 1870.
3. Дмитриев М. А. Князь Иван Михайлович Долгорукой и его сочинения, СПб., 1863.

4. Матвеев А. В. Традиционная культура путешествия. Общие вопросы / А. В. Матвеев // Народная культура Сибири : Материалы X научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2001. – С. 225–230.

References

1. Dolgorukii I.M., kniaz. *Bytie serdca moego, ili Stikhotvoreniia kniazia Ivana Mikhailovicha Dolgorukogo* [It is my heart, or a poem of Prince Ivan Mikhailovich Dolgoruky]. Moscow, 1802. (in Russian).
2. Dolgorukii Y.M., kniaz. *Zhurnal puteshestviia iz Moskvy v Nizhnii 1813 goda* [Travel Journal from Moscow to Nizhny in 1813]. Moscow, 1870. (in Russian).
3. Dmitriev M. A. *Kniaz Ivan Mikhailovich Dolgorukoi i ego sochineniia* [Prince Ivan Mikhailovich Dolgorukoi and his writings]. SPb., 1863. (in Russian).
4. Matveev A.V. Tradycionnaia kultura puteshestviia. Obshchie voprosy [Traditional culture of traveling. General Issues]. In: *Narodnaia kultura Sibiri: Materialy 10 nauchno-prakticheskogo seminara Sibirskogo regionalnogo vuzovskogo tcentra po folkloru*, [Folk culture of Siberia: Materials of X scientific workshop of the Siberian regional university center of folklore]. Omsk, 2001, pp. 225–230. (in Russian).

Євген Нікольський. «Журнал подорожі з Москви до Нижнього 1813 року» князя І. М. Долгорукова як один із перших внутрішніх травелогов у російській класичній літературі. У статті аналізується широко невідомий літературний та історико-культурний документ «Журнал подорожі з Москви до Нижнього 1813 року», складений князем В. М. Долгоруким (1764-1823). Твір розглядається з точки зору його жанрової специфіки, саме як травелог у контексті розвитку цього жанру в російській літературі, і з позиції його соціально-тематичної специфіки. Зазначається критичний погляд автор на деякі суспільні явища, простежуються ліричні моменти: любов до Нижегородської землі, щира релігійність, схилення перед благочестям, милування природою. Розглядається рецепція автором побуту і вдач епохи, зазначається його демократичний, чужий кастових забобонів підхід до сприйняття соціальних реалій. У фіналі науковий виклад матеріалу поєднується з есеїстичним, робиться висновок про те, які почуття пробуджує відвідування Нижнього Новгорода в XIX і XXI століттях. У науковий обіг вводиться невідомий раніше матеріал.

Ключові слова: травелог, література подорожей, Нижегородський текст, В. М. Долгорукий, релігійна рефлексія

Eugene Nikolsky. "Travel Journal from Moscow To Nizhny 1813" by Prince I. M. Dolgorukov as One of the First Inside Travelogues in Russian Classical Literatur. "Journal of a journey from Moscow to Nizhny 1813" by Prince Ivan Mikhailovich Dolgorukov as a document of the Alexander era. The article analyzes the widely unknown literary, historical and cultural document "Journal of a journey from Moscow to Nizhny 1813", composed by Prince I. M. Dolgoruky (1764-1823); the work is considered from the standpoint of its genre specific, it is like a travelogue in the context of the development of this genre in Russian literature and its socio-thematic specificity, notes critical view of the author on some social

phenomenon, celebrated lyrical moments: the love of the Nizhniy Novgorod earth, sincere religiosity, to bow before the piety, admiration of nature. Discusses the reception of the author of the life and mores of the era, noting that it is democratic, alien caste prejudice approach to the perception of social realities. In the final scientific presentation of the material coexist with asiaticism, concludes, what feelings awakens the visit to Nizhny Novgorod in the nineteenth and twenty-first centuries. In the scientific revolution introduced early unknown material

Keywords: travelogue, travel literature, Nizhegorodskaya text, I. M. Dolgoruky, religious reflection

Стаття надійшла до редакції 15.10.2015 р.

УДК 821.161.2-2.09

Яна Пархета

Психопортрет Григора Тютюнника: кореляція психосоматики і характеру

У статті запропоновано психофізіологічний підхід до аналізу психопортрета митця. Визначено та проаналізовано основні теорії типів особистості, основані на особливостях соматики. На матеріалі описів зовнішності Гр. Тютюнника, фотографій, спогадів про письменника окреслено риси характеру і темпераменту митця.

Ключові слова: психопортрет, психосоматика, психофізіогноміка, характер, темперамент.

У сучасному літературознавстві останнім часом спостерігаємо активізацію інтересу науковців до використання здобутків психофізіології та психопатології. Свідченням цього є праці В. Даниленка [3], Н. Зборовської [4], А. Козлова [7], С. Михиди [8], А. Островської [9], І. Скляр [11], І. Юрової [16] та ін. Тож цілком очевидним є звернення до методологій, які консолідують надбання і психології, і фізіології, і літературознавства. У зазначеному контексті при вивченні психопортрета митця має місце застосування даних психофізіогноміки, адже, за переконаннями психологів [11], між зовнішністю людини та рисами її характеру і темпераменту існує тісний зв'язок. Таким чином, за зовнішніми ознаками людини можна не лише встановити тип захворювання (як традиційно вважалося), а й визначити психологічні характеристики особистості, дізнатися про її професію, хобі. Дослідження психофізіології особистості можна було б вважати прерогативою лише психології, проте, спільним об'єктом

вивчення і психології, і літературознавства є особистість. Тому вважаємо доцільним застосування психологічних методів та прийомів у літературознавстві при вивченні психосоматичної підструктури особистості письменника.

Мета цієї наукової студії – спроба окреслити штрихи до психопортрета Гр. Тютюнника, застосовуючи методологічні системи психофізіогноміки. За об'єкт дослідження обираємо архівні світлини Гр. Тютюнника, фотоальбом Володимира Білоуса, спогади описів зовнішності митця, задокументовані в архівних джерелах, у виданні «Вічна загадка любові», епістолярій.

Дослідження окремих аспектів психіки Гр. Тютюнника (В. Даниленко, Н. Зборовська, Н. Тульчинська, М. Хороб та ін.) не відповідають доконечному вивченню його психопортрета. Частково ми розглядали характер Гр. Тютюнника у зв'язку з його зовнішністю [10], проте окремого дослідження, присвяченого вивченню психосоматичних аспектів психоструктури письменника у тісному зв'язку з фізіогномікою у літературознавстві немає, що й визначає актуальність статті.

Методологічною основою нашого дослідження є наукові праці з проблем візуальної психофізіодіагностики (І. Бурдон, Е. Кречмер, В. Куліков, Ф. Лассаль, Е. Ледо, М. Обозов, І. Павлов, А. Штангль, В. Шелдон, Г. Щокін).

Ще у 1895 році Ежен Ледо представив типологію особистості, сформовану на основі будови тіла [15]. Науковець виокремив п'ять типів тілобудови, які відповідають п'яти геометричним фігурам, і кожен з яких містив певні особливості, а розбіжності між цими типами породжували внутрішній конфлікт, який в подальшому, на думку фізіолога, впливав на характер. Зокрема, вчений зазначав, що трикутний тип особистості вказує на меланхолійність та енергійність; особистості круглого типу ініціативні, у них розвинена чутливість, вони розумні; люди овального типу вразливі, вони часто змінюють свої думки, але вони дуже талановиті. Зазначимо, що теорія Е. Ледо, на нашу думку, виглядає категоричною і не вселяє довіри. Її недоліком є те, що характеристики кожного типу дуже розмиті і часто повторюються. Очевидним є той факт, що велика кількість учених намагалася вдосконалити, змінити, запропонувати власну методологію вивчення особливостей психіки особистості, її поведінки за допомогою спільних зовнішніх ознак. Це сприяло появі значної кількості теорій, методів, підходів до вивчення та застосування даних фізіогноміки для визначення особливостей характеру та темпераменту

особистості. Розгляд усього обширу інформації стосовно фізіогноміки не дозволяють межі статті, то ж обмежимося характеристикою декількох підходів.

Німецький психіатр Е. Кречмер [11] виділяв типи темпераменту, виходячи з конституції тіла, зазначаючи залежність рис темпераменту від соматичної сфери особистості. Учений виділив три типи конституції тіла: астеничний, пікнічний, атлетичний. Астеничному типу будови тіла характерні слабкі м'язи, видовжена грудна клітка та обличчя. Особи пікнічного типу зазвичай мають випнутий живіт і широку грудину. Міцну тілобудову, високий зріст мають особистості атлетичного типу. Астеничному типу конституції відповідає шизотимічний тип темпераменту. Цьому типу темпераменту властиві прояви таких рис, як замкненість, зосередженість на внутрішньому світі, водночас холодність, подразливість, категоричність у своїх поглядах. Особистостям пікнічного типу притаманний циклотимічний тип темпераменту, який характеризуються нестійкістю нервової системи: від підвищеної емоційності до депресивного стану. Такі люди відзначаються плавністю дій, умінням пристосовуватися до навколишнього середовища. Представникам атлетичної тілобудови відповідає іксотимічний тип темпераменту. Іксотиміки характеризуються стриманістю жестів і міміки, спокійністю, дріб'язковістю.

Французький психолог І. Бурдон представив теорію типів темпераменту у залежності від кольору та повноти виразу обличчя, кольору і густоти волосся, а саме: багатокровний (сангвінічний), нервовий (меланхолічний), жовчний (холеричний), лімфатичний (флегматичний) [15]. Фізіономіст Ф. Лассаль [15] виокремив типи темпераменту в залежності від кольору обличчя, волосся, розміру очей, носа, брів, а саме: жовчно-сангвінічний, жовчно-лімфатичний, жовчно-меланхолійний, сангвініко-лімфатичний, сангвініко-меланхолійний, лімфатико-меланхолійний. Носії жовчно-сангвінічного, жовчно-меланхолійного, сангвініко-меланхолійного мають такі спільні риси: чорне густе волосся, темні очі, густі брови, смуглий або темний колір обличчя. Аналіз класифікацій засвідчив розмитість ознак, адже не всі вчені, письменники, які належать до нервового типу завжди повільні у своїх діях, вразливі та надчутливі, як стверджує психолог. Так, письменник і філософ Жан-Жак Руссо стверджував, що він ніколи не сумував на самоті. Разом із тим, йому приносила задоволення постійна зміна ракурсу своїх дій. Він швидко розпочинав роботу і так само швидко її покидав, не довівши до

логічного завершення. Американський письменник Ерл Стенлі Гарднер мав вибуховий і неврівноважений характер, але це не стало на шляху до розвою його творчості. Він став автором багатьох романів, також встиг відкрити адвокатську контору. А французький письменник, художник, театральний критик, архітектор Жан Кокто про себе висловлювався так: «По природі своїй я і не веселий, і не сумний. Хоча можу бути або дуже пригніченим або дуже веселим. У розмові [...] мене дурманяють слова і збуджують думки. Тоді вони приходять вільно, не так, як на самоті» [14, с. 107]. Так, Ч. Ломброзо стверджував, що кожна велика людина може згадати момент у житті, коли вона відчувала себе нещасною чи навпаки – щасливою. Такі перепади настрою є нормою для творчої особистості.

Більш реальною нам видається класифікація В. Шелдона [11], який виділяв типи соматичної конституції залежно від розвитку кісткової та м'язової систем: ендоморфний, мезоморфний, ектоморфний.

Як бачимо, психологи по-різному намагалися визначити характер та темперамент особистості, акцентуючи увагу на окремих аспектах її зовнішності: кольорі шкіри, волосся, розміру обличчя, грудної клітки, довжини кінцівок, переважанню розвитку кістково-м'язової системи та ін. Зіштовхуємося з тим, що однаковий колір волосся, очей, брів можуть мати люди абсолютно протилежні за рисами характеру і типами темпераменту. Крім того, ми маємо справу з письменниками – творчими особистостями, психоструктура яких часто виходить за ustalені межі традиційного. З огляду на зазначене вище, на перший погляд, бачиться замкнене коло, проте не слід категорично сприймати будь-які результати дослідження. Таким чином, не варто у процесі проведення дослідження послуговуватись одним підходом. Думається, що використовуючи метод накладання різних теорій, підходів у напрямку вивчення психосоматики, можливо досягнути якщо не істини, то принаймні наблизитися до неї.

Звернемося до мегатексту Гр. Тютюнника, який уможливить віднайдення істинних шляхів до визначення характеру і темпераменту митця. Наведемо приклади описів зовнішності Гр. Тютюнника, думається, що окремі з них мають повторюватися у спогадах респондентів.

А. Шевченко зазначає, що Григій Тютюнник був вродливим: «на нього задивлялись перехожі, особливо, ясна річ, жінки. Трохи вищий за середній зріст, обличчя смагляве, виразні карі очі, прямий ніс, чітко окреслені губи, чорнюча хвиляста чуприна з легкою памороззю

сивини» [1, с. 10]. І. Климко описує письменника так: «профіль тонко прорисований, ніс з горбинкою, уста – почуттєві, підборіддя – широке: достеменний козак» [5, арк. 8]. М. Григорів пригадує, що Гр. Тютюнник «високий стрункий чоловік, смаглявий, з чорним крилом непокірливого чуба і уважним поглядом карих очей» [2, с. 186]. Р. Іваничуку впав в око «буйночубий брюнет з гордо відкинутою головою і скептичним поглядом чорних очей, в яких, проте, висвітлювалася прихована добродушність» [2, с. 294].

Ю. Мушкетик звернув увагу на очі, які були «журні, зболені, затемнені, але й по-дитячому чисті, хоч який бував поважний у жестах, надто в отій заломленій цигарці: було в ньому багато дитячого, наївного» [2, с. 346]. А В. Шевчук описав очі так: «були вони темні, як ніч, і в них палахкотіло іскристе полум'я. Ці очі з-під нахмурених брів були глибокі й розумні, проглядало в них щось пошляхетному горде, але й смутне» [2, с. 456]. Поет П. Засенко запам'ятав «рух гордої голови, жест, тихий хрипливатий голос, відчуваєш його грубезну теплу руку на плечі і легенький поцілунок – при зустрічах» [2, с. 275].

Актор Г. Булах, пригадуючи першу зустріч із письменником, описував Гр. Тютюнника так: «на перший погляд здався надто високим. Не знаю чому. Можливо, що йшов згори. Погляд без посміху і метушні. Відвертий, глибокий, без прищурю. Погляд в самісіньку душу» [2, с. 139]. Письменник М. Григорів також пригадує високий зріст письменника, смугле обличчя, чорне, густе й непокірне волосся, карі очі [2, с. 186].

Маємо також добірку унікальних світлин Гр. Тютюнника [1], які засвідчують інформацію друзів про зовнішність письменника.

Узагальнивши дані зазначених методологій, ми дійшли до певних висновків. Використовуючи методологію Е. Кречмера, визначено, що будова тіла Гр. Тютюнника є атлетичною, а тип темпераменту – іксотимічний, але це не зовсім відповідає дійсності, оскільки така людина має бути спокійною, стриманою, і лише в деяких випадках зустрічаються психічні розлади, а Гр. Тютюнник далеко не завжди міг стримувати свої емоції.

Відповідно до теорії І. Бурдона, Гр. Тютюннику притаманні два типи: нервовий і жовчний. Люди нервового типу мають темне волосся, вони надто чутливі. Як стверджує науковець, до таких людей належать письменники, учені, філософи. Свідченням жовчного типу є смуглявість обличчя, густота волосся, вираз обличчя позначений самовпевненістю і рішучістю [14, с. 39].

Відповідно до теорії Ф. Лассалля маємо визнати, що у психоструктурі Гр. Тютюнника наявні три типи темпераменту (жовчно-сангвінічний, жовчно-меланхолійний, сангвініко-меланхолійний); йому дійсно притаманні такі риси, як вразливість, запальність, упертість, настрій частіше сумний, ніж веселий.

На нашу думку, Гр. Тютюннику відповідає мезоморфний тип соматичної конституції (В. Шелдон). Людям цього типу притаманна атлетичність, різкість у діях. Як правило, вони мають соматотонічний характер (сміливість, агресивність, любов до пригод).

Згідно з теорією В. Кулікова зовнішність Гр. Тютюнника має ознаки і художнього, і мислительного типів. У роботі «Індивідуальний тест “Словесний портрет”» В. Куліков продемонстрував біполярність людських типів відповідно до морфологічних і психологічних особливостей. Згідно з цією теорією Гр. Тютюннику за зовнішніми ознаками властива більшість ознак астеноїдного типу, а за психологічними – відповідно, шизотимічні особливості: шизотиміки мовчазні, почувають себе комфортніше наодинці, у своїх рішеннях безкомпромісні, ідеалісти, схильні до спартанських умов життя.

Свідченням цього є спогади друзів письменника. О. Сизоненко пригадує, що Гр. Тютюнник був «обдарований не лише талантом, а й тією вродою, що її звать мужньою. Твердий погляд, різкий профіль, нехитнута струна. Тому й не уявляється усміхнений – ну, аж ніяк!» [5, арк. 1-2]. Водночас «Григір завжди був зосереджений, навіть інколи зовні похмурий: постійно тривала, не перериваючись, внутрішня робота, робота душі і розуму, сумління та обов'язку» [6, арк. 3]. Також Гр. Тютюнник був «неговіркий – скоріше видавався мовчуном. Високий, він завжди здавався вищим, ніж був насправді, мабуть, через свою вічну виструнченість. Ставний, з розгорнутими, мов крила, плечима і гордо піднятою чубатою головою» [2, с. 376]; «весь він був рівний і завжди напружений, мов нап'ята струна чи тятива. Сміявся рідко. Всміхався ще рідше» [2, с. 377]. Проте, як зазначають друзі письменника, Гр. Тютюнник був хорошим співбесідником, адже він міг вислухати, дати пораду або ж зробити критичні зауваження. Очевидно, варто вказати на надчутливість як домінуючу рису у психоструктурі митця.

Так, більшість друзів письменника у спогадах пишуть про надзвичайну спостережливість і чутливість Гр. Тютюнника. Прогулюючись селом або Хрещатиком, Гр. Тютюнник звертав увагу на речі, які ніхто вже не помічав. Є. Гуцало пригадує одне зі спостережень митця: «А ти помітив: Десна вчора вночі світилась тим

світлом, яке послало їй небо... Мабуть, чим ясніша ніч, тим ясніша й Десна... Та й полтавські річки такі самі... А ти пам'ятаєш, як ми позавчора відпливали від Чернігова? Десна петляла так, що сонце в небі над головою – то ліворуч, то праворуч» [2, с. 218]. Також «Григір слухав розповіді зі спокійним та ледь пригаслим лицем, був непоквапливий у рухах, наче вчора перевитратився на емоції» [2, с. 224]. Водночас письменник стверджує, що Гр. Тютюнник мав до всього надзвичайно категоричне ставлення, воно іноді було «надто суб'єктивне й аж надто несправедливе, проте і в такому суворому ставленні виявлялась як його вдача, часто гостро непримиренна, так і тодішній його душевний стан...» [2, с. 230]. Письменник не зважав на присутніх, він говорив тоді, коли хотів і що хотів.

Підтвердження знаходимо в спогадах М. Слабошпицького: «отаким він і стоїть у пам'яті, примовклий на півслові, задуманий і задивлений у щось тільки йому знане, нерушний – тільки теплий віддих легким туманцем здіймається до чола і колошкає вітер непокірну чуприну» [2, с. 392]. Редактор О. Шугай пригадує зустріч із письменником у редакції: «привітавшись, неспішно (він усе робив неспішно, без метушні) підходив до вікна і якусь мить замислено дивився в небо: на вершок телевізійної вежі, яка виднілась ген там, у кінці, а точніше – на початку Пушкінської вулиці» [2, с. 465-466]. Також Гр. Тютюнник зізнавався у листі до П. Малєєва у тому, що він ходив по ставку і «слухав, як гухкає лід спідсподу, як дихає риба крізь очеретяні душники, душа тихесенько співала і любила кожен кущик понад берегами, кожную зірку в небі» [2, с. 441]. Письменник часто писав посеред природи. Зазначимо, що Гр. Тютюнник міг працювати де завгодно, аби тільки навкруги панувала тиша та було що поїсти. І. Маценко, пригадуючи одну із зустрічей з Гр. Тютюнником зазначив, що той зізнався: «Знаєте, як легко думається, коли ніхто й ніщо не заважає» [2, с. 330].

Підтвердження шизотимічних рис знаходимо і в кореспонденції митця. Наприклад, у листі до фотохудожника В. Білоуса від 28 квітня 1975 р. Гр. Тютюнник зізнається: «Дивишся, дивишся інколи на людей, на їхні клопоти, роботу, на їхній щоденний практицизм, і такий розпач огорне душу, що покинув би, лишив би чистим папір, не щеміло б у грудях, не давило за горло, як було мені майже за кожною оповідкою, – покинув і одійшов геть. Але я вже твердо знаю, що за тими клопотами людськими, за їхнім практицизмом є прекрасні душі і треба добуватись до них, бо інакше не можна, інакше всі ми будемо самотніми...» [13, с. 146], що є проявленням шизотимічної риси –

ідеалізму. Здається, письменника ніколи не полишала думка про людську доброту, чесність і порядність.

Поряд із добродушністю варто вказати на безкомпромісність та педантичність Гр. Тютюнника. У спогадах багатьох друзів читаємо, що Гр. Тютюнник завжди був охайно вдягнений, одяг випрасуваний, а на робочому столі завжди був порядок. Так, у спогадах письменника Г. Булаха читаємо: «В його кімнаті на робочому столі ніколи не було нічого зайвого» [2, с. 160]. Письменник П. Засенко пригадує, що Гр. Тютюнник рідко скаржився на тиск влади, адже «він був гордим і на люди знову виходив з піднесеною головою, коректний, в чистій сорочці, в строго випрасуваному костюмі» [2, с. 285].

Є. Гуцало один із тих, хто вказує на категоричність суджень митця. Письменник не приймав жодних виправдань від колег по перу, якщо їхні вчинки суперечили його поглядам. Гр. Тютюнник жив у несприятливий час для розвою творчості, висловлення власних думок. Але це не зупиняло його писати правдиво, без вкраплень ідеологічності, потурання владі. В. Дрозд вказує на те, що Гр. Тютюнник належав до тих людей, які в будь-яку епоху, за будь-яких обставин залишаються чесними. Є. Гуцало пригадує випадок: «не міг дарувати одному нашому видатному, мало не геніальному поетові багатьох його віршів, написаних у часи культу особи. Я закликав до милосердного ставлення до цього поета тонкої душевної структури, адже всесилля життєвих обставин – не для таких тонких душевних структур, але Григір був невблаганний» [2, с. 234]. Літературознавець В. Дончик стверджує, що у поведінці письменника іноді спостерігали навіть «перехльости» [2, с. 252]. Так, «правдивим Григір захоплювався, а все інше, навіть те, що ми звично оцінюємо «загалом непогано», називав різко й категорично «брехня» і не меншою мірою сердився на всілякі обмовки, дипломатичні застерігання-вихиляння, половинчасті оцінки» [2, с. 253].

Як бачимо, складність психоструктури Гр. Тютюнника сприяла виробленню таких індивідуальних рис, як імпульсивність, впертість, надмірна рішучість, категоричність, доброта, наївність, вразливість, щедрість.

Отже, застосування психофізіологічного підходу дало змогу визначити прикметні риси характеру та темпераменту Гр. Тютюнника. Такий підхід засвідчив, що психоструктура творчої особистості не завжди підпорядковується загальноприйнятим теоріям визначення психосоматичної сфери індивідуальності. Досягнення істини можливе лише шляхом аналізу усіх можливих методів у напрямку вивчення

індивідуально-психологічних якостей особистості митця. Таким чином, використання психофізіологічного підходу у сфері літературознавства сприятиме глибшому розкриттю психеї письменника, а в подальшому – його художнього доробку, що й визначає перспективу наступних досліджень.

Список використаних джерел

1. Білоус В. Григiр Тютюнник у фотографiях Володимира Білоуса: Фотоальбом / Володимир Білоус / [упоряд. фотографiй та розробка макета В. М. Березового; упор. текстiв П. П. Масенка; худож. оформ. макета Д. В. Мазуренка]. – К. : Твiм iнтер, 2005. – 80 с.
2. Вiчна загадка любовi : Лiтературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника / [упоряд. А. Шевченко]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 495 с.
3. Даниленко В. Г. Архетип, монотип, стереотип як формотворчi структури художнього тексту (на матерiалi прози Григора Тютюнника) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фiлол. наук : спец. 10.01.01 «Теорiя лiтератури» / В. Г. Даниленко. – К., 1994. – 20 с.
4. Зборовська Н. В. Код української лiтератури: Проект психоiсторiї новiтньої української лiтератури : [монографiя] / Н. В. Зборовська. – К. : «Академвидав», 2006. – 504 с.
5. Інститут рукопису Національної бiблiотеки України iменi В. I. Вернадського, ф. 299, спр. № 2255, арк. 8.
6. Інститут рукопису Національної бiблiотеки України iменi В. I. Вернадського, ф. 299, спр. № 2628, арк. 1–3.
7. Козлов А. В. Психопоетика оповiдання Г. Квiтки-Основ'яненка «Знахарь» / А. В. Козлов // Вiсник ЛНУ iм. Т. Шевченка. – 2011. – № 6. Ч. 1. – С. 85–90.
8. Михида С. П. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкцiї особистостi письменника : [монографiя] / С. П. Михида. – Кiровоград : «Полiграф-Терцiя», 2012. – 352 с.
9. Островська А. С. Форми вираження авторської свiдомостi в творчостi письменникiв нової генерацiї к. ХІХ – п. ХХ ст. (на матерiалi малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського) : дис. ... канд. фiлол. наук : 10.01.06 / Островська Алла Степанiвна. – Донецьк, 1999. – 205 с.
10. Пархета Я. В. Характер у структурi особистостi Григора Тютюнника (на матерiалi епiстолярiю та спогадiв) / Я. В. Пархета // «Лiтература свiту: поезика, ментальнiсть i духовнiсть»: [зб. наук. праць]. – Кривий Рiг, 2013. – Випуск 3. – С. 213–221.
11. Психологiя : [пiдручник] / [Трофiмов Ю. Л., Рибалка В. В., Гончарук П. А. та iн.] ; за ред. Ю. Трофiмова. – К. : Либiдь, 2008. – 560 с.
12. Скляр I. О. Психопоетика творчостi Валер'яна Пiдмогильного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фiлол. наук : спец. 10.01.01 «Українська лiтература» / I. О. Скляр. – Х., 2012. – 20 с.
13. Тютюнник Г. Бути письменником: щоденники, записники, листи

- [передм., упорядкув. О. Неживого]. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 440 с.
14. Унесенные талантом или Ни дня без строчки: Классики и современники о тайнах творчества, секретах писательского труда, и не только / [сост., вступ. ст., пояснения в тексте Н. Битман]. – К. : «Воля», 2006. – 296 с.
15. Щекин Г. В. Визуальная психодиагностика и ее методы : [учебно-методическое пособие] / Г. В. Щекин. – К. : МАУП, 1996. – 140 с.
16. Юрова І. Ю. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: автореф. дис на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Ю. Юрова. – Х., 2007. – 20 с.

References

1. Bilous V. *Hryhir Tiutiunnyk u fotohrafiiakh Volodymyra Bilousa* [Hryhir Tiutiunnyk in Volodymyr Bilous' photos]. Kiev, 2005, 80 p. (in Ukrainian).
2. *Vichna zahadka liubovi : Literaturna spadshchyna Hryhora Tiutiunnyka. Spohady pro pysmennyka* [uporiad. A. Shevchenko]. [The constant riddle of love. H.Tiutiunnyk's literary heritage. Memories about the writer]. Kiev, 1988, 495 p. (in Ukrainian).
3. Danylenko V. H. *Arkhetyp, monotyp, stereotyp yak formotvorchi struktury khudozhnoho tekstu (na materialy prozy Hryhora Tiutiunnyka)* [Archetype, monotype, stereotype as formational structures of artistic texts (based on materials of Tiutiunnyk's fiction)]. Extended abstract of PhD dissertation (Literary theory). Kiev, 1994, 20 p. (in Ukrainian).
4. Zborovska N. V. *Kod ukrainskoi literatury: Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury* [Code of ukrainian literature: The project of psychohistory of modern ukrainian literature]. Kiev, 2006, 504 p. (in Ukrainian).
5. *Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho* [The Institute of manuscript of National library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi] f. 299, spr. № 2255, ark. 8. (in Ukrainian).
6. *Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho* [The Institute of manuscript of National library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi] f. 299, spr. № 2628, ark. 1–3. (in Ukrainian).
7. Kozlov A. V. *Psykhopoetyka opovidannia H. Kvitky-Osnovianenka «Znakhar»* [Psychopoetics of G. Kvitka-Osnovyanenko's story "Sorcerer"] In: *Visnyk LNU im. T. Shevchenka*, 2011. – № 6. Vol. 1. – pp. 85–90. (in Ukrainian).
8. Mykhyda S. P. *Psykhopoetyka ukrainskoho modernu: Problema rekonstruktsii osobystosti pysmennyka* [Psychopoetics of ukrainian modern. The problem of reconstruction of writer's personality]. Kirovohrad, 2012, 352 p. (in Ukrainian).
9. Ostrovska A. S. *Formy vyrazhennia avtorskoi svidomosti v tvorchosti pysmennykiv novoi heneratsii k. XIX – p. XX st. (na materialy maloi prozy V. Stefanyka, O. Kobylianskoi, M. Kotsiubynskoho)* [The ways of expression author's consciousness in creative work of the writers of new generation (based on the material of little poetry of V. Stefanyk, O. Kobylianska, M. Kotsyubynskyi)]. PhD dissertation (Literary theory). Donetsk, 1999, 205 p. (in Ukrainian).
10. Parkheta Ia. V. *Kharakter u strukturi osobystosti Hryhora Tiutiunnyka (na*

- materiali epistoliarii ta spohadiv) [Character in the structure of Hryhir Tiutiunyk's personality (based on the correspondence and the memories)] In: «*Literatura svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist*», 2013. issue 3, pp. 213–221. (in Ukrainian).
11. *Psykhohohiia* [Trofimov Iu. L., Rybalka V. V., Honcharuk P. A. [Psychology]. Kiev, 2008, 560 p. (in Ukrainian).
 12. Skliar I. O. *Psykhopoetyka tvorchoosti Valeriana Pidmohylnoho* [Psychopoetics of creative work of Valeryan Pidmogylnyi]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Kharkiv, 2012, 20 p. (in Ukrainian).
 13. Tiutiunyk H. *Buty pysmennykom: shchodennyky, zapysnyky, lysty* [Tiutiunyk H. To be a writer: dairies, notebooks, letters]. Kiev, 2012, 440 p. (in Ukrainian).
 14. *Unesennye talantom ili Ni dnia bez strochki: Klassiki i sovremenniki o tainah tvorchestva, sekretah pisatelskoho truda, i ne tolko* [Gone with the talent or not a day without a line. Classics and modernists about the mystery of creative work, secrets of writer's work etc.]. Kiev, 2006, 296 p. (in Russian).
 15. Shchekin G. V. *Vizualnaia psihodiagnostika i ee metody* [Visual psychodiagnosis and its methods]. Kiev, 1996, 140 p. (in Russian).
 16. Yurova I. Iu. *Tvorcha osobystist I. Kostetskoho u literaturnomu dyskursi II polovyny 20 stolittia* [I. Kostetskii creative personality in the literary discourse of the II half of the twentieth century]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Kharkiv, 2007, 20 p. (in Ukrainian).

Яна Пархета. Психопортрет Грыгора Тютюнника: корреляция психосоматики и характера. В статье предложен психофизиологический подход к анализу психопортрета писателя. Очерчены и проанализированы основные теории типов личности, основанные на особенностях телосложения. На материале описаний внешности Гр. Тютюнника, фотографий, воспоминаний о писателе, обозначены черты его характера и темперамента. Применение психофизиологического подхода к анализу психопортрета писателя, по мнению автора, способствует определению отличительных черт характера и темперамента Гр. Тютюнника. В процессе проведения исследования такой подход показал, что психоструктура творческой личности не всегда подчиняется общепринятым теориям определения психосоматической сферы индивидуальности. Достижения истины возможно лишь путем анализа всех возможных методов в направлении изучения индивидуально-психологических качеств личности писателя. Таким образом, использование психофизиологического подхода в сфере литературоведения будет способствовать более глубокому раскрытию психеи писателя, а в дальнейшем – его художественных произведений.

Ключевые слова: психопортрет, психосоматика, психофизиогномика, характер, темперамент.

Yana Parheta. Psycoportrait of Gr. Tiutiunyk: Correlation of Psychosomatics and Character. The article suggests a psychophysiological approach to the analysis of artist's psychoportrait. Defined and analyzed the basic theory of personality types based on features constitution. On the material of Gr. Tiutiunyk's

description, photos, memories about the writer outlined the character traits and artist's temperament. Application of psychophysiological approach to the analysis of psychoportret of artist, in writer's opinion, helps to determine the distinguishing character traits and temperament of Gr. Tiutiunyk. In the process of research, this approach showed that creative personality of psyhostrukture did not always subordinate to the definition generally accepted theories of psychosomatic sphere of individuality. Achieving the truth is only possible through the analysis of all possible methods in the study of individual psychological characteristics of the artist's individuality. Thus, the use of psycho-physiological approach to literary studies contribute to a better disclosure of writer's psychology, and in the future – its artistic heritage.

Keywords: psyhoportreit, psychosomatics, psyhofiziohnomika, character, temperament.

Стаття надійшла до редакції 25.09.2015 р.

УДК 82.091:794.43

Ірина Полєтуха

Наративна стратегія карткового пасьянсу у структурі художнього твору

Здійснено порівняльний аналіз романів Ю. Гордера, І. Кальвіно та М. Павича. Зіставлення текстів відбулося на основі фактору гральних/гадальних карт як організаційного принципу оповіді. У фокусі дослідження перебувають наратологічні категорії мімезису та дієгезису як чинники упорядкування наратованих у тексті висловлювань.

Ключові слова: пасьянс, комбінаторика, мімезис, дієгезис, семантизація форми, ергодичний прийом

Останні десятиліття в історії літератури характеризуються інтенсивною появою експериментальних художніх текстів. У свою чергу, літературознавці, аналізуючи нові текстові стратегії, послідовно акцентують увагу на динамічних аспектах текстотворення. Методологічний інструментарій наратології, яка постала в руслі структуралізму, дає можливість детального аналізу структурних елементів художнього тексту та способів їх поєднання в єдине ціле.

Французький дослідник Р. Барт запропонував розглядати дискурс, тобто текстову організацію мови, головним предметом науки про літературу, вбачаючи завданням літературознавців вивчення типів текстової організації мови, дискурсів. Під текстом науковець розумів певне формальне середовище, в яке вміщено художній твір. Одним із

вагомих факторів цього середовища є мова з її топосами (готовими формами). Література має ряд своїх особливих топосів: сюжетні, жанрові, стильові тощо. Завдання письменника Р. Барт вбачав у тому, аби варіювати і комбінувати існуючі мовні та літературні топоси в межах одного твору [1].

У зв'язку з цим, важливо звернути увагу на тексти романів «Замок схрещених доль» І. Кальвіно, «Таємничий пасьянс» Ю. Гордера, «Остання любов у Царгороді» М. Павича, в яких змістовий і формальний план вираження підпорядковано семіотичній системі гральних та гадальних карт. Організуючим принципом оповіді у вказаних творах є різного роду карткові пасьянси. Оскільки, гральні/гадальні карти представляють візуальні знакові системи (показування), а наративний рівень твору (тексту) – аудіальні (розповідання), є сенс детальніше зупинися на співвідношенні дієгетичних та міметичних категорій у тексті³.

У працях європейських естетиків та літературознавців досліджено окремі проблеми мімезису: у контексті історії естетичної думки (В. Татаркевич) чи літературної творчості (Е. Ауербах), розвиток античної міметичної теорії у добу Ренесансу (М. Кемпа), естетична специфіка античного трактування мімезису (Г. Кьоллер) тощо. Часто дослідники у своїх роботах згадують термінологічну пару дієгезис/мімезис, говорячи про рівень відображення дійсності в мистецтві, співвіднесеність реального і фікційного в літературі тощо.

Метою дослідження є аналіз міметичних та дієгетичних елементів текстів, у яких структурування оповіді відбувається за принципом викладання карткового пасьянсу. Завдання: дослідити способи реалізації карткових пасьянсів у змістовому і формальному пластах творів; з'ясувати роль карткових комбінацій у романах; простежити співвідношення дієгетичних і міметичних компонентів тексту і його відповідність загальній наративній стратегії автора.

У наратології прийнято вважати, що будь-який наратив є не історією (епізодом, замальовкою образу тощо), а її репрезентуванням в умовних хронотопних координатах. Такий підхід до тлумачення наративності не зводиться до абсолютно всіх засобів презентації/репрезентації, але дає підстави зосередити увагу на

³ Відомий наратолог із Філадельфії Дж. Принс у своєму наратологічному словнику («Dictionary of narratology») подає такі дефініції: **Diegesis**. 1. The (fictional) world in which the situations and events narrated occur (in French, diegese). 2. Telling, recounting, as opposed to showing, enacting (in French, diegesis) [7, с. 20]; **Mimesis**. In narratology, showing, enacting (as opposed to telling, recounting) [7, с. 52].

міметичних та дієгетичних факторах тексту. Модус мімезису і дієгезису взаємопротиставлені у наратології і, разом із тим, тісно взаємопов'язані безпосередньо у текстовій нарації. На думку дослідниці М. Бехти, «Платон був першим, хто стверджував, що основна різниця між оповіддю та драмою як базовими типами дискурсу полягає у безпосередньому демонструванні (мімезис, *showing*) та непрямому повідомленні (дієгезис, *telling*). Причиною такого поділу є присутність або відсутність посередника між персонажами та читачами чи глядачами. Саме наратор і є цим посередником» [1, с. 10]. У нашому дослідженні ми керуємося припущенням, що на одному лише рівні нарації художня оповідь відбутися не може: ілюстрування сказаного є органічною властивістю наратованого тексту. У дискурсі художнього твору читач найперше взаємодіє з наратором, який виступає організатором розповіді/оповіді, визначає співвідношення розповіді та показу, відбору деталей, послідовності викладу (застосування хронологічного принципу, аналепсисів і пролепсисів, монтажу), композицію і сюжет, загалом поетикальні особливості твору.

Таким чином, елементами наративу є наративні ситуації, висловлювання, які належать Х-натору та фокалізованим⁴ персонажам (ФП). Спосіб подачі та поєднання цих елементів, на нашу думку, може бути дієгетичним (Д), міметичним (М), або паралельно (Д) і (М), тобто (ДМ).

Спробуємо експериментально простежити вияв чергування міметичних та дієгетичних компонентів наративу. Роман норвезького письменника Ю. Гордера «Таємничий пасьянс» привертає увагу як своєю назвою, так і характерними автору філософськими алюзіями сюжету. У казковій манері читачеві подано філософсько-пригодницьку історію пошуку. Головні герої вирушили у далеку мандрівку, щоб повернути додому маму, дружину, яка загубила себе в Афінах. Водночас це історія пошуку себе і свого коріння для маленького хлопчика Ганса Томаса. Власне, ці обидва аспекти і відображають своєрідний пасьянс історії, а назва твору відсилає нас до культури гральних карт.

Твір розпочинається з двох окремих списків персонажів: «У книжці ти зустрінешся з» та «А в булочній книжці ти зустрінеш також», у яких коротко анонсується визначальна роль, опис чи факт біографії персонажів. Наприклад, у книзі читач зустрінеться з «Гансом Томасом, який читає булочну книжку дорогою на батьківщину

⁴ Термін «фокалізація», синонімічний поняттю «точки зору», є одним із центральних у наратології, визначений як перспектива, з якої представляються наратовані ситуації й події

філософії. Татухом, який, зачатий німецьким вояком, народився і виріс в Арендалі, а потім утік з дому, найнявшись юнгою на корабель. Мамою, яка покинула родину заради світу моди» тощо [2, с. 5]. Одразу після списків персонажів подано зміст твору, поділений на чотири блоки відповідно чотирьом мастям гральних карт. Чотири розділи твору з підрозділами фактично складають повний комплект великої колоди гральних карт (52) плюс джокер. Таким чином, глави твору називаються як і гральні карти: «Бубнова шістка», «Трефова сімка» тощо і розташовані в заданому порядку зростання карткових індексів на лицьовій стороні: від туза до короля.

Ще одним структурним елементом твору є коротка передмова, написана від першої особи (ФП). Цей фрагмент тексту визначає мемуарний характер основного тексту твору: «...знаю, що повинен спробувати все записати, доки ще остаточно не подорослішав» [2, с. 11]. Читач дізнається, що оповідана історія трапилася з героєм шість років тому.

Спочатку випадкова/невипадкова зустріч із карликом, що дарує Гансу лупу, потім знайомство з пекарем і крихітною книжкою у булочці. Ці обставини ще більше переконують юного героя в тому, що все трапляється не просто так і всі події в його житті пов'язані між собою дуже міцно. Історію своєї появи на світ Ганс пов'язує з випадковою/невипадковою зустріччю бабусі й дідуся за тридцять років до його народження. Згодом сюжет булочної книги приводить героя до подій, що відбулися майже дві сотні років тому і також стосуються його безпосередньо. Сюжетна лінія булочної книги та опис мандрівки Ганса в Афіни розвиваються у творі паралельно.

Відтак, наративна модель кожного підрозділу практично однакова. Розповідь ведеться від першої особи, хоча фокалізованих персонажів декілька. Тобто ретроспективний характер сюжету булочної книжки передається таким же оповідним рівнем із гомодієгетичним наратором або фокалізованим персонажем, як і історія мандрівки Ганса та його батька. Окремо подано у творі першоособові розповіді Фруде, Ганса Пекаря, Альберта і Людвіга, які входять до історії булочної книги, що, у свою чергу, розміщена у творі в цілому. Послідовність прочитання всіх розділів книги лінійна і статична, а фрагменти кількох векторів оповіді поєднані між собою найперше змістовим чинником і логічними зв'язками між життєписами персонажів.

Особливу роль у змістовому і формальному плані книги відіграє метафора пасьянсу, яку можна зчитувати одразу в кількох аспектах твору. Найперше, пасьянсом є життєпис Ганса Томаса і ті обставини

життя, які привели його до таємниць булочної книжки; у філософському трактуванні головним пасьянсом у романі є колода карт Фруде, яка перетворилася на окремий картковий народ. «Таємничий пасьянс» норвезького письменника змушує читача задуматися над онтологічними питаннями створення світу, появи людини на землі, її призначення саме через метафору таємничого пасьянсу, який розклав самітник Фруде.

Наративна модель роману характеризується домінуванням дієгезису. Міметичними у романі є лише структурні елементи твору: зміст, передмова, назви розділів. Текст оповідається гомодієгетичним наратором; йому властива формально-структурна атрибутивність колоди карт і драматична презентація тексту (перелік персонажів). Першоособова нарація плавно переходить у мовлення фокалізованих персонажів булочної книги. Співвідношення міметичного і дієгетичного способу викладу класичне: використано здебільшого задля введення прямої і непрямой мови.

Зовсім інший підхід до застосування феномену гральних/гадальних карт у творі сербського письменника М. Павича. Більшості його творів, і роману «Остання любов у Царгороді» зокрема, властива семантизація форми. Цей термін в українському літературознавстві чи не вперше застосувала науковець А. Татаренко у дослідженні, присвяченому вивченню творчості М. Павича.

Є сенс припускати, що будь-яка реалія в об'єктивному світі (житті), наприклад, кросворд, полиця, інтерв'ю, може бути обрана формою тексту, а структурні елементи твору і спосіб їх поєднання в єдине ціле відтворюють принципи функціонування реалії-форми. Умовна форма стає жанром чи жанровим різновидом, якого, можливо, не існує в літературознавчих канонах.

Аналізуючи семантизацію форми як ергодичний прийом у романі М. Павича «Друге тіло», дослідниця А. Татаренко зауважує, що, «як і в попередніх творах, М. Павич використовує текстуальне поле для розвитку власних наративних стратегій як у плані семантизації форми, так і в плані розвитку стратегій інтерактивної гіпертекстуальності. Цього разу йдеться про концепцію ергодичного твору⁵ – ще одне свідчення новаторського ставлення Павича до жанру і можливостей його реактуалізації, а також застосування і розвитку нових стратегій читання»

⁵ До ергодичних відносять твори, які вимагають особливих зусиль при читанні. Поєднання в цьому терміні «ergo» від грецького «ergon» – *праця* та «hodos» – *стежка* достатньо точно окреслює специфіку цих зусиль. Гіпертекстуальність ергодичних текстів є незалежною від способу подачі твору, який може бути як друкованим, так і мати електронну форму. Різновидом такої літератури є кібертекст, у процесі читання якого читач «здійснює семіотичний вибір, створюючи певну послідовність, і цей вибірковий рух є роботою з фізичної побудови тексту, що його не враховують різні теорії читання» [6, с.394].

[6, с. 394]. Визначальною характеристикою ергодичної літератури, на думку науковця, є «спосіб, в який функціонує текст: в ньому мають бути закладені іманентні правила власного використання-прочитання» [6, с. 394]. У цьому контексті експериментальні романи М. Павича однозначно можна розглядати як зразки ергодичних текстів.

Роман «Остання любов у Царгороді» побудований на засадах комбінаторної поетики. Фабулою роману рухають закони випадкових комбінацій, які більше відомі в математичній теорії ймовірностей (дискретна математика).

За авторським визначенням, книга є підручником для гадання. Саме тому у ньому є передмова-інструкція для читача та ряд специфічних структурних елементів. Власне, схема прочитання роману полягає в тому, що необхідно в буквальному розумінні розкласти картковий пасьянс і, користуючись основними розділами роману «Способи розкладання карт» і «Тлумачення карт», зчитати унікальну послідовність сюжетних ходів. Кожен розділ роману описує якийсь фрагмент однієї з історій, що пов'язані між собою, а спосіб їх розкладання – диктує певну послідовність прочитання й тлумачення. Способи розкладання пасьянсу (сюжету) є такі: «Магічний хрест» (5 карт/розділів), «Велика тріада» (9), «Кельтський хрест» (10). «Тлумачення карт» допомагає з'ясувати ті аспекти кожної карти, на які варто звернути увагу гадаючому при тлумаченні пасьянсу/сюжету. Комплект карт (за вимогою автора) теж розміщено в книзі. Таким чином, все у тексті покликано спонукати читача до правильного прочитання роману.

Немає сумніву, що прочитати роман під силу кожному (якщо виконувати інструкції) і для цього не потрібно мати надзвичайних умінь – система карт Таро побудована на основі ряду архетипних образів. Як сказано в передмові до підручника з гадання: «Нині картам Таро та їхнім ключам приділяється велика увага в численних посібниках, які часто досить сильно різняться між собою. Коріння Таро – то символічна мова спільної свідомості людства» [4, с. 4].

Можливих сюжетних комбінацій роману справді безліч. Будь-яку карту (розділ твору) можна вважати деякою випадковою величиною (Random variable). Множина таких елементарних подій і комбінації становлять можливі конкретні значення однієї глобальної випадкової величини, тобто сюжету. Індивідуальний пасьянс тексту можна розтлумачити шляхом зіставлення карти при гадальній розкладці з деяким дійсним значенням, описаним у розділі роману. При цьому значення випадкової карти може відповідати одночасно декільком

тлумаченням, різним елементарним подіям, виходячи зі «Способу прочитання».

Відомо, що кожен елемент будь-якої системи несе у собі інформацію про цілий організм. Романи М. Павича знані в колах літературознавців і читачів своїми гіпертекстуальними відсиланнями. Феномен гіпертекстуальності в «Останній любові в Царгороді» знаходить вияв у тому, що змістове наповнення кожного розділу (карти) сформульоване таким чином, аби при випадкових комбінаціях сюжету не втрачався сенс кожної з розкладених історій.

Структурування історії в романі М. Павича мало залежить від чергування (М) і (Д), адже лінія розповіді варіюється при різних розкладених пасьянсах. Письменник уводить всезнаючого наратора (нульова фокалізація) та блоки прямої мови персонажів. У романі є розділи, побудовані повністю на (Д) рівні всезнаючого наратора та окремі з (М) діалогами, монологами. Міметичним у романі М. Павича можна вважати і буквальный пасьянс з картами Таро, до якого спонукає автор для зчитування сюжету, окремі цитати і написи (з графічним акцентуванням). Як і в Ю. Гордера, назви розділів не впливають безпосередньо на їх зміст; вони відіграють технічну роль в алгоритмі пасьянсу (для визначення позиції елементарних фрагментів історії). Більше того, лінійне прочитання тексту практично неможливе з рецептивної точки зору, бо послідовність епізодів, логічні зв'язки не впорядковані, накопичуються в суму не завжди зрозумілих чи логічних сюжетних ходів.

Італійський письменник І. Кальвіно в романі «Замок схрещених доль» використовує особливу техніку зміщення міметичних та дієгетичних векторів тексту. Сюжет розповідає історію подорожнього, який потрапляє у таємничий замок і, як і решта персонажів, втрачає здатність розмовляти. Далі історії персонажів викладаються картковими пасьянсами у три горизонтальні і три вертикальні ряди, що, у свою чергу, перетинаються, утворюючи сітку смислових гнізд. Одна і та ж карта, вбудована одразу у декілька історій, підтверджує світоглядну концепцію І. Кальвіно про перетин людських доль. Розповіді можна зчитувати і в зворотному напрямку, таким чином отримуємо дванадцять окремих історій.

На перший погляд, твір яскраво міметичний через такі візуальні маніпуляції. Однак, це лише в сюжеті йдеться про повністю міметичний спосіб розповідання, але сама нарація тексту виключно дієгетична. Наративна структура тексту є лінійною, послідовною, а нарація здійснюється в умовному способі від гомодієгетичного наратора.

В І. Кальвіно історія подається ускладненим шляхом: спершу її візуально показано за допомогою викладеного ряду карт Таро, а потім наратор тлумачить її засобами іншої семіотичної системи. Тобто, письменник використовує одночасно дієгетичну і міметичну стратегію відображення дійсності. Більшість наративних блоків у тексті представлено як припущення, адже це інтерпретація наратора, а в інших персонажів та читача вони можуть бути абсолютно іншими. Письменник показує нам знаки і, разом із тим, попереджує, що інтерпретація, подана в романі, лише одна з можливих і не є вичерпною.

Висновки. Романи Ю. Гордера, М. Павича та І. Кальвіно відсилають нас до культури гральних/гадальних карт. Принцип структурування оповіді «Таємничого пасьянсу» норвезького письменника базується найперше на сюжетних ходах і ретроспективних прийомах історії. Роман М. Павича «Остання любов у Царгороді» характеризується нульовим ступенем нарації (всезнаючий наратор) і семантизацією форми; для нього характерне абсолютне дотримання жанру «підручника для гадання», буквальна комбінаторна техніка гадання. Роман італійського письменника «Замок схрещених доль» має лінійну композицію і маніпуляції з картковими пасьянсами з'являються виключно у змістовому наповненні твору (тобто, всередині), а не у формальному вияві. Кожен з аналізованих текстів представлений дієгетичним способом нарації з елементами мімезису: пряма мова, цитування позалітературних компонентів тексту, атрибутивні аспекти тексту (назви розділів, частин книги).

Список використаних джерел

1. Бехта М. Алгоритм функцій наратора в сучасному художньому тексті / М. П. Бехта // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. : Філологія. Мовознавство. – 2013. – Т. 219, Вип. 207. – С. 10–12.
2. Гордер Ю. Таємничий пасьянс / Юстейн Гордер; пер. Наталія Іванчук. – Л. : Літопис, 2014. – 316 с.
3. Кальвіно І. Замок схрещених доль / Італо Кальвіно. – К. : Іноземна література, 1993. – 395 с.
4. Павич М. Остання любов у Царгороді: Посібник для ворожіння / Милорад Павич. – Харків : Фоліо, 2006. – 159 с.
5. Татаренко А. Роман М. Павича «Остання любов у Царгороді»: проблеми інтертекстуальності та семантизації форми / А. Л. Татаренко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського: зб. наук. пр. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – 2010. – Вип. 11. – С. 402–414.

6. Татаренко А. Семантизація форми як ергодичний прийом (на матеріалі роману М. Павича «Друге тіло») / А. Л. Татаренко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К. : ВПЦ «Київський університет». – 2010. – С. 393-404.
7. Prince G. *A Dictionary of Narratology* / Gerald Prince – Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. – 126 с.

References

1. Bekhta M. Alhorytm funktsii naratora v suchasnomu khudozhnomu teksti [The algorithm functions narrator in contemporary fiction]. In: *Naukovi pratsi [Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu «Kyievo-Mohylianska akademiia»]*. Ser. : *Filolohiia. Movoznavstvo*, 2013. vol. 219, issue. 207, pp. 10–12. (in Ukrainian).
2. Gorder Iu. *Taiemnychi pasians* [Mystery Solitaire]. Lviv, 2014, 316 p. (in Ukrainian).
3. Kalvino I. *Zamok skhreshchenykh dol* [The castle of crossed destinies]. Kiev, Inozemna literatura, 1993, 395 p. (in Ukrainian).
4. Pavych M. *Ostannia liubov u Tsarhorodi: Posibnyk dlia vorozhinnia* [Last Love in Constantinople: A Handbook for divination]. Kharkiv, 2006, 159 p. (in Ukrainian).
5. Tatarenko A. Roman M. Pavycha «Ostannia liubov u Tsarhorodi»: problemy intertekstualnosti ta semantyzatsii formy [M. Pavych novel «Last Love in Constantinople»: the problem of intertextuality and semantization form]. In: *Komparatyvni doslidzhennia slov'ianskykh mov i literatur. Pam'iaty akademiika Leonida Bulakhovskoho*, Kiev, 2010, issue. 11, pp. 402–414. (in Ukrainian).
6. Tatarenko A. Semantyzatsiia formy yak erhodychnyi pryiom (na materialy romanu M. Pavycha «Druhe tilo») [Semantization form as ergodic method (based on the novel by M. Pavych «Second body»)]. In: *Literatura. Folklor. Problemy poetyky*, Kiev, 2010, pp. 393–404. (in Ukrainian).
7. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, 1989., 126 p.

Ирина Полетуха. Наративная стратегия карточного пасьянса в структуре художественного текста. Стаття посвящена сравнительному анализу романов Ю. Гордера, И. Кальвино и М. Павича. Сопоставление текстов происходит на основе фактора игровых / гадальный карт как организационного принципа повествования. В фокусе исследования находятся наратологичних категории мимезису и диегезис как факторы упорядочения наратованих в тексте высказываний. Анализ художественных текстов осуществлено с позиции влияния (или его отсутствия) семиотической системы игровых / гадальный карт на конструирование текста. Доказано, что в каждом из трех романов миметические компоненты нарации используются в меньшей степени, чем диегетические. Выяснено, что принцип структурирования повествования «Таинственного пасьянса» норвежского писателя базируется прежде всего на сюжетных ходах и ретроспективных приемах истории; роман М. Павича «Последняя любовь в Константинополе» характеризуется нулевой степенью нарации (всезнающий рассказчик) и семантизации формы, ему характерно абсолютное соблюдение жанра «учебника для гадания», буквальная комбинаторная техника гадания; роман итальянского писателя «Замок скрещенных судеб» имеет линейную композицию и

манипуляції с карточними пасьянсами появляются исключительно в содержательном наполнении произведения (то есть, внутри), а не в формальном выражении.

Ключевые слова: пасьянс, комбинаторика, мимезис, диегезис, семантизация формы, эргодический прием

Iryna Polietukha. Narrative Strategy of Cars Solitaire in the Structure of a Artistic Text. The article is devoted to the comparative analysis of novels J. Gorder, I. Calvino and M. Pavych. The comparison is based on texts factor playing cards as an organizing principle of the narrative. The focus of the study are naratology categories mimesis and diegesis as factors in the text ordering narating statements. Analysis of texts made from a position of influence (or its absence) semiotic system of playing cards design for text. It was found that the principle of structuring stories «Mysterious solitaire» Norwegian writer based first on the scene moves and techniques of retrospective history; text of M. Pavych «Last Love in Constantinople» is characterized by a zero degree narration (omniscient narrator) and semantization form, it is characteristic of absolute respect for the genre «manual for divination» literal combinatorial technique of divination; Italian writer novel «The Castle of crossed destinies» has a linear composition and manipulation of solitaire card appear only in semantic filling work (inside), but not in the formal manifestation.

Keywords: solitaire, combinatorics, mimesis, diegesis, form semantization, ergodic reception

Стаття надійшла до редакції 05.10.2015 р.

УДК 821.161.2-1. 49

Тетяна Роспопа

Тарас Шевченко в критичній рецепції М. Плевака

У статті проаналізовано публіцистичні та літературознавчі статті праці М. Плевака, присвячені творчості Т. Шевченка, виокремлено основні питання, що входили до сфери його дослідницьких інтересів у цій галузі. М. Плевако протягом 20 років ХХ століття розглядав постать Тараса Шевченка як титана української літератури, що не тільки зробив потужний внесок у літературу, а й став світочем українського духу. Представлені праці М. Плевака повнюють прогалини у бібліографуванні матеріалів про життя і творчість Т. Шевченка.

Ключові слова: шевченкознавство, українське літературознавство, бібліографія.

У 20-х роках у шевченкознавстві окреслюються такі основні дослідницькі лінії: визначення методологічних засад і теоретико-понятійного апарату відповідних студій (І. Айзеншток, В. Коряк,

М. Плевако та ін.), вивчення біографії поета (І. Айзеншток, Д. Багалій та ін.), аналіз поетичної мови Шевченка з погляду її стилістичних властивостей (О. Синявський, М. Сулима та ін.).

Аналізуючи етапи розвитку шевченкознавства, Віктор Петров відзначав значні зміни в 20-30-х рр. ХХ ст., адже у цей час відбувся «перехід від культової концепції Шевченка до наукової, вивчення Шевченка тільки дуже повільно і з великим ваганням поборювало традиції народницького культу Шевченка й набуло літературного характеру» [4, с. 63]. Діяльність О. Дорошкевича, С. Єфремова, М. Зерова, М. Могилянського, О. Новицького, П. Филиповича та інших утвердила шевченкознавство як провідну галузь академічної гуманітаристики. Праці фундаторів наукового шевченкознавства 1920 р., у яких Т. Шевченко трактувався без фальсифікацій, стали основою наукового шевченкознавства. Зроблене ними у цій галузі вражає сьогодні і кількістю, і широтою охоплення аналізованих явищ, і глибиною проникнення в мистецький феномен, яким є Т. Шевченко. У цьому контексті ми говоримо про М. Плевако і його внесок у шевченкознавство 20-х рр. ХХ ст.

Метою статті є виокремлення й аналіз основних питань, що входили до сфери дослідницьких інтересів М. Плевака в галузі шевченкознавства.

Тогочасний шевченкознавчий дискурс репрезентують багато в чому відмінні загальнонауковим підходом та ідеологічним підґрунтям такі вчені, як М. Сумцов, Д. Багалій, І. Айзеншток, В. Коряк, А. Машкін, М. Плевако, М. Сулима, О. Синявський, О. Білецький, І. Пільгук, І. Балака, С. Крижанівський, С. Шаховський та ін. Усвідомлення необхідності науково-теоретичного окреслення шевченкознавства як окремого дослідницького напрямку стимулювало природний інтерес фахівців, насамперед літературознавців і мовознавців, до питань, пов'язаних із визначенням об'єкту, предмета та завдань вивчення Шевченкової художньої спадщини, обґрунтування методологічних засад та визначення пошукової спрямованості конкретних досліджень. У цьому зв'язку не можна залишити поза увагою праці І. Айзенштока «Шевченкознавство – сучасна проблема. До тексту Шевченкових творів» (Харків, 1922), А. Машкіна «Шевченкознавство як наука» (Вісті, 1922, 11 березня), М. Сумцова «Теми для студій над Т. Шевченком» (Харків, 1922). В останній подано 150 тем із бібліографією, які намітили тематичні орієнтири дослідження життя і творчості Шевченка, що зберігають свою значущість і до сьогодні.

Сучасні літературознавці, оглядаючи розвиток шевченкознавства в ХХ ст., суголосні в думці, що «його найцікавішим і найпродуктивнішим періодом були 1920-ті роки» [2, с. 335]. Саме у цей час шевченкознавство набуло організованого характеру та досягло чималих успіхів як провідна галузь українського наукового літературознавства. Це був час, який Г. Костюк назвав періодом «багатим на наукові літературознавчі факти», періодом «великих і глибоких задумів, шукань, частих невдач і безсумнівних досягнень», періодом, «виповненим вщерть науковою самопоświęтою й трагічною біографією цілої славної когорти творців українського наукового літературознавства» [2, с. 185]. С. Павличко у своєму підручнику «Теорія літератури» зазначила, що «рецепція Шевченка в українській літературі завжди була чимось ширшим за просто рецепцію найвидатнішого класичного автора. Вона традиційно більше говорить про реципієнта, будучи тим дзеркалом, у якому найясніше розкривається його власне обличчя» [3, с. 157].

Творча постать М. Плевака, письменника, літературознавця та літературного критика, перекладача, публіциста, була помітною у літературному житті 20-х років ХХ ст., багатому на здобутки і звершення. Вченого зараховують до представників академічного літературознавства, відзначають його наукову проникливість і ерудицію, глибину і вивіреність думки, характеризують як «людину з тонким естетичним смаком, прекрасного знавця літератури» [1, с. 46]. На жаль, сьогодні його літературознавчі праці, розпорошені по важкодоступних друкованих джерелах або збережені лише у рукописних чорнових варіантах, залишаються мало відомими широкому загалу, а його наукова спадщина не вивчена і не прокоментована.

Микола Плевако був близьким до фундаторів науки про Т. Шевченка: С. Єфремова, О. Дорошкевича, П. Филиповича, М. Могілянського, І. Айзенштока. Їх поєднувала тісна співпраця, приятельські стосунки, вболівання за долю української літератури. Засвідчує співпрацю широке листування, яке дає можливість простежити формування і літературознавчих поглядів, і пріоритетних методологій досліджень.

У літопис 20-30-х років минулого століття М. Плевако вписав своє ім'я як історик літератури і літературознавець, бібліограф, педагог, професор Харківського ІНО, дійсний член Інституту літературознавства імені Тараса Шевченка, науковий співробітник

ВУАН, автор понад ста наукових праць – статей, передмов, підручників тощо.

Прізвище М. Плевака мало що говорить сучасному читачеві. Та й старше покоління знає про нього небагато. Воно на десятиліття було викреслене з науки і літератури. Лише у тих випадках, коли справа торкалася історії бібліографії чи бібліографічної Шевченкіани, коли йшлося про Кабінет бібліографії Інституту Тараса Шевченка, допускалася згадка про те, що цей підрозділ очолював М. Плевако. Однак збереглися книги, статті та інші праці вченого, опубліковані протягом 1910–1931 років. Сьогодні бібліографічні праці вченого не тільки називаються, а й розглядаються з точки зору їх новаторства, професійної майстерності, наукової вагомості.

Перші невеличкі згадки про Миколу Антоновича, переважно анонімні, з'являються в енциклопедіях, довідниках. У «Шевченківському словнику» його, мабуть, вперше названо «українським радянським літературознавцем бібліографом» [1, с. 46]. Увага до М. Плевака як вченого стала більш помітною в роки незалежності України. У 1990-х роках друкуються статті в періодичних видання. Період життя, пов'язаний з роботою в Кам'янець-Подільському державному українському університеті, найбільш повно розкритий у працях Г. Костюка, О. Завальнюка, В. Прокопчука та Л. Філінюк, літературознавча та бібліографічна діяльність – у праці В. Бурана.

Для Миколи Плевака літературна критика була засобом, який допомагав підкреслити органічність української літератури у загальноєвропейській. А звернення до найвеличнішої постаті української літератури, «що покликала до національного відродження усі землі українські, розбудила усі серця живі» [1, с. 2], було зумовлене бажанням розвіяти міф про «геніального мужика», відійти від протиставлення культурника П. Куліша та мужика Т. Шевченка. Його розвідки, далекі від шаблону і трафарету, часто мали дискусійний характер.

Постать і творчість Т. Шевченка захоплювала й цікавила М. Плевака впродовж усього життя. Сьогодні нам вдалося залучити до аналізу праці М. Плевака, зокрема – «Шевченко і критика (еволюція поглядів на Шевченка)», монографія «Тарас Шевченко», «Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріали», «Шевченків “Щоденник”», «Хрестоматія нової української літератури».

Названі праці починають до нас повертатися з 90 років минулого століття. Для творчої манери Плевака-літературознавця було

характерним критичне переосмислення стереотипних поглядів. Тому його розвідки часто нагадують творчу полеміку. С. Павличко наголошувала, що «академічне літературознавство 1920-х років утримувалося від категоричних заяв, шукало своєї методи, необхідної для створення синтезуючих досліджень» [3, с. 335]. Микола Плевако чітко окреслює свої завдання як історика літератури:

- 1) оцінювати матеріал з точки зору історичної перспективи;
- 2) глибоко розуміти зв'язок досліджуваних ідеї із завданнями сучасності;
- 3) публікувати і досліджувати матеріали, які дадуть можливість зробити синтетичні оцінки.

У 1923-1926 роках здійснено видання двотомної «Хрестоматії нової української літератури». 1923 року вийшов том другий, а 1926 року – том перший. Другий том перевидавався п'ять разів, видання першого тому було одноразовим. Читацька адреса хрестоматії досить широка, розрахована і на фахівців, і на вчителів соціального виховання та просвіти. За структурою обидва томи хрестоматії однакові, доповнені докладними біобібліографічними матеріалами. До хрестоматії М. Плевако включив практично всіх письменників дореволюційного часу і початку 20-х років – 75 імен.

Шевченкознавчий доробок М. Плевака вимагає сьогодні переходу від його першопрочитання до об'єктивної оцінки та активного входження в науковий обіг. Розділ «Т. Г. Шевченко» у хрестоматії М. Плевака є одним із найбільших і найдосконаліших. У ньому описано й охарактеризовано близько 450 шевченківських творів і більш ніж 750 назв літературознавчих, мемуарних публікацій про Т. Шевченка та його твори, описано десятки рецензій. Загальна структура бібліографічної частини згрупована у двох розділах. У першому розділі подані твори Шевченка, написані українською та російською мовами.

У другому розділі, який складається з 11 рубрик, відображена бібліографія праць про життя та творчу діяльність Т. Шевченка: 1. Література біографічного характеру. 2. Шевченко в працях з історії української літератури. 3. Історико-літературні статті й розвідки про Т. Шевченка. 4. Література про окремі українські твори Т. Шевченка. 5. Література про його твори російською. 6. Розвідки, статті й матеріали про формальне вивчення Т. Шевченка. Шевченкова поетика. Мова Т. Шевченка. 7. Література до історії «Кобзаря» й інших творів. 8. Література про світогляд та ідеологію Т. Шевченка. 9. Література про Т. Шевченка й Кирило-Мефодіївське братство. 10. Тарас

Шевченко як маляр. 11. Бібліографія бібліографії. Найбільше матеріалу в першій рубриці. Сюди увійшли праці О. Кониського, В. Антоновича, Б. Грінченка, М. Драгоманова, С. Єфремова, М. Сумцова, М. Плевака та інших літературознавців.

У 1924 році, ще до виходу у світ першого тому хрестоматії, Микола Антонович опублікував повний текст статті «Шевченко й критика: еволюція поглядів Шевченка» в журналі «Червоний шлях». У ній він одним із перших поставив питання про створення повноцінної Шевченківської бібліографії, яка на той час була неповною, зробив огляд літературно-критичної Шевченкіани за весь період її існування – від 40 років ХІХ ст. до 20-х років ХХ ст., не обминувши жодної публікації. Всього у статті розглянуто або згадано 150 джерел. Посилання на конкретні публікації були для нього захистом від спроб упередженої критики звинуватити його у спотворенні фактів.

Важливим чинником нового етапу шевченкознавства 20-х років стає визначення особливостей розвитку поглядів на Т. Шевченка, чому була присвячена, зокрема, багата на фактичний матеріал стаття М. Плевака «Шевченко і критика. Еволюція поглядів на Шевченка». Пильний інтерес дослідника до студіювання художньої творчості Шевченка, особлива увага до біографії поета, питань текстології, зосередженість на всебічному вивченні зв'язку Шевченкових ідей із суспільно-політичними рухами середини ХІХ ст., розуміння ролі Кобзаря у процесах ідеологічного впливу на суспільство в умовах акцентованої владою класової боротьби – все це було досліджено в статтях М. Плевака. Але, як стверджує автор, «погляди на Шевченка лишилися ті самі, не з'явилося майже ні єдиної статті, що установила б, що пробувала б установити нове якість розуміння поета, його світогляду, його творчості» [6, с. 108]. М. Плевако у своїй статті «Шевченко і критика» стверджує: «Шевченко, як поет, це був сам народ, що йшов далі в своїй поетичній творчості. Шевченко був вибранцем народним у прямому значенні цього слова; народ наче обрав його співати замість себе» [6, с. 106]. Дослідник одним із перших поставив питання про створення повноцінної шевченківської бібліографії, яка на той час була неповною, зробив огляд літературно-критичної Шевченкіани за весь період її існування від 40-х років ХІХ ст. до 20-х років ХХ ст., не обминувши жодної публікації. Бібліографічні посилання в огляді «Шевченко і критика» М. Плевако розглядав як засіб документальності, достовірності. Посилання на конкретні публікації були для нього захистом від спроб упередженої критики звинуватити його у спотворенні фактів. Уся бібліографічна

діяльність дослідника пов'язана і з редагуванням та виданням творів українських письменників. Її започаткувала праця над «Щоденником» Т. Шевченка, що видана окремою книжкою у 1924 році. Не порушуючи змісту окремих щоденникових записів, він об'єднав їх в окремі тематичні розділи, до деяких написав пояснення, зробив огляд літератури про «Щоденник».

Вивчення цієї спадщини дозволяє високо оцінити М. Плевака як бібліографа, одного з найактивніших популяризаторів української художньої літератури 20-х років, творця першого біобібліографічного словника українських письменників.

Виходячи з аналізу публіцистичних та літературознавчих праць дослідника, які відкривають важливу сторінку в історії українського шевченкознавства, употужнюючи його інтерпретаційні можливості, можна зробити висновок, що він виклав власну глибоку інтерпретацію творчості титана української духовності, поставив його найгостріший зв'язок із тогочасною духовною потребою.

Список використаних джерел

1. Буран В. Я. Літературознавець і бібліограф Микола Плевако (1890–1941) / В. Я. Буран // : біобібліогр. нарис / В. Я. Буран ; Нац. парламент. Б-ка України. – К., 1996. – 93 с.
2. Костюк Г. Доля вченого. Микола Антонович Плевако. Життя та діяльність / Григорій Костюк // Костюк Г. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі) / Українська вільна академія наук (США) ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Вашингтон; Київ, 2002. – С. 35–70.
3. Павличко С. Моделі шевченкознавства в радянській і недержавській науці // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С. 175–180.
4. Петров В. Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства / Віктор Петров // Хроніка-200. – 2011. – Вип. 3 (85). – Ч. 1. – С. 62–87.
5. Плевако М. А. Шевченків щоденник. Його історія, зміст і значення / М. А. Плевако // Щоденник : (уривки) / Т. Г. Шевченко. – Х. ; К. : Книгоспілка. 1924. – С. III–XXXI.
6. Плевако М. Еволюція поглядів на Шевченка / Микола Плевако // Червоний шлях. – 1924. – № 4. – С. 105–112.
7. Плевако М. Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріали / М. Плевако. – Нью-Йорк, 1961. – 800 с.

References

1. Buran V. Ya. *Literaturoznavets i bibliohraf Mykola Plevako (1890-1941)* [Literary critic and bibliographer Nikolai Plevako (1890-1941)]. Kiev, 1996, 93 p.
2. Kostiuk H. *Dolia vchenoho. Mykola Antonovych Plevako. Zhyttia ta diialnist* [Scientist's Fate. Nicholas A. Plevako. Life and Activities] In: *Kostiuk H.*

- Literaturno-mystetski perekhrestia (paraleli)*. Washington ; Kiev, 2002. pp. 35–70 .
3. Pavlychko S. Modeli shevchenkoznavstva v radianskii i neradianskii nauksi [Models Shevchenko in Soviet and non-Soviet science]. In: *Svity Tarasa Shevchenka: Zbirnyk statei do 175-richchia z dnia narodzhennia poeta*. New York, 1991, pp. 175–180 .
 4. Petrov V. Providni etapy rozvytku suchasnoho shevchenkoznavstva [Leading stages of development of modern Shevchenko]. In: *Khronika-200*. 2011. Vol. 3 (85). Part 1. pp. 62–87 .
 5. Plevako M. A. Shevchenkiv shchodennyk. Yoho istoriia, zmist i znachennia [Shevchenko's diary. His history, meaning and significance]. In: *Shevchenko. Shchodennyk : (uryvky)*. Kharkov; Kiev, 1924, pp. 3–31.
 6. Plevako M. Evoliutsiia pohliadiv na Shevchenka [Evolution of views of Shevchenko] In: *Chervonyi shliakh*, 1924, № 4, pp. 105–112.
 7. Plevako M. *Statti, rozvidky i bio-bibliohrafichni materialy* [Articles, explorations and bio- bibliographic materials]. New York, 1961, 800 p.

Татьяна Роспопа. Тарас Шевченко в критической рецепции М. Плевако. В статье проанализированы публицистические и литературоведческие статьи Н. Плевако, посвященные творчеству Т. Шевченко, выделены основные вопросы, которые входят в сферу его исследовательских интересов в этой области. Н. Плевако в течение 20 годов XX века рассматривал фигуру Тараса Шевченко как титана украинской литературы, не только сделал мощный вклад в литературу, но и стал светочем украинского духа. Представлены работы Н. Плевако заполняют пробелы в библиографирования материалов о жизни и творчестве Т. Шевченко.

Шевченковедческий дискурс того времени был представлен учеными, которые во многом отличаются общенаучным подходом и идеологической основой. Это такие ученые, как М. Сумцов, Д. Багалеи, И. Айзеншток, В. Коряк, А. Машкин, Н. Плевако, М. Сулима, А. Синявский, В. Белецкий, И. Пильгук, И. Балака, С. Крыжановский, С. Шаховской и др. Осознание необходимости научно-теоретического определения шевченковедения как отдельного исследовательского направления стимулировало естественный интерес специалистов, прежде всего литературоведов и языковедов, к вопросам, связанным с определением объекта, предмета и задач изучения художественного наследия Шевченко, обоснование методологических основ и определение поисковой направленности конкретных исследований.

Шевченковедческий доработок Н. Плевако требует сегодня перехода от его первопрочитания к объективной оценке и активного вхождения в научную сферу.

Ключевые слова: шевченковедение, украинское литературоведение, библиография.

Tatiana Rospopa. Taras Shevchenko at the Critical Reception of M. Plevako. The article deals with the journalistic and literary articles in M. Plevako

work, devoted to the works of Taras Shevchenko, highlights the main issues that were part of the scope of the author's research interests in this area.

M. Plevako over the 20 years of the XXth century has been denoting the figure of Taras Shevchenko as the titanium Ukrainian who not only made a contribution to the literature, but also became light of Ukrainian spirit. The presented works of M. Plevako were introduced not only to the scientific field but also fill gaps in arranging materials about the life and works of Taras Shevchenko.

Shevchenkoznavchy discourse of that time is represented by the scholars, who are different in many ways by general scientific approach and ideological foundation. These are such scholars as M. Sumtsov, D. Bahaliy, I. Aizenshtok, V. Koriak, Mashkin A., M. Plevako, M. Sulima, A. Sinyavsky, Alexander Beletsky, I. Pilhuk, I. Balak, S. Kryzhanivsky, S. Shakhovskyy and others. Understanding of the need of scientific and theoretical outline of shevchenkoznavstvo as a separate research direction raised interests of specialists, primarily literary critics and linguists to the issues, relating to the object, subject and study objectives of Shevchenko's artistic heritage, study methodological principles and defining research direction of specific searches.

M. Plevako's works about Shevchenko demand to pass from their reading for the first time to the objective assessment and active entry to the scientific field.

Keywords: Shevchenko studies, Ukrainian literature, bibliography.

Стаття надійшла до редакції 12.10.2015 р.

УДК 821.111

Наталія Романишин

Антропоцентричність просторових образів у поезії Вільяма Вордсворта

Представлена стаття присвячена аналізу поетичної та концептотвірної функції просторових образів та їх ролі у відображенні ментальних, духовних та ціннісних етнічних доміант семантичної структури ключового художнього концепту «Людина» у поезії англійського поета-романтика.

Ключові слова: Вільям Вордсворт, англійська література, романтизм, поетичний образ, концепт.

Поезія Вільяма Вордсворта представляє особливе поєднання інтересу до конкретного, буденного враження та прагнення осмислити його приховану сутність, зобразити вічне крізь миттєвість, зрозуміти місце людини у загальній схемі світобудови. Поет створює модель мініатюрної, ніби розчленованої землі, на поверхні якої промінь поетичного узагальнення схоплює точково відокремлені одні від одного, самодостатні, стійкі цілісності – англійського селянина-власника, його дому і найближчого природнього оточення.

Розкриття лінгвокогнітивних механізмів формування і функціонування вербальних образів, що актуалізують базові антропоцентричні концепти у структурі поетичного тексту та їх лінгвокультурна інтерпретація, не можливі без аналізу особливостей поетичного відображення простору як фізичної і духовної опори існування людини. Перебіг «внутрішнього руху» людської думки, почуттів, переживань важко доступний без спостереження «зовнішнього руху» у просторі і його освоєння, і навпаки – аналіз форм і способів «проживання» та перетворення простору забезпечують доступ до глибин душі і особливостей ментальності.

Незважаючи на величезний корпус дослідницьких праць [2; 3], поетика вордсвортівського пейзажу все ще залишається до кінця не розкритою, стимулює наукову рефлексію та прагнення проникнути в її концептуальну та мовно-естетичну сутність. Таким чином, мета статті – виявити поетичну та концептотвірну функцію просторових образів та їх роль у відображенні ментальних, духовних та ціннісних етнічних доміант семантичної структури ключового художнього концепту «Людина» у поезії англійського поета-романтика.

Образна організація простору в поетичних творах Вордсворта обертається до читача різними своїми гранями. З одного боку, поетичний простір співвідносний із реальним географічним простором, вербалізованим конкретними топонімами, з іншого – «проживається» та інтерпретується персонажем та автором як своє і чуже, близьке і далеке, вороже і сприятливе, існуюче тут і зараз та омріяне, належне минулому, спогаду, відповідає душевному та фізичному стану персонажа, служить фоном зображуваних подій.

Естетичне освоєння простору відбувається крізь призму сприйняття і діяльності основного вордсвортівського персонажа – селянина-землероба, селянина-пастуха, при цьому впадає у вічі домінування ідеї індивідуального, радше, ніж колективного освоєння і перетворення простору. Одинок жниця працює у полі, співаючи, і звуки заповнюють простір долини, подібно роботі, що заповнює простір життя. Хатина пастуха Майкла стоїть високо в горах, далеко від освоєного простору. У поетичній картині, створеній Вордсвортом, герої діють і перебувають поза колективно освоєним простором. Незалежно від того, що потрапляє у фокус поетичного зображення (чи то одиноке дерево, яке дає прихисток втомленому мандрівникові, чи життєвий шлях і доля родини або окремої людини), – це точка у необмеженому просторі природи. Самотність, віддаленість, самотність об'єкта зображення, суб'єкта переживань є доміантною ознакою

художньої структури більшості поетичних творів Вордсворта. Вордсвортівський герой самотній як у фізичному, так і соціальному плані, і відтак, «самотність», «віддаленість» як ознака поетичного та реального простору відзначена аксіологічною амбівалентністю. З одного боку, самотність і віддаленість – корелят бідності та старості (поезії *Goody Blake* та *Simon Lee*), з іншого – спасіння від вторгнення негативного «соціального» простору як у сферу інтимності почуттів (поема *The Thorn*), так і в долю персонажів, «поступу нових часів», цивілізаційних змін (поетичні твори *Ruth*, *The Ruined Cottage*, *Female Vagrant* та інші). Мовно-естетична модель індивідуального буття у своїй текстовій проекції об'єктивована у просторово-часових образах, семантичною ознакою яких є перебування у спокої, статичність, циклічність руху по колу, вгору і вниз. Поетичний дискурс Вордсворта насичений мікрообразами каменю, порослого мохом (*hill of moss, mossy stones, verdant hills*), самотнього дерева на пагорбі (*This lonely yew-tree stands / Far from all human dwelling; the bare trees, and mountains bare*), скали, з вершини якої відкриваються безмежні простори (*that tall rock / That eastward looks*) тощо. Такі образи створюють своєрідне «образне світіння тексту», з несподіваного боку показують нам часткові явища, які, разом із тим, володіють специфічною виразністю у вираженні головного смислу, тону і стильового колориту, що дозволяє прослідкувати рух в текстових глибинах загальної ідеї [1, с. 50]. Вордсворт строго дотримувався принципу зображення людини через звичні явища природи, ідеї гармонійного співіснування людини та природнього оточення, людини як центру, що поглинає природні враження, та природи, яка вібрує згідно з внутрішнім станом суб'єкта, в результаті чого зовнішній і внутрішній «ландшафти» стають символічними корелятами. Це твердження можна проілюструвати на прикладі поем *The Ruined Cottage*, *Thorn* та *Lucy Gray or Solitude*.

Так, коли у родину героїні поеми *The Ruined Cottage* приходять злидні та біда, гармонія природнього оточення зазнає ознак руйнування, занепаду. Цей стан поглиблюється ще більше, коли «простір» родини і миру руйнує війна. Коли війна забирає чоловіка Маргарет, її скорбота і переживання еманують на стан середовища. Посилення настроїв безнадії, розпачу акцентоване акумуляцією образів невідворотнього фізичного руйнування. У розгортанні текстової нарації ці метаморфози стають все більш відчутними та різкими не лише у динаміці змін природних образів, а й посилені контрастом між так званим «ближнім» та «дальнім» ландшафтом.

Кілька разів оповідач навідується до хатини Маргарет, застаючи її у все більш пригніченому стані, а її дім та подвір'я все більше і більше нагадує пустку, тоді як навкруги зеленіють поля, досягає новий урожай, цвітуть квіти, життя природи розпочинає новий цикл. Вишукана, тонка поетична майстерність Вордсворта проявляє себе у поєднанні художніх деталей. Коли оповідач зустрічається з Маргарет відразу після зникнення її чоловіка, коли її печаль і розгубленість ще не настільки глибока, в її душі жевріє надія на його повернення чи бодай звістку про нього, відтворення психологічного стану героїні обрамлено зображенням тих змін, яких зазнає її подвір'я і сад. Плющ обвиває її дім ззовні, сад поступово заростає бур'янами, тоді як всередині: *Her cottage in its outward look appeared / As cheerful as before, in any show / Of neatness little changed.*

Друга зустріч засвідчує різкі зміни у зовнішності героїні: *Her face was pale and thin, her figure too / Was changed; evermore / Her eyelids drooped, her eyes were downward cast. / And when she at her table gave me food / She did not look at me. Her voice was low, / Her body was subdued; I found her sad and drooping.* Від колишньої привітної і життєрадісної Маргарет лишилася тільки тінь. Глибокий розпач, зневіра і скорбота отруїли її душу, її занедбаний дім перетворився на пустку: *The spot though fair seemed very desolate, her house / Bespoke a sleepy hand of negligence.*

Дім, обжитий людиною, – це внутрішній простір світу, захист від зовнішнього хаосу, у своєму символічному вимірі є двійником людини, оскільки через концепт дому означається не лише внутрішній захищений простір, а й параметри духовного світу людини, її сутність. Аналіз семантичних та асоціативних відношень між елементами художньої структури контексту поеми дозволяє встановити імпліцитну паралель між концептами «Дім» та «Людина», що закладають основи образних моделей: «домашнє вогнище – серце» (*the hearth / Was comfortless*); «вікна – очі» *The windows too were dim*; «книги – думки» (*her few books / Which one upon the other heretofore / Had been piled up against the corner-panes / In seemly order, now with straggling leaves / Lay scattered here and there, open or shut, / As they had chanced to fall*).

Слід звернути увагу на той факт, що для поезії Вордсворта не характерне зображення внутрішнього простору дому (за нечисленними винятками), хоча сам концепт «Дім» є частотним. Поема *The Ruined Cottage* засвідчує спробу поета проникнення в інтимність внутрішнього особистого простору людини. Адже для Вордсворта більш характерне композиційне поєднання природних концептів-

образів та антропоконцептів, що, хоча й не омовлене у формальному тропеїчному вираженні, проте слугує розгортанню імпліцитного порівняння людської свідомості та природнього універсуму, і таке розкриття прихованої асоціативності актуалізує поетове розуміння співзвучності між силами природи та людським духом. Таким чином, у поезії основну увагу зосереджено на кореляції концептів зовнішнього простору та психологічного стану, суположенні композиційних «блоків», у яких почергово акумульовано вербальні елементи на позначення почуттів і станів, та «блоків», у яких втілено деталізовану візуальну картину довкілля в розгортанні образного ряду художнього твору. Земля і оточення вже не слугують для героїні джерелом сили і енергії. Земля у її саду тверда, вкрита сухою травою (*The earth was hard, / With weeds defaced and knots of withered grass*); печаль спустошила душу (*More plainly still that poverty and grief / Were now come nearer to her; She had no wish to live; she must die / Of sorrow*), перетворивши її на зів'ялі квіти: *Of her herbs and flowers / It seemed the better pare were gnawed away / Or trampled on the earth*. Мороз, дощ і сніг позбавили цей спустошений дім останніх життєвих сил (*And so she lived / Through the long winter, reckless and atone, / Till this reft house, by frost, and thaw, and rain, / Was sapped*). Оголене коріння яблуні символізує вразливість і беззахисність самотньої жінки-вдови: *A chain of straw, / Which had been twisted round the tender stem / Of a young apple-tree, lay at its root; The bark was nibbled round by truant sheep – A wife and widow. Needs must it have been / A sore heart-wasting*.

У результаті спостерігаємо зсув у семантиці мовних елементів, збільшення «глибини» образів, їх експресивності, комунікативного та прагматичного потенціалу, в основі побудови яких лежить принцип еквівалентності, симетричності, семантичного паралелізму та контрасту, які в поетичному тексті стають домінуючим художнім прийомом. Жива правдивість опису досягається також і смисловою та зображальною точністю використання образних елементів, створених на основі сенсорної лексики тематичного мікрополя «холод» (*the first nippings of October frost; heartfelt chillness*). Простір дому наповнюється холодом, холод проникає в тіло. Подих холоду є атрибутом смерті: суположеність у мікроконтексті слів «холод», «хвороба», «смерть», «руїни», «тління» розкриває близькість їх емоційного та експресивного забарвлення, конотативних смислів.

Серед деталізованих ознак занепаду і руйнування, якими починається і закінчується поема, ланцюг образних деталей, покликаний створити перед уявою читача максимальну візуальну точність, включає

епітети, метафори-персоніфікації – конвенцію стилістичних прийомів, що відображає «наступ» природнього простору на пустку, яка утворилася в результаті фізичної та духовної смерті людини, що сама у своїй суті є невід’ємною частиною природи. На голі зруйновані стіни, що дивляться одна на одну, наповзають паростки чагарників, на суху землю в дикому саду наступають клапті сплутаних бур’янів, вербове гілля міцно охоплює простір над струмком.

Важливу роль в аналізованій поемі у відображенні філософського протистояння життя і смерті відіграють колористична естетика означення елементів світу (що обрамляє поетичну нарацію на початку та вкінці твору) – неба, даличини, горизонту, гри тіней, тепла яскравого сонячного проміння і прохолоди сутінок – глибоко символічна за своєю суттю. Сонце і темрява, світло і тінь, життя і смерть, розквіт і руйнування, радість і скорбота зображені поряд як процеси, в яких людина відіграє лише підпорядковану роль і мусить слідувати мудрим законам природи.

Природні елементи простору (рослини, каміння, озера) не лише слугують віхами, що окреслюють межу індивідуального простору існування, а й виконують функцію «вартових» інтимності особистого життя і долі, є оберегами нерозгаданих тайн. Саме таким символічним смислом наділені природні просторові образи у поемі *The Thorn*. Високо в горах (*High on a mountain's highest ridge*), коло невеликого озерця, яке ніколи не висихає і не замерзає, росте старий терен: *It looks so old and grey. / Not higher than a two years' child / It stands erect, this aged Thorn; / It stands erect, and like a stone / With lichens is it overgrown*. Навколо нього земля, вкрита мохами й лишайниками (*heavy tufts of moss, / A melancholy crop: / Up from the earth these mosses creep*), його обвівають холодні колючі зимові вітри (*the stormy winter gale / Cuts like a scythe*). Старий терен охороняє невеликий горбочок землі (*A beauteous heap, a hill of moss, / Just half a foot in height*). Аби описати його незвичну красу, що різко контрастує зі зловіщим, пригнічуючим виглядом терену, кольором хмар, висохлою, позбавленою життя землею, традиційно стриманий в образності Вордсворт вдається до поетичних порівнянь, щедро насичує розповідь яскравими деталями, кольорами, відтінками. Однак, наближатися до цього місця треба з обережністю: *You must take care and choose your time / The mountain when to cross. / For oft there sits between the heap / A Woman in a scarlet cloak / And to herself she cries, / 'Oh misery! oh misery! / Oh woe is me! oh misery!'*

В основу сюжету балади покладена традиційна фольклорна тема зраженого кохання, гріха вагітної, покинутої коханим дівчини, її глибоких, невимовних страждань, таїну й інтимність яких сама природа не дозволяє порушувати. Містичний пейзаж приховує нерозгадану таємницю, скорбота героїні поеми Марти Рей схожа на *mass of knotted joints*, душить її єство, як мохи і лишайники, що обростають старий терен і хилять його до землі: *Up from the earth these mosses creep, / And this poor Thorn they clasp it round / So close, you'd say that they are bent / With plain and manifest intent / To drag it to the ground*. Плач звучить у завиваннях вітру на вершині (*the whirlwind's on the hill*), душу пронизує нестерпний біль (*A pang of pitiless dismay*), і цей біль – колючий терен.

Простір може ставати ворожим для людини, поглинати її, забирати її життя. Тема людини, загубленої у просторі, поглинутої природними стихіями, широко розповсюджена у світовій літературі, актуалізована й у низці поезій Вордсворта, серед яких особливе місце належить віршам *Lucy Gray or Solitude* та *George And Sarah Green*.

Сюжет вірша *Lucy Gray or Solitude*, написаного у 1799 році, відображає реальну подію, переказану автором його сестрою про те, як у Йоркширі маленька дівчинка загубилася зимою у хуртовину і загинула. Прототипи героїв вірша *George And Sarah Green* також реальні люди, про чю трагедію Вордсворту було відомо з розповіді їхньої старшої дочки, яка працювала в родині поета. Гріни були простими, бідними селянами, найбільш важливими у місцевості, проте славилися своєю добротою і теплом родинних стосунків. Батьки трагічно загинули, коли поверталися зимою з ярмарку у Лангдейлі, залишивши вісьмох малолітніх дітей сиротами, чією долею в подальшому опікувалася сестра поета Дороті. З особистих коментарів поета, спогадів та епістолярної спадщини дізнаємося про художню інтенцію автора одухотворити поетичною уявою постаті Люсі Грей, Джорджа та Сари Грін, аби залишити у пам'яті поколінь їх світлі, позитивні образи. Однак, на нашу думку, філософський, символічний і етичний зміст обох поетичних творів виявляється набагато глибшим, адже символізація речей особливо властива ліриці завдяки її тяжінню до змістової насиченості слова.

Символіка поезії *Lucy Gray or Solitude* складна і багатопланова. Для народження символу митець творить певні умови, своєрідну стратегію тексту, що сприяє профілізації символу, ґрунтованої на принципові узагальнення і наскрізного повторення домінантних вербальних образів, ключових слів, символів-сателітів – кожної

«текстової клітинки», починаючи від заголовка чи епіграфа до заключної строфи поезії? – що утворюють асоціативну мережу. Так, усю систему образів та поетичної лексики аналізованого вірша умовно можна розділити на кілька асоціативних шарів, семантика елементів яких дозволяє означити їх як конкретні концептуальні домени, наприклад, емоції, рух, явища природи тощо, які формують індивідуально-авторську смислову структуру, залучаючи асоціативні смисли, закладені в супровідних словах-образах.

Концептуальний домен «рух» включає вербальні структури, що означають мету та напрямок руху (*to the town must go; to light / Your mother through the snow*), характеристика руху (*She wandered up and down; And many a hill did Lucy climb; O'er rough and smooth she trips along*), у яких закладено смисл подолання перешкод, труднощів на шляху. До цього концептуального домену відносимо також й іменники *the print of Lucy's feet, footmarks* та численні вирази, що означають траєкторію руху, блукання (*Then downwards from the steep hill's edge*). Концептуальний домен «простір» представлений мовними елементами *the moor; the bridge of wood, the steep hill's edge, the broken hawthorn hedge, the long stone-wall; an open field, the snowy bank, the middle of the plank*. Концептуальний домен «природні явища» містить лексеми *a stormy night, the snow, the powdery snow, / That rises up like smoke; The storm came on before its time*. Концептуальний домен «стан суб'єкта» включає поетичні вислови: *The solitary child, No mate, no comrade Lucy knew; / She dwelt on a wide moor; That you may see sweet Lucy Gray / Upon the lonesome wild; And sings a solitary song / That whistles in the wind*, які виконують функцію обрамлення поетичного тексту. Особливого символічного значення набуває винесене у заголовок слово-концепт *solitude* як своєрідний семантичний та прагматичний вектор декодування, виступаючи в ролі апперцептивного елемента цілісної текстової структури та її окремих компонентів. Відібрані семантичні ознаки можуть лягати в основу символізації художнього об'єкта, що в даному випадку вважаємо правомірним при декодуванні обраної поезії як символа-алегорії самотності людини та її буття: шлях і перешкоди на ньому (простір – поле, вершина, болото; стихії – буря, снігові замети) – символи трагічності долі та життя; маленька дівчинка-дитина – символ беззахисності самотньої людини, людини-іграшки в руках фатуму.

Фатум і трагічна доля як основна скеровуюча сила розгортання поетичного і життєвого сюжету вірша *George And Sarah Green* експлікована у першій строфі поезії словами *strangers, fate i grave*, які

визначають, відповідно, три семантичні лінії образного руху вірша, що накладаються одна на одну. Концептуальні домени руху, природних стихій і простору містять лексичні елементи, контекстуальна реалізація семантики яких викликає, як і в попередній поезії, асоціативні паралелі «Життя – є шлях», «Життя – є блукання у темному просторі». Просторові образи у поетичному тексті посилені акустичними, які актуалізують смисл відчуженості, непочутості (*a lonely shriek*), смерті (*O darkness of the grave*), психологічного стану, що включає аксіологічно протилежні смислові підсистеми страждання та спокою. Вони стають поняттєвим тлом для розуміння комплексного процесу метафоризації: могила – символ смерті, смерть – звільнення і спокій. Кожен із таких «асоціативних зрізів» у поєднанні відкриває перспективу символічного прочитання мотиву Людини у просторі як поетичного означення проблематики сенсу життя, людини та її ціннісної орієнтації у світі, детермінованості долі людини вищими силами, влада яких над людиною абсолютна. Будучи центральною постаттю в ліриці Вордсворта, людина та її образ розкривають цілу низку смислових шарів. Людина як носій соціальних, психологічних, моральних рис перетворюється у певних контекстах на символ. І в цьому зв'язку обидві аналізовані поезії, хоча й хронологічно розділені, можна вважати такими, що відображають стильову традиційність у символізації антропоморфних образів. Люсі Грей, Сара та Джордж Гріни є символами долі, що втілюють ідею незалежної від вибору людини загальної наперед визначеності подій, рівності всіх перед владою долі та позначають фаталістичну світоглядну тенденцію.

Будучи володарем «фактологічної даності», Вордсворт силою поетичної думки майстерно породжує зі скупих реальних деталей простір, що виражає самотність людини, страх перед непереборними силами стихії, нерівну боротьбу зі злом, і наповнює цей простір символами, грою світла і темряви, теплом і холодом, крізь які поет здатен бачити більше, ніж проста людина, (*I see around me here / Things which you cannot see*) і розповісти повчальну історію для тих, хто вміє мислити: ... *a common tale / By moving accidents uncharactered, / A tale of silent suffering, hardly clothed / In bodily form, and to the grosser sense / But ill adapted — scarcely palpable / To him who does not think.*

Кожна епоха приносить своє стильове та концептуальне «прочитання» творчості великих майстрів слова, загострюючи увагу на тих аспектах, які крізь історичну перспективу підпорядковуються потоку сучасності і здатні проникнути в художню свідомість сучасної

епохи. Лінгво-поетична актуалізація просторових домінант оголюють у творах родоначальника англійського романтизму Вільяма Вордсворта той художньо-естетичний, філософський та етичний комплекс, який ніколи не втрачав у мистецтві актуальності, а на сучасному етапі особливо отримав «стійкість» і належність до ведучих світоглядних і формальних новацій як антропоцентрична парадигма гуманітарної науки. Людина, світ її особистості, доля, ідентичність, національна культура – цей складний художній комплекс, подолавши локальність і автономність індивідуальної художньої свідомості, творчої манери, експериментальності вербальної форми й ідейності змісту, у своєму образно-концептуальному втіленні визначає особливості національного змісту, без якого немислиме мистецтво. І ця національна специфіка полягає не лише у тонко прописаній етнографічності та природовідповідності, адже, як зазначає А. Григорян: «навіть найскрупкульозніша етнографія не стає моментом, який визначає національний зміст мистецтва. Його визначає зчеплення стильового ряду, яке у той самий час зумовлює зверненість національного мистецтва до справжньої цивілізації віку». Національність мистецтва Вордсворта – у перетворенні елементів «хвилюючого етнографічного світу», локальності простору, побутовості тематики і драматизму особисто-інтимних подій у житті художнього героя на символи, що відображали загальнолюдську і національну долю Англії на зламі епох. Натуральне господарство і природовідповідне життя породжують і «природній» світ людини – знайомий і звичний, однак, цей світ, складний у своїй простоті і первозданності, не позбавлений важких соціальних і духовних колізій, що відображали складні протиріччя епохи. Край у всій своїй хвилюючій живописній етнографічності, що, здавалося, був відторгнутий від віку на зламі століть, виражав соціальні і психологічні процеси, характерні для цього віку, його загальнолюдську і специфічно національну долю.

Список використаних джерел

1. Григорян А. Р. Художественный стиль и структура образа / А. Р. Григорян. – Ереван : И-во АН Армянской ССР, 1974. – 367 с.
2. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1978. – 209 с.
3. Heffernan, James A. W. Wordsworth And Landscape / James A. W. Heffernan // The Oxford Handbook of William Wordsworth. – Oxford: Oxford University press, 2015. – P. 518–599.

4. The complete poetical works of William Wordsworth. – London: Macmillan, 1888. – Available at: <http://www.bartleby.com/145/wordchrono.html>

References

1. Grigorian A. P. *Hudozhestvenniy stil i struktura obraza* [Literary style and the structure of image]. Erevan, 1974, 376 s. (in Russian).
2. Djakonova N. I. *Angliyskiy romantizm. Priblyemy estetiki* [English romanticism. Problems of aesthetics]. Moscow, 1978, 209 p. (in Russian).
3. Heffernan, James A. W. Wordsworth And Landscape. In: *The Oxford Handbook of William Wordsworth*. Oxford, 2015, pp. 518–599.
4. The complete poetical works of William Wordsworth. London, 1888. Available at: <http://www.bartleby.com/145/wordchrono.html>

Наталья Романишин. Антропоцентричность пространственных образов в поэзии Уильяма Вордсворта. Статья посвящена анализу поэтической и концептообразующей функции пространственных образов и их роли в отображении ментальных, духовных и ценностных этнических доминант семантической структуры ключевого художественного концепта «Человек» в поэзии английского поэта романтика. В статье продемонстрировано возможность символической интерпретации мотива человека в пространстве как поэтического определения проблематики смысла жизни, человека и его ценностной ориентации в мире. Примерами поэтического дискурса, на основе которого проведен анализ стали поэмы *The ruined Cottage, Thorn, Lucy Grey or Solitude, George and Sarah Green*. Природа и пространство поэтического текста определяют содержание понятий «Человек», «мир его индивидуальности», «идентичность», «национальная культура».

Ключевые слова: Уильям Вордсворт, английская литература, романтизм, поэтический образ, концепт.

Nataliya Romanyshyn. Anthropocentric Character of Special Images in William Wordsworth Poetry. The article studies poetic and conceptual function of special images and their role in reflection of mental, spiritual and evaluative ethnic dominants in semantic structure of the key artistic concept “Human” in William Wordsworth poetry. The article demonstrates the possibility to interpret the motif of human in the space symbolically, which is understood as a poetic definition of sense of life, moral values, human fate and social orientation. Poems *The ruined Cottage, Thorn, Lucy Grey or Solitude, George and Sarah Green* serve as the basis for analysis. Nature and the space of poetic text determine the content of notions “human”, “the world of his individuality”, “identity”, “national culture”.

Keywords: William Wordsworth, English Literature, Romanticism, poetic image, concept.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2015 р.

**«Історія Сафо» як художній код
і біографічний ресурс у життєтворчості
Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської**

У статті розглядається проблема художньої інтерпретації та життєвого (на рівні практичного й духовного досвіду) освоєння історико-міфологічного сюжету. На основі біографій і творчості двох українських письменниць-сучасниць показано дві якісно відмінні можливості реалізації жінки в національній культурі. Шлях Л. Старицької-Черняхівської, попри яскравий початок, улягає маскулінному / традиційному / народницькому мейнстрімові. Натомість Леся Українка може слугувати взірцем революційного (для патріархальної культури), а головне унікального фемінного / сучасного / модерного проекту.

Ключові слова: культура, мистецтво, кохання, зрада, самогубство, жінка, чоловік, міф.

Вірш Лесі Українки 1884 року «Сафо» та фрагмент її однойменної драми 1912–1913 рр. постають водночас і поштовхом, і відгуком на драматичну дію Л. Старицької, що вийшла під тією ж назвою 1896 р. Утім, поруч із «корекційним» наміром переакцентувати і / або посилити певні моменти у паралельному творі, доречна й інша, порівняльна стратегія. Адже закінчена драма близької подруги може слугувати своєрідною (хоча, якоюсь мірою, і умовною) ідейно-сміисловою матрицею для заповнення лакун драми недописаної. Проте, надійні підстави для контекстуального, навіть ідейно-сюжетного зіставлення вірша – драми – фрагмента драми існують. Адже спільною основою для них однаково потужно виступає легенда фатального кохання. Більше того, причинно-мотиваційний ряд поведінки й учинку Сафо, заявлений у поезії, у драматичній дії отримує подієве та (меншою мірою) психологічне увиразнення.

Центральними онтологічними координатами, довкола яких обертатиметься конфлікт, постає досить своєрідно скорельована пара: любов / мистецтво. В обох випадках (у Лесі Українки в поезії ледь зарисовано, у фрагменті – певніше) вона чи не одразу обертається виразною антиномією. Уже вступний монолог героїня Л. Старицької перетворює на ствердження одвічного зв'язку між коханням та натхненням, навіть більше – залежності останнього від першого. Бо ж саме почуття до Фаона зміцнили її голос і руки на лірі та дозволили

перемогти у пісенному змаганні. А в молитві до небесної покровительки вона ці дві сутності свого існування визнає найкоштовнішими дарами безсмертних людям.

Не зайве нагадати, що, за історичними свідченнями, на рідному Лесбосі Сапфо була жрекинею храму Афродіти – її донькою, земним утіленням і самовираженням, її «духом на устах». А найбільшим даром цієї богині завжди уважалося кохання. Але далеко не завжди воно було щасливим. Опосередковано, відповідь на те, чому такою виявилася і доля героїні Л. Старицької подано у фінальному (передсмертному) монолозі, де любові протиставлено ще одну, не меншу потугу: «Єсть інший пал, богів святе надання – // Поезія, натхнення і пісні, – // Їм не страшні ні зрада, ні кохання, – // Вони цвітуть в святій самотині... // Але вогонь, доручений богами, // Пильнуй, душе, од бур людських і лих» [1, с. 58].

Героїня, що висловила таке розуміння мистецтва й завдань митця, ув'язує свою поразку найперше із особистими, сказати б, земними якостями, нестійкою внутрішньою природою, характером. Проте людина античного світу, то більше античної трагедії, чи не завжди піддана пристрастям та суперечностям однаково потужної сили, де у змаганні двох стихій присутній бодай позірний паритет. Тому вибір поміж людським, занадто людським і божественним, сакральним, виглядає, в історичному (у тім і в сенсі історизму мислення письменника) та міфологічному вимірах, дещо спрощеним, заземленим. Та слід, однак, пам'ятати, що окрім Афродіти, Сапфо, своїм покликанням служить ще й іншому, не менш могутньому богові – богові мистецтва Аполлону.

Владарі Олімпу, як відомо, заздрісні та мстиві і, обдаровуючи своїх обранців, вимагають натомість цілковитої самопосягати. Тому потрактування у цім випадку легенди про Фаона, як посланого Афродітою коханця / дару / випробування для Сапфо, виглядає цілком доречним. У фрагменті Лесі Українки знаходимо на це досить прозору вказівку, зокрема у докірливому зверненні юнака до своєї, вищої і літами, і духом, коханої: «Я заздрий вже на бога Аполлона, // він поцілунками п'є кров з твого лиця, // а бідному Фаонові лишає // безкровну тінь» [4, с. 385].

Ураховуючи запропонований, умовно назвемо його міфологічним, підхід до концепції героїні, іншою, суттєво відмінною од узвичаєної та логічної, постане і розв'язка твору Л. Старицької. Героїня гине не від зради коханого (її, за сюжетом, ніби й не було), а від самозради – через відмову від свого великого покликання, дослівно увиразненого

рішенням змінити «холодні лаври» на «теплий квіт весільного вінця». А остання репліка твору, звернена до Фаона, може слугувати цьому підтвердженням: «Тебе, тебе кохала над життя, // Над славу всю, над пісню і над ліру, // І ось за те... тепер вмираю я!» [1, с. 58]. Єдиним шляхом виправдати себе, а отже, зберегти не тільки гідність, але й тожсамість виявилася добровільна смерть – самозраду перекреслити самогубством.

У поезії юної Лесі «зрада» йшла у переліковій услід за «коханням» і закривала увесь мотиваційний ряд. Також це єдиний із означників, який отримав додаткове й, що цікаво, не емоційне, а сюжетне роз'яснення: «печаль своїх літ». Усе вказує на те, що одним із центральних мотивів драматично увиразненого міфом самогубства також стане ця буттєва (найперше) та суспільна категорія. Окрім фактажу, яким і задано розвиток дії, до цього підводять ще й психотип і поведінка Фаона. І тут виокремлюються дві основні причини відмови від життя: зрада Іншим та самозрада. Однак в обох випадках остаточне і останнє рішення обертається не стільки актом автодеструкції, як спробою відстояти / повернути власну гідність або, через самозречення, урятувати коханого. Любов Мавки визволила не тільки її, але й Лукаша. Чи вистачило б на це любові Сапфо? Мабуть. Та коли б вийшло на інше і вона назавжди утратила Фаона, то усе одно ніколи не утратила б дару любові. Навіть у смерті, бо любов сильніша й за неминуче.

Вислів давньогрецької поетеси: «Якби смерть була благом, то боги не воліли б ставати безсмертними», окрім фатальної, виявляє ще й можливість менш трагічної розв'язки. Утрату, не тільки фізичну, але й через зраду, близької людини можна спробувати й наважитися пережити. Це, принаймні, вдалося кільком драматичним персонажам Лесі Українки: Долорес, Йоганні та Кассандрі. Саме з образом останньої найчастіше асоційовано й саму письменницю. І навіть з цієї причини, підключення біографічного ресурсу видається достатньо виправданим.

Добре відомою, і то у багатьох аспектах, є «мінська історія» Лесі Українки, зокрема й з нею пов'язані чи нею викликані зміни художнього саморуху. Все пережите біля смертного ложа коханого надихнуло, зарядило її творчість незваними доти енергією, пафосом, упевненістю. Та найцікавішими видаються тут тексти написані безпосередньо у вирі та за гарячими слідами подій. І поетичний «цикл Мержинського», і драма «Одержима», окрім усього, демонструють чи пропонують, і тут можна погодитися з О. Забужко, символічний шлях та досвід українського Орфея – Орфея-жінки. Спроба чаром і силою мистецтва урятувати приреченого на смерть, а після найстрашнішого визволити /

залишити його назавжди, навіки у життєслові, щонаймеше межує із подвигом згаданого давньогрецького героя. У заявленому контексті, це тим паче промовисто, що за легендою, саме на Лесбосі поховано голову та ліру Орфея.

Він, як знаємо, застосував усе своє уміння, щоб вивести з Аїду кохану, тобто протиставив мистецтво – смерті, живе – мертвому. Натомість Сапфо у Л. Старицької, на відміну від свого легендарного попередника, намагається підкорити музу значно прозаїчнішому завданню – завоювати любов вродливого юнака. За це вона, дослівно, готова скласти йому до ніг і славу, і безсмертя. Та чи можна сокровений дар богів ставити на службу дочасним потребам, пристрастям або навіть почуттям? Охоплена любовним шалом поетеса, в душі і словах якої горить божественний огонь, тільки лиш сягнувши мети, як підкреслює, з радістю змінить ліру на весільні шати. Але той, кому призначено таку офіру, навіть не здогадується та й навряд хоче або навіть вартий її.

У цьому переконується й героїня Лесі Українки, зокрема, коли Фаон не хоче прийняти її найкоштовнішого дару – тільки йому присвячену любовну пісню. Більше того, він береться критикувати написане, хоча сам небавом і зізнається, що не здатен гідно оцінити таких здобутків і (увага) її творця. Так і Лукаш у епізоді з монологом Мавки, зверненням до його душі, здатен лише поглузувати з недоречної «святкової орацеї». А на застереження «не зневажать душі своєї цвіту» досадливо знизати плечима. Щоб не дочекатися схожої реакції на власні найщиріші почуття, Сапфо розтоплює написаний на восковій табличці текст, з якимось моторошним запалом промовляючи: «Вогонь вогню я віддала!» [4, с. 388].

Актуалізована у драмі метафора опирається на захоплену оцінку римського історика Плутарха, що мав змогу ознайомитися з повним доробком грецької дівки, пісні якої називав «змішаними з огнем». Якого походження ця стихія (в античній філософії – один із чотирьох першоелементів буття) здогадатися, мабуть, не складно. У таких випадках, щоправда, олімпійське, горне полум'я пов'язують ще й з іменем Прометея, що, без сумніву, не могло пройти повз увагу Лесі Українки.

Немічна, смертна істота, наділена божественною іскрою, обертається на титана духа (сина / доньку богів, коли вже зберігати міфічний дискурс), здатного мистецтвом перетворювати світ, згадуючи Орфея, оживити каміння і зачарувати володаря потойбіччя. Схожої напруги силою, за свідченням древніх, володіла й пісня жрекині з

Лесбосу. А головним джерелом такої потуги називають неймовірного резонансу душевне переживання – відчуття – збудження, самовияв якого у слові й словом доведено до найвищих, граничних реєстрів.

Такого рівня чуттєвістю вирізняється і все найкраще з написаного Лесею Українкою. Яскравим прикладом і, водночас, матеріалом для порівняння тут може слугувати уже згадуваний «цикл Мержинського». Вірші, що його складають, за висловом авторки, який щоправда стосувався її драматичних полотен, постали наслідком внутрішнього «горіння», шалу – якісно іншого, аніж найвище натхнення. Стани, тут оприявлені, межують із морально-нервовим виснаженням, божевіллям і навіть повним самозреченням, знечуленням, смертю. Нагадаємо, що усе це пов'язано з передчуттям втрати близької людини (перша частина циклу) та пережиттям, перетриванням цієї втрати (частина друга).

Одна з трьох повністю збережених пісень Сапфо та ще деякі строфи й уривки, що дійшли у фрагментах, за багатьма емоційними та психологічними реєстрами кореспондують із віршами української авторки. Найближчими видаються речі, де описано прощання поетеси з близькими людьми (очевидно найулюбленішими вихованками). У кількох із таких текстів аж до найменших дрібниць змальовано стан чутливої душі у передчутті вічної розлуки. І чи не повсякчас лірична героїня апелює до смерті як метафори і, водночас, можливого визволення від нестерпного прощання. Але, завершується одна із таких, найдраматичніших поезій, «все, проте, знести хоч-не-хоч потрібно...» [1, с. 57].

Мотиви цього болісного внутрішнього змирення й прийняття неминучого виявляє такий поетичний фрагмент: «Прийде час – ми помрем, // Та для людей // Пам'ять залишимо» [1, с. 61]. Схожими відчуттями, а чи потребою, необхідністю керувалася, думається, й Леся Українка, коли після втрати коханого, наважила жити далі, словом і ділом зберігаючи, утверджуючи у вічності образ незабутньої людини. Адже важко сперечатися із тим, що Сергія Мержинського вона, і тут не знайти ліпшої дефініції, *обезсмертила* своїми творами.

З «циклом Мержинського» пов'язана і перша драматична поема авторки. І то, передусім, domeжною актуалізацією імперсонального і водночас, у дивний спосіб, персоналізованого дискурсу людина / людське – божественне / бог. Причому, коли у віршах кинуте виклик язичницькому утіленню смерті Марі та звернено надії до християнського Спасителя, то в «Одержимій» письменниці, вустах героїні, наважується на прямий діалог з Христом. І годі пояснити це літературним прийомом, стилізацією або, як це робила духовна царська

цензура, блюзнірством чи атеїстична радянська – войовничим нігілізмом. Йтися тут має найперше про питомі, світоглядні чинники у тім і перейнятий та органічно засвоєний досвід попередників. Адже традиція вільного (у сенсі природного) поєднання в художній просторі горнього й земного світів розроблена ще давніми греками. Поруч із епіком Гомером тут завжди називано й лірика Сапфо. У збереженому «Гімні до Афродіти» спілкування ліричної героїні з богинею побудовано не лише на «німих» монологах-зверненнях, але й на повновагих діалогах. Примітно, що цей твір та вище згадувану пісню контаміновано / переспівано у драмі Л. Старицької.

Заслуговує на увагу й інший значущий дискурс, зачинателькою якого у літературі також вважається Сапфо. Примітно, що її інтимні одкровення адресовано саме богині любові, «божественне учення» якої вона проповідувала і за покликом серця і, в силу своїх, так би мовити, професійно-культових та педагогічних обов'язків. Уміння любити, звичайно, важко виховати, однак його можна підтримати, розвинути через пізнання етичних та естетичних законів світобудови, через глибинний чуттєвий (не споглядально-відсторонений) зв'язок із природою, відкрите спілкування / порозуміння з Іншим, зрештою, самопізнання як основи духовного росту. Усього того, що античні греки розуміли під принципом калокагатії (фізичної та духовної досконалості) навчалось вихованок т. зв. Лесбоської академії. І головним, з дозволу сказати, методом, інструментом тут було художнє слово так високо піднесене найславетнішою поетесою давнини.

Чи міг цей безцінний досвід пройти повз увагу письменниць раннього українського модерну, революційно, емансиповано (свідомо опускаємо термін «фемінізм») налаштованих супроти застарілої, у термінах політико-світоглядних, патріархальної та колоніальної традиції? Питання, вочевидь, риторичне. Інша річ, що не всім тут ставало рішучості, послідовності, таланту.

Тому прочитати сюжет самогубства героїні Л. Старицької, oprіч усіх інших глибинних сенсів, можна і як кінцеву перемогу Афродіти над Аполлоном, і як перемогу земного приділення (Сапфо всі вважають генієм і божеством, а вона прагне звичайного жіночого щастя) над небесним покликанням. Значною мірою таке потрактування можна ув'язати із, мабуть, достатньо усвідомленим самою авторкою, художнім вивершенням задуму. Безпосередній вплив чи, принаймні його (задуму) кореляцію, думається, визначали не тільки віхи мистецького саморуху, але й перипетії особистого життя.

Нагадаємо, що над першою драмою письменниця працювала якраз у часі серйозних узаємин з Олександром Черняхівським, а надрукувала її у рік їхнього одруження. Отже проблеми, точніше кажучи, вибір, перед яким поставлено героїню, не менш актуальним мав здаватися і самій авторці. Зрозуміло, що у конкретному сенсі остаточне рішення тут не зводилося до того виходити чи не виходити їй заміж. Справа стояла і загальніше, і принциповіше, адже йшлося про визначення справді онтологічних, світоглядно-творчих векторів.

Ідея самопосвяти мистецтву, готовність підпорядкувати йому геть усе, що визначає і суспільне, і приватне життя індивіда, була в тодішніх українських умовах не просто нечуваною чи там революційною. Вона видавалася просто нереальною, химерною, фантастичною мрією. Тому й не дивно, що першими, хто почав доводити (і то власним прикладом) можливість неможливого виявилися жінки. На відміну від прагматичних, сказати б, завжди громадсько- й політикоцентричних чоловіків, вони наважилися бути іншими, і навіть більше – стати собою. Цінності, що давно перебували на маргінесах інтересів національної спільноти – мистецтво, кохання, вільна буттєва самореалізація, – опинилися у центрі їхньої уваги. Та, звичайно, здобути абсолютну свободу у тотально невольному світі вдавалося небагатьом: хтось (очевидно більшість), злякавшись або піддавшись, чи не одразу покійно улягав культурному мейнстрімові, дехто зупинявся напівдорозі, щоб потім також повернутися / приєднатися до загалу.

Другий, із описаних, шляхів перейшла, як видається, у своєму розвиткові Л. Старицька, а її драматична дія «Сапфо» є, водночас, і його відбиттям, і свідченням зламу, покори, можливо, навіть поразки. Те, що героїня обирає звичайне, замість величного, родинне вогнище, на якому перетліє її вік, а не божественне полум'я, де вічно горітиме її душа, трагічно, але й символічно. Бо ж це постійний, так би мовити, історичний вибір її статі. У епістолярних коментарях до твору, авторка вказує, що свідомо актуалізувала у ній «жіночі питання».

У інших листах тієї пори, адресованих сестрі Марії, письменниця відкриває ще й чисто технічні (але ж які промовисті!) нюанси праці над першою своєю драмою. Тут є багато чого: нарікання на прискіпливість цензора-батька, захоплення, таке насправді рідкісне у цієї самокритичної натури, вивершеним твором, радість від того, що він подобається усім, хто його читав. Та головним, з-поміж цих свідчень, видається щире визнання, навіть подив, захоплення неймовірним піднесенням, котрим обдаровує людину вільна, не скута жодними, як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками, творчість. «Я эту вещь

написала с удовольствием» [3] – на таке автовизнання, не здобудеться жоден її твір.

Та, однак, письменниця не піддалася цьому пориву, який робив її щасливою та вільною, і наступні драми, як, зрештою, і ціле творче життя усе більше й більше підпорядковувались тому, що було, як бачиться, усе ж чужим її обдарований, волелюбній натурі. Чи можна тут поруч з іншими, суспільнозначущими причинами поставити й вибір незвичайною жінкою звичайного щастя? Коли це так, то «Сапфо», очевидно, слід уважати найбільшим весільним подарунком дружини чоловікові. Готовність героїні відмовитися від покликання (мистецтва) заради призначення (кохання й шлюбу) тут більше, аніж літературний прийом. За ним слід шукати ще й відголосків рішення самої авторки.

В Оксани Забужко є поезія (котру легше сприймати як історико-біографічну фантазію) «Пані Мержинська». Цю спробу сучасної письменниці, за несподіваний ракурс, за тонкий емоційно-образний лад, так і хочеться назвати суто жіночою. У ній за дбайливо зведеними ризиками альтернативної, зумисне буденної, звичайної історії Лариси Косач – щасливої дружини, що має коханого чоловіка, милу дитину, усталений родинний побут – повсякчас проглядає, проривається те її інше (можливе) істинне й справжнє життя. Та це усього лиш невиразні видива, віддалені голоси, ледь вловні імення, які мало зачіпають умиротворену земними чуттями душу. Потрясіння, хай навіть хвилинне, яке отримує читач від зникнення, неіснування усесвіту під іменем Лесі Українки, годі з чимось порівняти. Хіба що (бодай приблизно) з трагедією іншого світу, що мав, але не зумів стати усесвітом.

У реальності ж Леся Українка, як і її Сапфо, називатиме дітьми тільки власні художні звершення. (До речі, давньогрецька поетеса написані у божественнім натхненні пісні уважала доньками своїми рівно ж як і Афродітиними). Натомість Л. Старицька-Черняхівська, у перелікові особистих здобутків як мистецьких, так і життєвих, «найкращим твором» (це дослівно) визнаватиме тільки доньку Вероніку. Ще одним фактом, чимось невловно дотичним до цього родинно-мистецького дискурсу, видається описаний очевидцями випадок із буковинського вояжу Лесі Українки 1901 року. На прогулянці у горах вона, буцімто й жартома, на підтвердження чергового із багатьох свідчень Климента Квітки запропонувала йому кинутися зі скелі. І закоханий у неї чоловік таку, однак цілком серйозну, готовність нібито виявив. Чи не слід добачити у цій, уже реальній гендерній інверсії, можливо й неусвідомлену, актуалізацію сюжету часів античності?

Насправді, зв'язки поміж найбільшою українською поетесою і найвідомішою колегою-посестрою простежуються не тільки на зовнішньо-подієвому рівні. Не менш виразною і значно присутнішою постає близькість (спорідненість? єдність?) духовно-світоглядного, естетичного порядків. Вище, це у тім чи тім контексті, уже виявлялося. А тепер варто усе найважливіше коротко узагальнити.

Постать Сапфо в історії культури прикметна не тільки письменницькими досягненнями (тут воліють говорити про любовну, еротичну лірику) та легендами, витвореними довкола її особистого життя, чоловіками, котрі жили набагато пізніше. Окрім довершених змістом і формою зразків поетичного мистецтва, вона стала ще й першою відомою композиторкою та хореїсткою. А серед її винаходів, поряд із новим літературним жанром т.зв. сапфічною строфою, багатьма тонами й нюансами, називано ще й новий різновид музичного інструмента – ліру-пектиду, котра суттєво урізноманітнила відому на тоді палітру звукоряду. Здобутки Сапфо були такими значущими, слава такою гучною, а гордість й удячність земляків настільки великими, що її лик (єдиної з жінок) карбувався на монетах.

Чи сповна віддали українці належне найславетнішій зі своїх жінок, умістивши її зображення на одній із національних банкнот, питання, звичайно, дискусійне. Однак у тому, що Леся Українка, сказати б, на взірць грецької дівки, є першопрохідцем багатьох, не знаних до того вітчизняною культурою, горизонтів сумніватися не доводиться. За античною традицією найславетнішого із митців співвідносили, навіть уособлювали з domeжно ним вивершеним жанром: Гомер – епос, Есхіл – трагедія, Аристофан – комедія, Езоп – байка. Сапфо, як єдиній жінці, було приділено найчуттєвішу сферу – пісенної, любовної лірики. Поза сумнівом і те, що у нашій літературній традиції драматична поема у її найвищому піднесенні назавжди пов'язана з іменем Лесі Українки.

Універсальність її основного, а з точки зору художньої практики, то й найскладнішого, жанру вимагала від письменниці не тільки належних професійних умінь та навичок. Не менш важливими, та що там, просто визначальними поставали тут ресурси індивідуально-психологічного, світоглядного, духовного рівнів. Що мистецтво це завжди (особливо для жінки) цілковита самопосвята, навіть саможертвність Леся Українка дізнала, осягнула й прийняла з усією повнотою неопітки, уведеної в сакральну таїну. Щоб стати обранцем муз, потрібно самому і першому зробити відповідний вибір. Такого змісту міркуваннями перейнято листування Лесі Українки та О. Кобилянської. Прикметними, рівно ж як і щирими тут видаються розраджування буковинської подруги після її

фатального розриву з Осипом Маковеєм. Головним аргументом і водночас опорою у найважливішому і найскладнішому людському призначенні – бути / залишитися сильною, а отже, бути / залишатися собою – виставлялося мистецьке покликання. Саме праця, творчість підносять людину не тільки над пошлою буденністю, але й найбільшими трагедіями життя. Чи подіяли дружні порада й розрада, чи «гірська орлиця» («політ» і «високості» ключові слова цього епістолярного дискурсу) виявилася сильнішою, аніж навіть сама думала, однак, перетерпівши нелюдські страждання, вона таки вистояла. Як вистояла, слід додати, після «мінської історії» і її посетра.

Можливо й тому дивовижний феномен жіночих узаємин, котрий цілком окреслюється означником «сапфічної дружби», допустимо поширити тільки на стосунки О. Кобилянської та Лесі Українки. Якою близькою б до подруги дитячих літ не була Л. Старицька-Черняхівська, вона однаково не сягнула того рівня навіть не довіри, а саме спорідненості, що єднала двох її сучасниць. Поміж іншого, це засвідчує і її творчість, а найяскравіше – драматичний дебют. Оприявлена концепцією героїні згода, відмова, поразка, як завгодно це можна назвати, не просто символічний жест. Усе означало набагато більше: угоду із собою, життям, відмову від покликання й у висліді – мистецьку, творчу поразку. І уже перша драма письменниці – глибоко задумана, оригінально закроена, – таке враження, що у процесі самого написання, втрачає живу енергію, політ, обертається на ретельно засвоєний і ретельно ж відтворюваний / повторюваний урок.

Коли ж узяти до порівняння суголосну фактажем драматичну поему Лесі Українки, навіть незакінчену, у фрагментах, відразу виявляється, опустимо всі елементи суто художньої майстерності, головне. Дивовижна, феноменальна, мабуть, на рівні інтуїції здатність «підключати» усі системи життєзабезпечення міфу, узятото як матриця одвічного знання про буття. Однак це не узвичаєна, так би мовити, белетристична актуалізація фактажу, урохомлення історії. Тут задіяно механізми значно архаїчніші і складніші, що мають небагато спільного з інтерпретацією, обігруванням чи то й урізноманітненням давнього сюжету. Це, власне, рівень і межа письменників т.зв. другого ешелону. А тут доречно говорити про справжню божественну співтворчість у тому значенні, як її розуміла Сапфо – донька Афродіти й матір її і своїх дітей. Не копіювати й повторювати, хай і найгеніальніші здобутки попередників, а творити нові, незнані, незвідані ще сенси й значення, доповнюючи, розширюючи реальність, а не заповнюючи її. Близькою, у тім і Лесі Українці, була б, окрім язичницької, ще й християнська

метафора старих міхів і молодого вина. Бо ж потуга генія надто свавільна, щоб утриматися в колі узвичаєного, прийняттого або корисного йому особисто, а чи там загалові.

Домежною відданістю божественному покликанню, вірою у себе й небесні крила своїх доньок-пісень, готовністю слугувати абсолютів мистецтва, любові, краси мав приваблювати Лесю Українку майже затертий тисячоліттями образ Сапфо. Саме її історія захопила тринадцятилітню дівчинку і то так владно, що залишалася із нею впродовж життя. У його фіналі, вже досвідчена письменниця, без плану, без попередньої підготовки (отже все, як і з «Лісовою піснею», було давно уложене в голові), сливе начисто береться писати свою історію найвідомішої жінки античної епохи. На жаль, робота залишилася незакінченою. Вогонь, яким палахкотіла її душа, дорешти випалив і її тіло. З полум'я вихопилися окрушини, фрагменти безсумнівного шедеву. Так і після вогнища, на яке в XI столітті християнські ієрархи прирекли дев'ять книг лірики (усю спадщину) язичницької жрекині, заціліли тільки фрагменти. Щойно у другій половині XIX віку у вічних пісках Єгипту було віднайдено ті нечисленні строфи, із якими сьогодні мають справу читачі. Порівняльному прочитанню поетичних рядків Сапфо та Лесі Українки і варто присвятити наступні наукові дослідження.

Список використаних джерел

1. Сапфо. «Наче бог, щасливим мені здається...» [пер. з давньогр. А. Содомори] // Содомора А. Жива античність. – Л. : Срібне слово, 2009. – 184 с.
2. Старицька-Черняхівська Л. Сапфо / Л. М. Старицька-Черняхівська // Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К. : Наук. думка, 2000. – 848 с. – (Б-ка укр. літ. Новітня укр. літ.).
3. Старицька-Черняхівська Л. Лист М. Старицькій. Автограф / Л. М. Старицька-Черняхівська // Музей видатних діячів української культури / фонд М. Старицького. – КН 6433. – Л. 308.
4. Українка Леся [Сапфо] // Леся Українка. Збір. тв. : У 12 т. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 6. – 412 с.

References

1. Sapfo. *Nache boh, shchashlyvum meni zdaietsia...* [As the god, happy seems to me...]. Lviv, 2009, 184 p. (in Ukrainian).
2. Starytska-Cherniakhivska L. *Sapfo* [Sappho]. Kiev, 2000. 848 p. (in Ukrainian).
3. Starytska-Cherniakhivska L. *Lust M. Starytskii. Avtograf* [Letter to M. Starytskha] // *Muzei vydatnykh diiachiv ukrainskoi cutury / fond M. Starytskhoho*. KN 6433. L. 308. (in Ukrainian).

4. Ukrainka Lesia [*Sapfo*] [*Sappho*]. Kiev, 1977. vols. 6. 412 p. (in Ukrainian).

Сергей Романов. «История Сапфо» как художественный код и биографический ресурс в житнетворчестве Леси Украинки и Л. Старицкой-Черняхивской. В статье рассматривается проблема художественной интерпретации и жизненного (уровень практического и духовного опыта) восприятия историко-мифологического сюжета. «История Сапфо», наиболее известной поэтессы, музыканта и педагога греческой античности, за века бытования в культуре претерпела массу изменений и деформаций, но осталась все такой же притягательной. Наибольший интерес к ней проявляют люди искусства, особенно женщины, которым судьбой предначертано жить в эпоху перемен и чьи интерес и призвание и долг состоят в качественном изменении парадигмы общественного и культурного самосознания нации. Через биографии и творчество двух украинских писательниц-современниц показано две кардинально разные возможности реализации женщины в национальной культуре колонизированного народа. Путь Л. Старицкой-Черняхивской, несмотря на яркое начало, подчинен маскулинному / традиционному / народническому мейнстриму. Тогда как Леся Украинка может служить примером революционного (для патриархальной культуры), а главное успешного феминного / современного / модерна проекта.

Ключевые слова: культура, искусство, любовь, измена, самоубийство, женщина, мужчина, миф

Serhiy Romanov. «The History of Sappho» as the Artistic Cod and Biographical Resource in Life and Artistic Creativity of Lesya Ukrainka and L. Starytskha-Cherniakhivska. In this article the problem of the artistic interpretation and life (practical and spiritual levels) cognition historical and mythological plot are outlined. «The history of Sappho», the most famous poet, musician and teacher of the Greek antiquity, for all centuries have existed in a culture experienced more transformations and deformations, but is so interesting yet. The most interest to this «history» display the people of the art, specially women, that lives in epoch of the great changed, and hers calling and duty is qualitative changes of the social, cultural paradigm of self-awareness of the nation. During biographical and artistic creativity of two Ukrainian writers contemporary's different possibilities self-realization a woman in national culture of the colonial people was showed. The way of L. Starytscha-Chernachivska is the part of the masculine / traditional / folk mainstream. At least, Lesya Ukrainka is the example of revolution (for patriarchal culture) and success famine / contemporary / modern project.

Keywords: culture, art, love, faithlessness, suicide, woman, man, myth.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2015 р.

Елементи світобудови в ліриці Віри Вовк

Стаття є спробою створення певного рівня детальності рисопису В. Вовк-поетки й умонтування його в контекст української літератури другої половини минулого сторіччя й початку нинішнього шляхом окреслення особливостей художньої реалізації авторської концепції світобудови та висвітлення специфічних рис поетики, версифікації зразків лірики, складених у збірку «Ораторія хвали».

Ключові слова: світ, світобудова, ліричне «Я», змістове навантаження, поезія

Віра Вовк не належить до числа найвідоміших українських письменників, хоча й до малознаних авторів її теж не можна віднести. Широко відома у творчому середовищі української діаспори, на батьківщині, яку покинула ще майже дитиною, вона тривалий час була замовчуваною, сьогодні ж у підручниках з історії української літератури та в довідниках згадується здебільшого в дискурсі такого історико-літературного явища як «Нью-йоркська група». Навіть присудження Шевченківської премії (2008 р.) не стало надто потужним чинником для належного поцінування її творчості читацьким і літературознавчим загалом. Між тим, на літературній ниві мисткиня працює ось уже сьоме десятиліття, виявивши себе в усіх без винятку галузевих номінаціях: поезія, проза, драматургія, переклад, літературознавство. Про рівень останнього можна судити хоча б з того, що В. Вовк студіювала германістику й порівняльне літературознавство в Тюбінгені, Ріо-де-Жанейро, Нью-Йорку й Мюнхені, а нині є професором німецької літератури в Державному Університеті Ріо-де-Жанейро.

Сказаного, здається, досить для того, щоб зрозуміти, що залишати таку постать на маргінесах літературного контексту останніх кількох десятиліть було б невинуватою помилкою. Із цього й витікає актуальність того, про що мовимо. Бо, розв'язавши певні завдання (власне, розкривши особливості художньої реалізації авторської концепції світобудови й висвітливши специфічні риси поетики й версифікації творів, що їх беремо до розгляду), сподіваємося посприяти створенню детальнішого рисопису В. Вовк-поетки і швидшому вмонтуванню його в контекст нашої літератури

другої половини минулого сторіччя й початку нинішнього, що й становить мету нашої роботи.

Певний внесок у цю справу в різний час було зроблено, зокрема, такими більш-менш авторитетними дослідниками, як С. Гординський, І. Боднарук, Л. Залеська-Онишкевич. Однак у їхніх працях подано переважно загальний огляд життєвого й творчого шляху письменниці. І. Боднарук, скажімо, наголошує на тому, що вона «унаслідила письменницький хист» від свого діда «Григорія Селянського, пароха Вовчинця біля Станиславова», який «свого часу був знаний як автор «Радикальних образків» і «Орлеанської дівчини», а також на тому, що збірка її поезій, видана 1955 року в Мюнхені «своїм зовнішнім виглядом справляє дуже миле враження». А Л. Залеська-Онишкевич де трьома сторінками, а де буквально одним абзацем побіжно окреслює творчі здобутки В. Вовк за тими номінаціями, що їх ми подали вище, насамкінець зазначаючи: «Крім творчо-особистого аспекту, є в неї (В. Вовк. – М. С.) ще один чинник із сильною мотивацією: почуття національної відповідальності. В одному інтерв'ю вона висловилася, що вважає нашим найбільшим завданням поза Україною – плекання та поширювання нашої культури. І це вона виконує» [див. 1, с. 20 ; 3, с. 107].

Не впадаючи в полеміку щодо значущості наведених фактів, скажемо, що серйозне (детальне й повномасштабне) дослідження творчого доробку нашої авторки, як бачиться, ще попереду. Туди й рухаємося під звуки її «Ораторії хвали», книжки, виданої 2015 року.

«Лібрето» цієї ораторії складається, якщо не рахувати прелюдії, з десятих розділів, кожен з яких (теж, до речі, вміщуючи у собі в середньому по десять поезій) є чи то кроком на шляху світотворення, чи то складовою циклу світобудови: «Первні», «Яви природи», «Дерева», «Квіти і ягоди», «Звірі», «Птахи й комахи», «Людина», «Рік», «Вітчизна», «Душа». Наголосивши в кожному з розділів на найсуттєвішому, з точки зору задекларованих завдань, у підсумку матимемо більшого чи меншого рівня яскравості цілісну картину світобудови, створену нашою авторкою.

Перелік назв так і пориває сказати, що наскрізною темою тут є одна з вічних для мистецтва тем, а саме: «Людина і природа». Однак така констатація мала б поверховий характер, свідчення чого можна знайти ледь не в кожному з творів, хоча б ось у цих рядках («Гори»):

Гори підносять скалисті чола,
Де золотіє сонця корона.

Всі блискавиці, хвижі, негоди,
Все, що пройдешнє, – гідне погорди.

Вітер і пісня їм до вподоби,
З Богом провадять вічні розмови [2, с. 38].

Бачимо, що йдеться про речі набагато глибші (вищі?), ніж просто стосунки між людиною і природою, та й людина як така простежується наразі неявно, хіба в ролі спостерігача-оповідача, що його значущість для гір, мабуть, не більша за ту, яка надана різного штибу негодам. Не може людина бути й посередником у провадженні вічних розмов. Адже гори своєю вічністю наближаються до самого Бога, а людина така ж пройдешня, як блискавиця. Тож, з точки зору поділу лірики за тематичними видами, це швидше філософська, а не пейзажна лірика, або, принаймні, синтез цих двох видів. Не виключаємо й того, що людини на цей час, можливо, ще не існувало, а пісня, яка до вподоби горам, не повинна збивати з пантелику, бо ж, як говорить євангеліст Іван, «споконвіку було слово», тож і пісня могла з'явитися раніше за людину. Водночас цілком очевидним видається те, що цю поезію не можна виштовхнути за межі такої вічної теми, як «Людина і Бог».

Назва твору «Вечірні хмари» з «Яв природи», як нам здається, погано допасовується до змісту: «золоті хмари», що плинуть «в синьому небі», якщо й асоціюються з вечором, то дуже віддалено. Однак суть полягає в іншому: «різні троюди й дикі харцизи» (намовники й розбійники) не від того, щоб дібратися до цих хмар, «Але спроможні там домовати / Тільки коханці, герої й поети» [2, с. 60].

Не робитимемо жодних припущень з приводу того, за якими критеріями до касти обраних потрапили саме ці представники homo sapiens, лише вкажемо на цей факт як на складник світу, побаченого очима ліричного «Я» В. Вовк.

У розділі «Дерева» на особливу увагу заслуговує поезія «Зранений дуб», де останній, попри ознаки інвалідності («його навпіл роздерла блискавка»), усе ж зеленіє. Невідомо лишень, втамувався біль «чи далі ниє прошите серце». Втім, світові до того байдуже, йому вже майже не болить утрата набагато вагоміших речей, серед яких «Олександрівська книгозбірня, / Ацтецьке царство Монтесуми / Армада нав еспанських». Звідси випливає закономірне, але риторичне запитання: «Яка вага страждання одиниці?» [2, с. 64]. У зв'язку з цим, згадавши відомий вислів Й. Сталіна про те, що смерть однієї людини –

це трагедія, а смерть мільйонів – це статистика, можемо резюмувати: в сучасному, глобально «оцифрованому» світі, вже ніщо, здається, не сприймається як трагедія. Однак, у поезії «Порічка» (з «Квітів і ягід») зустрічаємося з самотньою емпатією щодо цього екземпляру флори:

Який жаль, що твою вроду
Зужують на ласощі,
Замість тільки духовно
Тебе любити! [2, с. 82].

У тих же мініатюрах, що присвячені звірям, превалує тон безпристрасного обсерватора, який просто фіксує побачене, намагаючись, щоправда, при цьому подавати узагальнення філософського характеру. Зокрема, «Пес і кіт» є своєрідною інтерпретацією формули «красиве і корисне», виведеної свого часу М. Рильським. Екс-неокласик, як пам'ятаємо, наділив цими номінаціями троянди й виноград відповідно, а в аналізованій нами «ораторії» пес є робітником, другом, вірним сторожем, що очікує від господаря взаємності, кіт же постає самоусвідомленим і абсолютно самодостатнім красенем. Звичайно, говорити про якусь неординарність чи особливу глибину думки тут не можна, так само, як і в поезіях «Вівці» й «Осел», у першій з яких на майже пасторальному тлі (пастушок на полонині грає на сопілці, сподіваючись, що вівці, можливо, навчаться співати) робиться цілком прогнозований висновок: «Музичне діло не всім доступне / З овець породи музик не буде». Резюме другого твору звучить ще банальніше (майже в стилі «Малого Мирона» І. Франка): «Осел – тварина вперта, як осел!» [див. 2, с. 88–89].

Утім, не можна, мабуть, говорити й про недолугість авторки чи інтелектуальну обмеженість її ліричного «Я». Перед нами, як бачиться, зразок наївного мистецтва, знаного також як примітивізм. Ці твори є таким собі вербальним вираженням того, що містять у собі полотна, скажімо, Ніко Піросманішвілі та, напевно, й нашої Катерини Білокур, які мали здатність сприймати світ ніби дитячими очима.

А от розділ «Птахи і комахи» позначений певною некомпетентністю щодо світу тварин: вісім творів тут присвячено пернатим, останній же, дев'ятий, – павукові, який зоологами визначається як членистонога тварина. Вочевидь, у нашому випадку його віднесено до комах. Ця помилка (дуже, до речі, розповсюджена) залишила поетичний світ, що його описуємо, без тих, кому належить наша планета. Маємо на увазі твердження тих самих зоологів про те, що Земля належить комахам, оскільки їхня чисельність є в рази

порядків більшою за чисельність людської спільноти. Що ж до птахів, то вірш «Лелеки» виділяється з-поміж інших, оскільки перший катрен його формулює певну тезу (повернувшись із вирію до рідних гнізд, лелеки розповідають про далекий світ, про «палати і мечеті, / Високі піраміди й зігурати»), а другий катрен виглядає антитезою (ворони, круки й граки сприймають їхню розповідь за вигадку, «бо повірити не в силі / в якісь там чудеса поверх дзвіниці») [див. 2, с. 98]. Наголосимо, що така побудова (за схемою «теза – антитеза») властива для висхідної частини сонета. За бажання тут можна відзначити ще й байковий поділ на «фабулу і силу».

Найбільш довершеним, з точки зору змістового навантаження, у розділі «Людина» (якщо не в усій збірці) видається твір «Старість». Існує вислів, згідно з яким заяложеність – це коли про загальновідоме говориться з пафосом. І література в цілому чим далі, тим усе більше хибує на цю заяложеність. Поезія ж і поготів, бо має вужчі рамки, жорсткіший регламент (вимоги метрики, ритміки, строфіки тощо). А от у цьому вірші маємо доволі свіжий погляд на речі, дотичні до теми «Осінь життя» з ідеєю «Старість – не радість»:

Вітер розвіяв стежки стьожками.
Дощі розмили троянду лица.
Та криниця завжди була біля хати,
Тепер відбігла на пів села.

Очі зелені, карі та сині
Снітяться так, як і чорна коса.
Одначе стали далекозримі,
По самі вінця Судного Дня [2, с. 116].

Незаяложеність інтерпретації теми підсилюється наразі ще й, так би мовити, прозорістю викладу. Адже цілком зрозуміло, що криниця не міняла своїх географічних координат, змінилися (у бік зменшення) можливості людини, спричинивши деформацію, а якщо говорити точніше, суб'єктивізацію світосприйняття. Що ж до «далекозримих» очей, то з точки, яка на життєвому відтинку має назву «Пора й про душу подбати», вони здатні не так бачити щось, як передбачати, тому думка, викладена в другому чотиривірші, виглядає об'єктивнішою. Слід зауважити також, що навряд чи професорка університету Ріо-де-Жанейро ходить набирати воду з криниці, однак з атрибутами старості (перепрошуємо за неделікатність) вона, напевно ж, знайома, тим то й розкрила означену тему доволі майстерно. Принагідно зазначимо, що цей твір, а також перший з процитованих нами («Гори»), можуть

характеризувати всю збірку з точки зору художньої форми: переважна більшість умічених тут поезій мають обсяг 6–8 версів, розбитих на дистихи або на катрени.

Розділ «Рік» є літературним переказом фольклорної календарно-обрядової поезії, що можна зрозуміти вже з назв творів («Гагілка», «Свято Купала», «Коляда», «Щедрик», «Маланка» тощо). При цьому не спостерігається жодних претензій на оригінальність чи щось подібне.

«Вітчизна» (передостанній розділ) так само не виділяється ні особливою художністю, ні глибиною змісту, подаючи низку описів географічно-ландшафтних об'єктів і пам'яток культури, зокрема таких, як Чорне море, Дніпро, степ, кургани й могили, літописи, Золоті ворота. В окремих випадках відзначаємо намагання зробити це крізь історіософську призму: «Колиско турецьких галер / І чайок козацьких» («Чорне море»), «Було колись скитське золото, / Спорожніли кургани» («Степ») [див. 2, с. 132–138].

Фіналом «ораторії» є розділ, який названо «Душа» і якому краще відповідала б назва «Духовність», адже складають його вірші «Поезія», «Музико, безслівна молитво», «Скрипка», «Картина», «Дзвін», «Сільські ікони», «Рояль», «Балет», «Вічна флюяра» і «Пісня хвали». Втім, на художність викладу цей факт не вплинув: балет, наприклад, подано як «Мальовані ритмом скульптури», а ікони – як речі, що «По смерті нам відчинять небо», та й перший рядок однойменного твору «Музико, безслівна молитво» теж є непоганим тропом. Апогеєм же вияву духовності слід вважати «Пісню хвали», заключну поезію розділу й усієї книги, що її ліричне «Я» уособлює чи не абсолютну побожність і смирення, дякуючи Господу за все, «Що по дорозі цвіло, чи боліло», і виголошуючи обітницю (щоправда, не лише від самого себе):

А ми приймімо смирно і покійно
Великодушні цінності небес
За кожную думку і за кожне діло:
Вінець заслуги, чи Господній хрест [2, с. 153].

Коми після слів «цвіло» і «заслуги» є чи то друкарськими (коректорськими?) помилками, чи то вказівкою на те, що «цвіло і боліло», а також «Вінець заслуги і Господній хрест» треба сприймати як еквіваленти. Крім цього, на часі буде зауваження про те, що виявлена побожність не бездоганно узгоджується з відзначеним вище твердженням про те, що «домувати» в золотих хмарах (власне, на небесах) спроможні лишень «коханці, герої й поети», оскільки

християнська етика не передбачає автоматичного потрапляння до раю представників означених категорій. Щодо коханців коментарі, напевно, будуть зайвими, як, до речі, й щодо поетів: варто тільки прочитати їхні біографії, або, скажімо, вірш М. Заболоцького «Жена». Стосовно героїв мусимо згадати, що за чином Василя Великого вояки, які, хоч і не з власного бажання, а за наказом, і не знічев'я, а з благородною метою (захищаючи рідну землю, боронячи своїх близьких), але вбивали, три роки потому не допускалися до причастя.

Із точки зору версифікації, розглянуті нами твори не позначені жодним новаторством, зате мають традиційні для новочасної поезії відхилення від літературного канону (до прикладу, рими є виключно неточними, здебільшого асонансами, що наочно простежується й у процитованих віршах). У деяких випадках він, цей канон, узагалі ігнорується, через що деякі твори майже неможливо ідентифікувати за парадигмою систем віршування. Це спонукає згадати анекдотичний випадок із письменником-початківцем, якому видавець, прочитавши його рукопис, сказав: «Так писати ви зможете собі дозволити, коли станете відомим письменником, а зараз мусите писати краще». Наша авторка, напевно, вже може собі дозволити не перейматися занадто вимогами метрики, ритміки, фоніки тощо, хоча такий підхід і не є обов'язковою ознакою маститості. Думається, тут не слід казати про щось на кшталт вибриків, просто наголос робиться на тому, ЩО говориться, а те, ЯК це говориться відсунуто на задній план. Явище не нове, як кажуть, і не таке бачили, тож і наслідки не виглядають несподіванкою: етика домінує над естетикою. Але ж влучна й свіжа рима ще ніколи й нікому не заважала, до того ж важко не погодитися з тим, що вона, рима, є свідченням «шляхетного смаку та інтелектуальної винахідливості» [4, с. 593]. Щоправда, такий предмет гордості росіян, як О. Пушкін, за свідченням сучасного російського письменника й літературознавця Д. Бикова, вважав, що «поезія должна быть глуповатой», що не завадило йому (О. Пушкіну) номінувати поезію як думку (підкреслення наше. – М. С.), озброєну римами. Сьогодні, на жаль, замість високостандартизованої поезії все частіше доводиться мати справу з її сурогатами різного рівня вдалості.

Підсумовуючи викладене, насамперед зазначимо, що світ, побачений очима ліричного «Я» збірки В. Вовк «Ораторія хвали», є доволі своєрідним, як і його, світу, відображення. Про одні явища, події й об'єкти говориться тоном безпристрасного обсерватора, інші висвітлюються крізь призму емпатії, ще в інших звучить жаль з приводу черствості й байдужості сьогодення.

Неоднаковим щодо різних елементів світобудови є й рівень обізнаності оповідача, від чого змістовий контент узалежнюється майже напряду: вища компетенція – глибший зміст. При цьому можна відмітити як випадки подачі матеріалу за канонами примітивізму, відомого в живописі, так і спроби подати узагальнення філософського плану. Саме ці узагальнення не дають змогу віднести твори збірки до чисто пейзажної лірики, попри те, що тут фігурує чимало явищ і об'єктів природи, а також стосунків у царині теми «Людина і природа». Тож, якщо говорити про тематичні види лірики, то в нашому випадку це синтез пейзажної лірики й філософської.

До особливостей компонування належить той факт, що деякі твори складено за схемою «теза – антитеза», відомою як неодмінний чинник побудови висхідної частини канонічного сонета. Формозмістова єдність у проаналізованих віршах дотримана, але спостерігається акцент на змістовому навантаженні, а вимогами щодо його, змісту, оформлення нерідко нехтується, особливо це стосується естетичного нюансування. Версифікаційна складова збірки не дає підстав говорити про будь-яке новаторство, натомість чимало віршотворчих нормативів порушено настільки, що окремі твори важко віднести до певної системи віршування. Насамкінець висловимо сподівання, що наша праця бодай на крок наблизилася вітчизняне літературознавство до повномасштабного висвітлення постаті В. Вовк-поетки, чому сприятиме, зокрема, подальше опрацювання окреслених тут напрямків.

Список використаних джерел

1. Боднарук І. Між двома світами. Вибрані статті про українських письменників / Іван Боднарук ; укладач В. Оліфіренко. – Донецьк : Український Культурологічний Центр, Донецьке обласне Товариство української мови ім. Т. Шевченка, 1997. – 174 с.
2. Вовк В. Ораторія хвали / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2015. – 168 с.
3. Залеська-Онишкевич Л. Різні світи Віри Вовк / Лариса Залеська-Онишкевич // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літ. критики ХХ ст. : У 3-х кн. – Кн. 3. – К. : Рось, 1994. – С. 97–107.
4. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

References

1. Bodnaruk I. *Mizh dvoma svitamy. Vybrani statti pro ukrainskykh pysmennykiv* [Between two worlds. Selected works on Ukrainian writers]. Donetsk, 1997, 174 p. (in Ukrainian).

2. Vovk V. *Oratoriya khvaly* [Oratorio of praise]. Lviv, 2015, 168 p. (in Ukrainian).
3. Zaleska-Onyshkevych L. Rizni svity Viry Vovk [The different worlds of Vira Vovk]. In: *Ukrainske slovo: Khrestomatiya ukrainskoi literatury ta lit. krytyky XX st.: U 3-kh kn., Kn. 3*. Kiev, 1994, pp. 97–107. (in Ukrainian).
4. *Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk* [The literary reference dictionary]. Kiev, 1997, 752 p. (in Ukrainian).

Николай Серобаба. Элементы мироустройства в лирике Веры Вовк.

Статья является попыткой создания определённого уровня детальности портрета В.Вовк-поэтессы и вмонтирования его в контекст украинской литературы второй половины прошлого века и начала нынешнего путём обозначения особенностей художественной реализации авторской концепции мироустройства, а также освещения специфических черт поэтики, версификации образцов лирики, составляющих сборник «Оратория хвалы». Установлено, что основное внимание в поэзиях сборника уделено их смысловой нагрузке, формальные факторы при этом часто игнорируются, либо же существенно нарушаются, что в отдельных случаях делает почти невозможной идентификацию сочинения по парадигме систем версификации. В тематическом спектре лирики проанализированные сочинения представляют собой в основном синтез пейзажной лирики с философской, человек здесь предстаёт в большинстве случаев в роли отстранённого повествователя-обсерватора, наделённого в отдельных случаях эмпатией.

Ключевые слова: мир, мироустройство, лирическое «Я», смысловая нагрузка, поэзия.

Mykola Sirobaba. The Elements of the World Order in the Vira Vovk`s Lyrics. The article is an attempt to recreate a certain level of detail portrait of the poet Vira Vovk in the context of Ukrainian literature of the second half of the last century and the beginning of present century by means of designation of the fictional features of the implementation of the author`s conception of the world order and of elucidation of the specific features of her poetics, versification of poetry samples in Vovk`s collection «Oratorio of praise». It was found that the focus of the poetry in this collection given to their meaning, its formal factors is often ignored or violated which is essentially in some cases because it made her poems nearly impossible to identify in the paradigm of systems of versification. The thematic spectrum of poetry in analyzed works is mainly the synthesis of pastoral poetry with philosophy, a man in these poems appears in most cases as a detached narrator-observator, who is endowed with empathy in some cases.

Keywords: world, world order, the lyric «I», meaning, poetry.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2015 р.

Вікторія Соколова

Коло та лабіринт як хронотопні параметри ранньої драматургії М. Метерлінка

У статті розглядається проблема параметрів часу та простору у ранній драматургії М. Метерлінка, які часто організуються у форми кола та лабіринту. Аналізується багатовекторність символічних значень кола та лабіринту, їх просторові та часові координати розглядаються в зовнішньому (локальному) та внутрішньому (психологічному) значенні. Простежується зв'язок цих образів із наскрізними для ранніх драм М. Метерлінка мотивами смерті, фатуму, сліпоти, невідомого.

Ключові слова: коло, лабіринт, хронотоп, символ, драматургія, мортальний простір, психопомп, М. Метерлінк.

Хронотоп є важливою характеристикою художнього образу і водночас способом створення художньої дійсності. В особливостях організації часових та просторових координат художнього твору реалізуються філософські та естетичні позиції письменників.

З другої половини ХХ ст. в колі наукових зацікавлень літературознавців важливе місце посідає аналіз часопросторових параметрів твору; дослідження авторської оцінки розгортання локальних та психологічних процесів у вимірах часу і простору, втілення категорій хронотопу в образах-символах. Концептуальні дослідження з проблем часу і простору належать таким філософам та літературознавцям як М. Бахтін, Г. Башляр, А. Бергсон, Г. Г. Гадамер, М. Гайдегер, Д. Ліхачов, Ю. Лотман. Наукова концепція, розроблена М. Бахтіним, безумовно, є актуальною при вивченні не тільки романних жанрів, вона може бути транспортована, з урахуванням драматургічної специфіки, на твори М. Метерлінка.

Видатний бельгійський письменник М. Метерлінк у своїй ранній драматургії втілює концепцію статичного театру та театру смерті, використовуючи своєрідне розуміння та художню реалізацію категорій часу і простору. Хронотоп у ранній драматургії М. Метерлінка структурується на основі таких давніх універсалій як коло та лабіринт. Багатозначність символіки кола та лабіринту – невичерпне джерело образності світового мистецтва, у філософській та естетичній концепції М. Метерлінка вони пов'язуються з ідеєю смерті і набувають значення мортального простору і часу.

Драми М. Метерлінка привертали увагу літературознавців і театрознавців за кордоном, в Україні вони викликали, на жаль, лише епізодичний інтерес. Ще на початку ХХ століття своє зацікавлення творчістю М. Метерлінка виявила Леся Українка, яка відгукнулася про бельгійського драматурга в кількох своїх статтях, переклала драму «L'Intruse», назвавши свій варіант «Неминуча» [6], пізніше було перекладено есей «Оливне гілля». У подальшому були деякі спроби критичної та перекладацької рецепції творів бельгійського драматурга, але вони не мали системного характеру. У 2007 році вперше в Україні окремим виданням вийшли вибрані твори М. Метерлінка. До збірки увійшли найбільш знакові п'єси «Сліпі», «Пелеас і Мелісанда», «Ариадна та Синя Борода», а також феєрія «Блакитний птах». Переклад із французької, упорядкування, глибока змістовна передмова та ґрунтовний коментар належить Д. Чистяку [2]. Низка статей та перше українське дисертаційне дослідження, присвячене доробку бельгійського письменника, виконане також Д. Чистяком.

У контексті нашої проблеми інтерес представляють статті та монографія Л. Бондарук, у якій драму М. Метерлінка «Неминуча» проаналізовано на різних структурних рівнях [1]. Авторка на прикладі цієї драми розглядає символи-концепти «час» та «простір», проте дослідниця, на жаль, обмежилася розглядом лише однієї драми бельгійського письменника. М. Полуніна в дисертаційному дослідженні розглянула проблему художнього часу в драматургії М. Метерлінка на основі зіставлення з драматичними творами А. Чехова [5]. Дослідниця стверджує, що художній час у ранній драматургії М. Метерлінка є емоційно-психологічною та філософськи наповненою категорією, пов'язаною з мотивами чекання, страху і смерті [5, с. 4]. Е. Циховська у своїй монографії на основі компаративного дослідження творчості Л. Стаффа вибудовує цілісну часопросторову картину його доробку, порівнюючи, зокрема, з драматургією М. Метерлінка [7]. Проте, в сучасному українському літературознавстві немає спеціального дослідження художнього часу і простору в ранній драматургії М. Метерлінка.

Метою роботи є з'ясування художніх функцій символів кола та лабіринту як хронотопних параметрів ранньої драматургії М. Метерлінка.

Для досягнення мети ставляться завдання:

– проаналізувати багатовекторність символічних значень кола та лабіринту, їх просторові та часові координати розглянути в

зовнішньому (локальному) та внутрішньому (психологічному) значенні;

– простежити зв'язок цих образів із наскрізними для ранніх драм М. Метерлінка мотивами смерті, фатуму, чекання, сліпоти, невідомого.

Дослідники залишили безліч визначень для сценічних творів М. Метерлінка 90-х років: театр смерті, театр мовчання, театр очікування, театр аноніма, статичний театр, театр атмосфери, театр душі, маленькі драми, драми настрою, сугестивні драми, метафізичні драми тощо. Кожне з цих визначень є однобоким, але, зібрані разом, вони відображають практично всі грані творчості М. Метерлінка, характеризують його основні драматургічні принципи. У творчому доробку М. Метерлінка найбільш ефектно та послідовно представлені ідеї символізму в театрі. Впродовж усього життя його не полишало переконання, що за доступними людині явищами матеріального світу приховуються таємничі вищі сили, які неможливо досягнути розумом, а відтак підвищується значимість часопросторових категорій у творі. Час і простір несуть на собі образно-символічні риси, відображають світогляд автора, його ставлення до життя, художню свідомість. М. Метерлінк створює у своїх ранніх п'єсах атмосферу фатальної приреченості, він відображає трагічне становище людини, котра опинилася віч-на-віч із часом, що втратив ясний смисл і тривкі закони, з простором душі, який важливіший за географічний простір.

У передмові до своїх драм, які автор називає поемами, М. Метерлінк визначає характер простору в них, який можна класифікувати як мортальний або танатологічний. «Нескінченна, присмеркова, лицемірна, діяльна присутність смерті заповнює всі проміжки поеми. Проблемі буття відповідає тільки загадка його припинення. Втім, це смерть байдужа й невмолима, сліпа, вона бреде навпомацки за волею випадку, забирає з собою переважно наймолодших і найменш нещасних тільки тому, що вони тримаються менш спокійно, ніж ті, що пригнічені своєю долею, а будь-який надто різкий рух у темряві привертає її увагу» [3, с. 34]. У домінуванні ідеї смерті така специфіка хронотопу збігається із символікою лабіринту та має безпосереднє відношення до символіки кола у значенні невідворотності, анізотропності та циклічності.

Кожен рід літератури має свій специфічний хронотоп. Хронотоп драми визначається як локальний. Подвійна, «театрально-літературна» природа драматичного твору виявляється, насамперед, у наступному: тут задаються особливі просторово-часові умови сприйняття подій, які

однаково актуальні як при сценічному втіленні, так і при читанні. Категорії художнього часу і художнього простору в драмі є багатозначними. Так, час розділяється на сценічний і позасценічний. Сценічний – це справжній, історичний, реальний час, який переживається глядачем, тобто пов'язаний з ходом спектаклю. Позасценічний, чи драматичний – це час подій, сюжету вистави.

Театральний простір у «Словнику театру» П. Паві поділяється на шість видів: простір драматичний – той абстрактний простір, про який йдеться в тексті і який створюється в уяві читача; простір сценічний – реальний простір сцени; простір сценографічний – об'єднання сценічного та «простору для публіки»; простір гральний (жестикуляційний) – створюваний актором, його присутністю і його пересуванням, його місцем по відношенню до інших акторів, його розташуванням на сцені; простір текстовий – простір у його графічній, фонічній і риторичній матеріальності; простір внутрішній – сценічний простір, де відбувається спроба представлення фантазма, мрії, візії драматурга чи одного з персонажів [4, с. 387]. Для аналізу драми як літературного твору важливі перший, п'ятий та шостий види простору.

Такі жанрові визначення п'єс М. Метерлінка, як «статичні драми» та «драми мовчання» мають відношення до художньої реалізації категорії часу. Драматург вибудовує у своїх п'єсах песимістичну концепцію життя. Світ уявляється йому як ланцюг природних циклів, що перманентно відновлюються. Люди з'являються в ньому як маріонетки в театрі на певний визначений термін і зникають після того, як виконають свою роль, пройдуть належний їм цикл. Така позиція досить характерна для межі XIX-XX століття, коли в літературі та філософії набуває популярності архаїчний міф про вічне повернення. Вчення про цикли, що повторюються, пронизує твори Ф. Ніцше, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнбі. Ідея циклічності часу виразно представлена в таких драмах М. Метерлінка, як «Принцеса Мален», «Смерть Тентажиля», «Пелеас і Мелісанда», «Аглавена і Селізета», «Аріадна та Синя Борода, або марне визволення».

М. Полуніна окреслює модель часу ранньої драматургії М. Метерлінка терміном «замкненої структури» Д. Ліхачова через те, що час замкнений лише в межах сюжету п'єс. Вона коментує «безчасовість» у творах бельгійського письменника: «Твори починаються начебто з небуття і ним же завершуються, супроводжені відчуттям безчасовості, «sense of timelessness», що виникає при прочитанні, наче дія п'єс розгортається у вакуумі, де плин часу

призупинився» [5, с. 4]. Проте, у більшості ранніх п'єс М. Метерлінка час акцентується, він не просто присутній, він оформлює твір, нависає над учасниками. Хоча, відповідно до теорії статичного театру, у драмах «Непрохана» («Неминуча»), «Сліпі», «Всередині» М. Метерлінк вдається до прийому ретардації і час у цих п'єсах суттєво уповільнюється. А в драмі «Всередині» життя у приміщенні будинку та за його межами відбувається з різною темпоральністю.

Е. Циховська вважає, що змістову основу в п'єсі «Всередині» відіграє годинник, на часовій символіці якого тримається напружена композиція, оскільки, крім візуалізації часу – годинника на стіні, наявна постійна актуалізація незримого минання, протікання часу: Старий постійно нагадує про його перебіг, обмеженість і недостатність. Постійна увага до годинника й очікування відповідного моменту для жахливої новини в сім'ї загиблої наближають неминучу розв'язку [7, с. 176]. Таким чином предмет годинника перетворюється на символічний образ плинності часу, який є невблаганним і нещадним. Ніхто не може зупинити його. М. Метерлінк показує приреченість людського життя: кожного рано чи пізно чекає смерть, кожному дано прожити певний відрізок часу, і ніхто цього змінити не може.

У драмі «Непрохана» («Неминуча») перекладачка Леся Українка називає годинник дзигарем: «*В кутку великий фламандський дзигар*» [6, с. 222]. Саме слово етимологічно та асоціативно пов'язане зі словом дзига, а, відповідно, з ідеєю обертання, крутіння, руху по колу. Уваги заслуговує й циферблат як перетин тем годинника і кола, причому такий, де сама тема годинника стає похідною від кола-циферблату.

Коло – один із найдавніших культурних символів, який поєднує в собі численні сенси. Коло – це «час, який вміщує в собі простір, і відсутність часу як відсутність початку і кінця, простору, верху і низу. Як циркулярність і сферичність це заперечення часу і простору, але означає також повернення, зворотній рух. Небесна єдність, солярні цикли, будь-який циклічний рух, динамізм, безкінечний рух, завершення, виконання, Бог» [8]. Ідея циклічності часу реалізується в самосвідомості персонажів художнього твору. На думку М. Полуніної, емоційно-психологічними модусами художнього часу стають мотиви очікування, жаху і смерті [5, с. 6].

Під внутрішнім простором розгортання подій мається на увазі пам'ять персонажа. Мортальна рефлексія, пригадування або пророцтво, трансформують темпоральний порядок. Перерваний,

зворотній і прямий хід сюжетного часу мотивується не авторською ініціативою, а психологією згадування. *«Мені здається, що я вже не вперше чекаю і не сплю тут, дитино моя; бувають хвилини, коли не розумієш всього, про що згадуєш... все це вже було одного разу – не знаю коли ...»*, – говорить Агловаль, збираючись захищати Тентажиля, але розуміючи марність і цієї спроби [3, с. 275]. Час робить оберт і повертається у момент напруженого очікування невідворотної смерті. Герої М. Метерлінка здатні до передбачення, проникнення в майбутнє: *«... бачиш, Селізета, це доля говорить нашими сльозами; вони підступають до очей з глибини майбутнього»*, – говорить Аглавена [3, с. 312].

Перстень, який має форму кола, відіграє основну колізійну роль у драмі «Пелеас і Мелісанда». Перстень ототожнюється з особистістю і втрата Мелісандою обручки, яку їй подарував Голо, віщує його смерть. Містичний зв'язок, який існує між перснем та Голо, виявляється в одночасності дій. *«Пробило полудень у мить, коли обручка впала»* [2, с. 53], а поранений Голо розповідає: *«Я полював собі у лісі. Аж раптом кінь хтозна-чому кинувся чвалом. Мабуть, побачив щось незвичне... тільки-но пробило полудень»* [2, с. 54]. Перстень позначає могутність, гідність, вищу владу, силу, захист, завершеність, циклічність часу. Крім того, перстень несе символізм зв'язку, шлюбний перстень пов'язує обітницями нового союзу [8]. Голо не пояснює, чим ця обручка така важлива для нього, але він говорить: *«Я волів би втратити все, що маю, аніж втратити цю обручку»* [2, с. 56]. Втрата персня символізує повернення Голо до того часу, коли він був самотнім, коли його життя не мало сенсу, але вже на іншому рівні. Трагізм його існування посилюється смертями Пелеаса та Мелісанди.

Символічне значення образу кола пов'язане з концептами первинної досконалості, вічності, безперервності, божественності життя. Також коло має значення цілісності, сукупності [8]. Одним із найпоширеніших значень символу кола в його просторовому аспекті є значення захищеності від зовнішніх загроз.

Традиційно замки будувалися у формі кола, вони були оточені захисними валами та ровами, або старим густим лісом. Такими змальовані замки в драмах «Принцеса Мален», «Пелеас і Мелісанда», «Алладіна і Паломід», вони візуалізують сценічний простір, який від початку характеризується як замкнений, обмежений. Проте, захисне коло, яке мало б убезпечувати, в драмах М. Метерлінка не виконує такої функції. Ця думка автора озвучена ще в його першій п'єсі

«Принцеса Мален» принцом Ялмаром під час його побачення у парку з Мален:

Мален. Мені страшно!

Ялмар. Але ж ми у парку...

Мален. А він оточений стінами?

Ялмар. Але ж так; навколо парку є стіни та рови.

Мален. І ніхто не проникне сюди?

Ялмар. Ні; але на світі є багато невідомого, що проникає попри перепони [3, с. 65].

У значенні огороженого простору образи замку та будинку поділяють символічне значення з іншими образами: стіна, огорожа, рів, міст, який підіймається та опускається, брама, двері, вікна тощо. Ці образи є виразами казуального (проміжного) простору, й основним символічним значенням цих образів є перехід одного плану буття до іншого, від темноти до світла, від смерті (через смерть) до безсмертя. Перемогу смерті символізує зруйнований грозою кам'яний міст, люди вже не можуть потрапити до замку, в якому неподільно панує смерть.

Персонажі М. Метерлінка у своїх репліках постійно доповнюють просторову характеристику, створюючи драматичний простір, який корелюється внутрішнім психологічним простором. Так, Ялмар говорить: *«Із усіх вікон видно тільки кладовище; воно поглинуло сади замку; останні могили сягають озера» [3, с. 57]*, неодноразово згадується болото, яке зовнішнім колом оточує замок. Образи кладовища, хрестів, болота, хвороби відповідають внутрішньому депресивному простору, відчуттю фатальної приреченості, очікуванню неминучої загибелі.

Для позначення просторових параметрів М. Метерлінк у ранній драматургії використовує образ-концепт лабіринту. Існує безліч варіантів пояснення символізму лабіринту. Це повернення до центру, це знову знайдений рай, досягнення реалізації після страждань, випробувань та перевірок, ініціація, смерть і відродження, обряди переходу від профанного до сакрального, містерії життя та смерті, шляхи життя через перешкоди й ілюзії цього світу до центру, просвітлення та Небес; перевірка духу; стежка, якою можна потрапити в інший світ, вузол, який треба розв'язати тощо [8]. Лабіринт дозволяє і забороняє водночас, стає символом як недопущення, оскільки ускладнює шлях, так і утримання, оскільки ускладнює вихід. Досягти центру можуть лише обрані, наділені необхідним знанням. Ті ж, хто ризикне вступити в нього, не маючи цих знань, пропадуть у лабіринті.

Значення споруди із заплутаними ходами, з якої або неможливо, або надзвичайно тяжко знайти вихід, реалізується в кількох п'єсах. Через сприйняття Алладіни, героїні драми «Алладіна і Паломід» подається характеристика замку: *«він такий великий, а я така маленька; я все ще гублюся в ньому... А ці вікна, що виходять на море... Їх не порахувати! А химерний лабіринт коридорів з безмірною кількістю поворотів і глухих кутів, створених невідомо навіщо...»* [3, с. 231]. Зрештою маленька Алладіна помирає в цьому чужому і ворожому для неї просторі.

Реальний підземний лабіринт, *«низка величезних печер, що ведуть бозна-куди»* у драмі «Пелеас і Мелісанда» набуває значення мортального простору. Мандрівка Голо і Пелеаса підземеллям, в якому розлитий запах смерті, випереджує смерть Пелеаса та Мелісанди. Голо виконує функцію психопомпа, він супроводжує Пелеаса у замковому підземеллі, й він, вбиваючи його, відправляє в царство смерті. Психопомп – істота, дух, ангел або божество, яке в багатьох релігіях відповідає за супровід душ померлих в інший світ. У грецькій міфології – це прізвисько бога Гермеса, який супроводжував душі померлих до Аїду. У психології К. Г. Юнга психопомпи є посередниками між сферами несвідомого і свідомого. У кількох драмах М. Метерлінка посередниками між світами несвідомого та свідомого постають діти. Лише діти здатні бачити істину, але вона їх лякає, і дитячим відчайдушним криком завершуються драми «Сліпі», «Непрохана» («Неминуча»), «Смерть Тентажиля».

Роль провідника, але провідника-визволителя із підземелля-лабіринту намагається виконати Аріадна, проте її спроба залишається марною. Попередні дружини Синьої Бороди бояться і не бажають покидати звичне підземелля та йти у світ, невідомий для них. Д. Чистяк звертає увагу на ономастичну знаковість імені головної героїні та стверджує, що сучасні дослідники трактують наявну міфологічну алузію як «визволительку», адже «нитка Аріадни» допомогла Тезеєві вийти з лабіринту після перемоги над Мінотавром. Водночас дослідниками констатуються смислові аспекти та конструктивні елементи античного міфу про Персефону, богиню царства померлих [2, с. 234].

Принц із драми «Семеро принцес» намагається потрапити в залу, де сплять принцеси, через підземелля, в якому, за словами Короля, можна заблукати, в якому поховані батьки Принца та *«інші теж»*. Небезпечна подорож підземним лабіринтом має мету – пробудження поцілунком Принца сплячої Принцеси, але М. Метерлінк

переосмислює традиційний казковий сюжет, Принцеса мертва, і вже ніщо не може повернути її до життя. Водночас подорож підземним лабіринтом корелюється з фольклорно-обрядовими джерелами. В обряді ініціації заміна простору та подолання перешкод символізує процес переродження людини. За тією ж аналогією, сам процес народження і смерті людини пов'язаний із переходом з одного простору (лона матері, земного світу) в інший (земний світ, потойбічний світ). Відтак лабіринт набуває значення межового простору між життям та смертю.

Персонажі драм М. Метерлінка сприймаються й оцінюються в єдності з їх місцезнаходженням, вони ніби зливаються з простором, стають його частиною. Акцент із простору зовнішнього світу переміщується на внутрішній простір людської свідомості. Психологічний лабіринт – це заплутані, невизначені, неоднозначні, суперечливі стани, стосунки, почуття, міркування, з яких важко знайти вихід. Голо і Мелізанда заблукали не тільки у лісі, їхні стосунки настільки складні та драматичні, що призводять до неминучої смерті. Психологічний лабіринт, який призвів до божевілля Короля («Принцеса Мален») та Абламора («Алладіна та Паломід»), теж пов'язується з темою смерті.

Інші персонажі заблукані, загублені не лише у просторі, але й у часі. У п'єсі «Сліпі» ремарка фіксує: «*Вдалечині годинник поволі б'є дванадцятую*» [2, с. 25]. Але сліпці дезорієнтовані в часі, вони не знають, чи це полудень, чи північ, а Найстарша сліпа говорить: «*Схоже, ми тут справіку...*» [2, с. 25]. Пелеас поспішає побачитися з другом, який помирає, весь час повторює, що *завтра* він відпливе, та зволікає, повертається, його час руйнується, стає фрагментарним та невпорядкованим. Для кількісного виміру хаотичності (невпорядкованості) певної системи в математиці і фізиці часто використовується поняття ентропії, яка водночас характеризує інформаційну місткість системи. Іноді це поняття використовується в контексті характеристики часу, коли йдеться про руйнування звичних часових параметрів. Ентропійний час асоціюється з символікою лабіринту.

У символістських драмах М. Метерлінка хронотоп набуває особливих конфігурацій, реалізуючись у локальному та психологічному вимірах. Серед них особливе місце належить багатовекторним символічним образам кола і лабіринту. Ці образи пов'язані з наскрізними для ранніх драм М. Метерлінка мотивами смерті, фатуму, сліпоти, невідомого. Відтак, простір характеризується

як мортальний і корелюється з образами кола, яке втратило захисну функцію, та лабіринту, з якого єдиний можливий вихід у смерть. Час у драмах М. Метерлінка може характеризуватися такими поняттями, як статичність, ретардація або циклічність (коло), чи ентропійність (лабіринт).

Список використаних джерел

1. Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк : монографія / Л. В. Бондарук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. – 316 с.
2. Метерлінк М. П'єси / М. Метерлінк / Упорядкув., пер. з фр., передм. та комент. Д. О. Чистяка. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – 248 с.
3. Метерлінк М. Жуазель / М. Метерлінк / Сост., подг. текста и общ. ред. Р. В. Грищенко. – СПб. : Издательский дом «Кристалл», 2000. – 544 с.
4. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
5. Полунина М. Н. Художественное время в драматургии М. Метерлінка и А. Чехова : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03, 10.01.01. / М. Н. Полунина. – М., 2006. – 19 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Т. 6. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1977. – 416 с.
7. Циховська Е. Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту : монографія / Е. Д. Циховська. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 344 с.
8. Юшкова Л. С. Методика «Выход». Словарь символов [Електронний ресурс] / Л. С. Юшкова – Режим доступу : <http://www.realize-psy.ru/slovar1.pdf>

References

1. Bondaruk L. V. *Symvol u baghatorivnevij strukturi tekstu: Marselj Prust, Moris Meterlink* [Symbol in the multilevel text structure: Marcel Proust, Maurice Maeterlinck]. Lutsk, 2015, 316 p. (in Ukrainian).
2. Meterlink M. *P'jesy* [Plays]. Kiev, 2007, 248 p. (in Ukrainian).
3. Meterlink M. *Zhuazelj* [Joyzelle]. Saint Petersburg, 2000, 544 p. (in Russian).
4. Pavi P. *Slovarj teatra* [Theater dictionary]. Moscow, 1991, 504 p. (in Russian).
5. Polunina M. N. *Khudozhestvennoe vremia v dramaturgii M. Meterlinka i A. Chekhova* [Artistic time in the drama of M. Maeterlinck and A. P. Chekhov]. Extended abstract of PhD dissertation (Philology). Moscow, 2006, 19 p. (in Russian).
6. Ukrajinka Lesja. *Zibrannja tvoriv u dvanadcjaty tomakh*. [Collection of works]. Kiev, 1977, vol. 6, 416 p. (in Ukrainian).
7. Cykhovsjka E. D. *Tvorchistj Leopoldja Staffa jak prostir intertekstu* [The works of Leopold Staff as the space of intertext]. Donetsk, 2011, 344 p. (in Ukrainian).
8. Iushkova L. S. *Metodika «Vykhod». Slovar' simvolov* [Technique "Exit". Symbol dictionary]. Available at: <http://www.realize-psy.ru/slovar1.pdf> (in Russian).

Виктория Соколова. Круг и лабиринт как хронотопные параметры ранней драматургии М. Метерлінка. В статье рассматривается проблема параметров времени и пространства в ранней драматургии М. Метерлінка.

Хронотопные координаты, организуемые в формах круга и лабиринта, в драматических произведениях реализуются через литературное и сценическое воплощение. Анализируется многовекторность символических значений круга и лабиринта, их пространственные и временные координаты рассматриваются во внешнем (локальном) и внутреннем (психологическом) значениях. Прослеживается связь этих образов со сквозными для ранних драм М. Метерлинка мотивами смерти, рока, слепоты, неизвестного. Акцентируется корреляция образов круга и лабиринта с моральным пространством и энтропийным временем.

Ключевые слова: круг, лабиринт, хронотоп, символ, драматургия, моральное пространство, энтропийное время, психопомп, М. Метерлинк.

Viktoria Sokolova. Circle and Labyrinth as the Chronotopic Parameters of M. Maeterlinck's Early Drama. An article focuses on the problem of the parameters of time and space in M. Maeterlinck's early drama. The chronotopic coordinates, organized in a form of the circle and labyrinth, are depicted both in literary form and staging of Maeterlinck's drama. An article presents the analysis of the manifold symbolic meanings of circle and labyrinth, their spatial and temporal coordinates are considered in an external (local) and internal (psychological) sense. There has been found a connection between these images and such prevailing for the early Maeterlinck's drama motives as death, fate, blindness, and the unknown. Special attention is being paid to the correlation pattern between the symbols of circle and labyrinth and mortal space along with entropic time.

Keywords: circle, labyrinth, chronotope, symbol, drama, mortal space entropic time psychopomp, M. Maeterlinck.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2015 р.

УДК 821. 161.2.09: 159.922.4

Ольга Яблонська

Класична література крізь призму етно- та соціопсихології Олександра Кульчицького

У статті проаналізовано такі складники етно- та соціопсихології О. Кульчицького, як ідея преперсоналізму Г. Сковороди, архетипні іпостасі Т. Шевченка (Віщун – Борець – Мученик), проблеми провідника та національної спільноти в поемі І. Франка «Мойсей», психосоціальний аспект проблеми культу М. Шашкевича.

Ключові слова: етнопсихологія, культ письменника, архетип, проблеми провідника та національної спільноти, етноментальна модель української літератури.

Закономірністю сучасного літературознавства є активне використання здобутків філософії, психології, соціології, історії та інших гуманітарних сфер. Відкриття етнопсихології про специфіку та закономірності етноментальних констант – благодатний ґрунт для осмислення в художній літературі архетипних образів і національно-соціальних явищ.

Студіюванню літературних явищ в аспекті етнопсихології присвячено ряд публікацій, предметом дослідження яких є творчість Т. Шевченка [21–23; 25], І. Нечуя-Левицького [2; 6], І. Франка [26], Т. Осьмачки [5; 24], Ф. Одрача [4], П. Загребельного [15] та ін. [19; 20]. Методологічні аспекти поставленої проблеми розглянуті в дослідженнях І. Абрамової [1], М. Балагутрака [3], О. Тетерича [16], О. Яблонської [18] та ін.

Однак поза увагою дослідників залишилася етно- та соціопсихологічна концепція української літератури О. Кульчицького. Доречно здійснити аналіз ідеї преперсоналізму Г. Сковороди в концепції О. Кульчицького, а також висвітлення науковцем архетипних іпостасей у творчості Т. Шевченка, проблеми провідника та національної спільноти в поемі І. Франка «Мойсей», культу М. Шашкевича як психосоціальної проблеми.

Олександр Юліанович Кульчицький (1895, м. Скалат на Тернопільщині – 1980, Сарсель, Франція), оперуючи універсальними знаннями філософа [8; 12], психолога [10], соціолога, продемонстрував обшири етнопсихології як міждисциплінарної галузі. Ряд публікацій ученого, починаючи ще з 1930-х років, присвячені проблемам глибинних національних констант і української ментальності зокрема. Так, у статті «“Душа раси” як тотем і термін», опублікованій 1939 р. у варшавському часописі «Ми», О. Кульчицький простежує погляди у психології щодо категорії душа раси та психічних тенденцій у діяльності певної раси (Штерн, Клягес, Утіц, Каро, Руц, Кляус). Розмежовуючи сфери вживання цього поняття та його значення, автор робить висновки: «“Душа раси” мусіла перестати бути “сумою психічних прикметностей”, а мусіла стати поняттям якогось цілісного зв'язку функціональних залежностей поміж чергою фізіологічних і психічних проявів у межах психо-фізичної “особи”» [10, с. 64–65]; «“Лінія постаті”, “ритміка життя”, “стиль виробництва і творчості” є немов переложенням на різні мови, виразом тієї самої психічної тенденції оформлювання життя, типічної для даної раси» [10, с. 66].

Осібнo варто звернути увагу на етапну публікацію О. Кульчицького «Екзистенціальна концепція життя та українська

духовність», вміщену 1948 р. у мюнхенському часописі української діаспори «Проблеми» [11]. Покиненість (відчуженість) людини, межові ситуації, почуття страху перед світом, життєвий сум (нудьга, розпука), думки про смерть, межі існування – такі провідні категорії екзистенціалізму розглядає О. Кульчицький. Автор розвідки простежує шлях до площини екзистенції («Саме тоді і щойно тоді, коли ми переходимо через межові ситуації випадковості нашого життя, провини, боротьби, терпіння і вкінці смерть – із розплющеними очима, коли почот почуттів лянности, нудьги, суму і розпуки осягає відповідно високий ступінь інтензивности, потрібний, щоб визволити потрясіння внутрішнього переставлення, виринає нераз і нараз із несуттєвості існування – суттєвість екзистенції, як другого відмінного “модуса” (способу) людського буття. Доходить тоді до “відштовхнення” існування, що в ньому “йдеться про нього самого, про саме існування”, а на його місце появляється особливо в обличчі гадки про межову ситуацію смерті, інший рід буття, в якому йдеться про наше відношення до чогось, що переступає і перевищує межі біотичного існування, а що може мати різні постаті і форми – від ідеалу лицарськості Дон Кіхота аж до релігійної ідеї Бога в Кіркегарда» [11, с. 12]) і ставить риторичне питання: «Якщо екзистувати значить “входити в межові ситуації життя”, то який народ мав би більше даних чим українці – переходити на площину екзистенції? Чи життя українця не є і не було, більше як життя синів інших народів, низкою межових ситуацій випадковості, боротьби, терпіння і провини – чи наша історія не розвивалась більше як кожна інша в тіні дерева смерті?» [11, с. 13]. Логічною і бажаною є відповідь: «Для дійсности українського народу – “українського” не тільки в сенсі географічному, але теж в метафізично-екзистенціальному сенсі постійного виставлення на небезпеки “межовості” існування – для тієї дійсности екзистенціальна концепція життя була б магичною формулою т р а н с ф о р м а ц і ї т е р п і н н я і н е д о л і н а е н е р г е т и к у т в о р ч о с т и і г е р о ї к и» [11, с. 13]. Однак тільки тоді межові ситуації є справді межовими, коли людина усвідомлює їхню вагомість. О. Кульчицький вирізняє в українському світогляді дві прикмети: «і л ю з і о н і с т и ч н и й український о п т и м і з м, та “і д и л і ч н а” настава в відношенні до життя» [11, с. 13], які є протилежністю до формування екзистенційного переживання. Так, «“Ілюзіоністичний” оптимізм українського “якось то буде” к а ж е с а м е з а п л ю щ у в а т и о ч і н а межовість ситуації нашого існування, а “малахійська” ідилічна

схильність замикатись в магічному чотирикутнику дитячої колиски, канарейки, та квітки на віконниці – непомірно утруднює “відштовхнення” існування. Хоч як назверхні умовини українського життя штовхають українську духовність на шлях екзистенції – внутрішні структурні даності цьому процесові не сприяють» [11, с. 13]. Водночас науковець припускає, що не відвернення від світу, а «його перевищення і доповнення, як напр., у вченню св. Франца Асизького, а в нас Сковороди, не тільки може пробудити в українській духовій структурі глибокий резонанс, але на її ґрунті може теоретично даліше розвинути і практично здійснитися» [11, с. 13].

Концептуально вагомою є розвідка О. Кульчицького «Геопсихічний аспект в характерології української людини» (1956) [9]. Дослідник проаналізував такі складники проблеми, як соматично-расові чинники і соматопсихічні аспекти української психіки; географічне середовище, що сформувало українську психіку, та геопсихічні чинники й геопсихічний аспект української психіки; вплив історичних подій на формування української людини, історичні чинники й історіософічний аспект української психіки; українська людина в її суспільному та культурному житті; глибинно-психічний аспект української психіки. Значною мірою спостереження О. Кульчицького перегукуються з висновками досліджень І. Рибчина («Соціально-психічна динаміка українського козацтва» (1949) «Зв’язок характеру українця з українською землею» (1950), «Геопсихічні реакції і вдача українця» (1966), «Динаміка українського козацтва» (1969)).

У статті «Світовідчуття українця» (1956) О. Кульчицький зауважує, що соціопсихічний аспект виявляє селянську структуру української нації, яка обумовлює «схильність до творення малих і інтимних груп типу ... „спільнот”, що характеризуються „почуттєвою близькістю”, спертою на „симпатії”, „спочуванні”, „приятні” і „взаємовирозумінні”» [13, с. 17]. А «„культуроморфічний” аспект формування української психіки» представляє «периферичність геополітично межового положення України, як переходнової смуги поміж Сходом і Заходом» [13, с. 17].

У формуванні світовідчуття українця О. Кульчицький вирізняє «персональне українське несвідоме», що породило комплекси меншовартості, та колективне українське несвідоме, яке проявляється в архетипі „Магна Матер” – „доброї”, „ласкавої”, „плодючої” Землі українського чорнозему», «як це виявляє наша літературна творчість (Стефаник, Кобилянська)» [13, с. 17–18].

Ці та інші роботи О. Кульчицького стали ґрунтом для дослідження ролі провідних постатей класичної української літератури, а також закономірностей історії вітчизняного письменства у світлі етнопсихології.

В основі філософської та психологічної концепції науковця – поняття персоналізму української людини. Ця морально-етична та соціально-психологічна категорія постала також і на ґрунті осягнення системи Г. Сковороди. О. Кульчицький уважав, що Г. Сковорода був дослідником персони, оскільки одним із провідних його імперативів було «пізнай себе». *«Сковородянське себепізнання відкриває у нутрі людини безодню людського серця»* [14, с. 40], – писав дослідник. Для українського філософа доби бароко категорія серця – це насамперед поняття внутрішньої людини. О. Кульчицький підмітив, що за допомогою символічно-алегоричного підходу Г. Сковорода бачив *«в кожному назверхньому зображенні заховану, внутрішню справжню дійсність»* [14, с. 41].

О. Кульчицький наголошує, що Г. Сковорода розрізняв поняття двох сердець: *«серця-сатани», серця-прірви, невгаваючих і невгамовних жадоб і бажань, і ангельського серця-небосхилу, серця ідей спрямованих на здійснення вартостей, які «від віків не заспокоюється тим, що нас пов'язує із світом».* Це сквородянське себепізнання вповні потверджене щойно пізше глибинною психологією Юнга: символ – архетип “води” – це юнгівське “Аніма”, символ жіночої, несвідомої життєвості, тоді коли “усі небеса” – небосхил, це за Юнгом символ-архетип чоловічого “Анімуса”, “Логоса”, впорядковуючого розумового принципу ладу.

Сковородянське себепізнання відкриває у «спорідненостях людини» з різними аспектами дії і дійсності – постійні осі вдачі особи» [14, с. 41].

Ідеї Г. Сковороди гармонії з собою, спорідненої праці, за спостереженням О. Кульчицького, стосуються «основ персоналістичної моралі людини, її “щирости”, справжньості, (такої важливої в очах сучасних «екзистенціалістів» «автентичности») – залишається однак у загальній сфері *«біотичних» і практичних життєвих інтересів* та практичної діяльності людської особи. Щойно на вищому розвитковому рівні особи, на рівні «особовості», якби сказали персоналісти, сквородянське себепізнання зазнає релігійно-етичного відхилення, увійшовши у сферу стосунків «серця» з вартостями, – релігійними, етичними, соціальними, політичними, теоретичними, естетичними.

Сковородянське себепізнання на рівні «серця-небосхилу», тобто з персоналістичної точки зору у сфері «особовости», на рівні «персональної надбудови» (Лерш), у своїх стосунках до вище згаданих вартостей (Штерн)» [14, с. 42–43].

О. Кульчицький простежує суголосність філософських розмислів Г. Сковороди із постулатами сучасної структурної психології, зокрема вбачає в його поглядах *«інтуїційну антиципацію, передбачення сучасних поглядів на структурацію психізму, а саме (за Лершом) на керуючу і володіючу персональну суперструктуру – надбудову і життєву й пожадливу інфраструктуру “ендотимну підвалину” психізму людини, чи (розрізнення Штерна) на біотичну особу, та вищу еволютивну, на сприймання і здійснювання вартостей скеровану особовість»* [14, с. 43–44].

Дослідник проводить паралелі між поглядами Г. Сковороди і персоналістів Е. Ротгакера (про нормативно-розумову надбудову особовости), Штерна (поняття інтроцепції), Е. Мунье (персоналістичне змагання до спілкування з іншими людьми в персоналізованих, соціальних структурах). Тому О. Кульчицький розглядає Г. Сковороду як преперсоналіста (*«“Прінципіум індивідуаціоніс”, як метафізична підвалина й пресоналістичне покликання, як аксіологічне завершення сквородянського персоналізму»*), зокрема вирізняючи *«за принципом “згоди із спорідностями” радикальну, тобто докорінну іншість і неповторність осіб, тим самим мусить признавати як метафізичну основу цієї іншости й неповторности, принцип індивідуації»* [14, с. 45].

О. Кульчицький простежує спадкоємність ідеї Гете (*«будь чим ти є»*) у філософській спадщині Г. Сковороди: *«допоможи іншим бути вповні, чим вони є, – допоможи вповні їхню персональну особовість здійснити»* [14, с. 46].

Концепція людини у Г. Сковороди значною мірою є *«виразом української психіки, та й одночасно, (напр. за Миколою Шлемкевичем) чинником, моделем її формації, є докорінною і повною антитезою марксистсько-ленінських поглядів на людину»* [14, с. 46].

Примітно, що О. Кульчицький зауважує різні складники еволюції людини у філософському вченні Г. Сковороди: *«на нижчому її розвитковому рівні, як уструктуровану у своєму психізмі особу, та на вищому, еволютивному, як суверенну своєю духовою свободою особовість (Штерн)»* [14, с. 47].

О. Кульчицький наголошує, що преперсоналізм Г. Сковороди протилежний за своєю суттю марксистсько-ленінській критиці. Водночас дослідник розглядає в середовищі шістдесятників В. Мороза

та Є. Сверстюка як представників «українського резистансу, тобто культурно-політичного спротиву [14, с. 37], [14, с. 48], вказуючи у такий спосіб на спадкоємність ідей Г. Сковороди.

Як спостеріг К. Митрович, «Сократівський «ерос» і «серце – ширше вод і вище знань» Сковороди були його (О. Кульчицького. – О. Я.) ідеалом людини» [14, с. 13]. Український філософ для науковця був зразком високої ролі інтелігента в суспільному житті [14, с. 9–10], «осмислювача біжучого життя» [14, с. 13], що ґрунтується на гуманістичних здобутках нації та людства. Тому дослідник «так високо цинив ідею психагога: – філософа-культурника публіциста, яким вважав теж і Сковороду – мандрівного філософа й за що так цинив українських сучасників типу Дзюби, Сверстюка, або в діяспорі Шлемкевича, але й інші постаті...» [14, с. 13].

У світлі теорії архетипів К. Г. Юнга О. Кульчицький проаналізував унікальність творчості Т. Шевченка та його впливу на суспільство (стаття «Віщун – Борець – Мученик. У 150-ліття народження Т. Шевченка» [14]). Дослідник вирізняє такі три іпостасі Кобзаря, як співець, герой і мученик, указуючи на їхню триєдиність у житті і творчості митця: «...Шевченко для нас щось більше як найгеніяльніший, найбільший поет. Шевченко для нас це не тільки поет, що пише вірші. Шевченко – це співець-чародій, це маг-віщун, – як колишній грецький співець Орфей, що своїм заворожливим співом творив світи і володів світом. Шевченко – це герой, як колишній, грецький Прометей; герой, що мечем свого слова і щитом свого серця виборював волю і право української людини. Шевченко ще й мученик – неофіт української правди, що як головна постать поеми “Неофіти” Алкід приніс українській правді в жертву своє багатострадальне життя, самого себе. І тому, що всі народи всіх віків віддавали честь магам-віщунам, борцям-героям і праведникам-мученикам, – наші чола похиляються перед Шевченком, як перед нашим Орфеєм, нашим Прометеєм і нашим Неофітом-Алкідом, наші душі вклоняються Кобзареві-віщуну, – борцю-героєві праведникові-мученикові» [14, с. 77].

О. Кульчицький указує на те, що за українськими повір'ями, наші співці (віщий Боян, козацькі кобзарі) були наділені чародійною, надлюдською міццю та здібністю ясновидців. На його думку, і Т. Шевченко мав такі якості, про що йдеться в «Перебенді» [14, с. 78].

Всеохопність Т. Шевченка полягає у тому, що він відає світом і мертвих, і живих, і ненарождених; зі степових могил «на його заклик, як колись померлі на голос Орфея, виходять козаки, – лицарі: Тарас

Трясило, Іван Підкова, Гамалія, гайдамаки» [14, с. 80]. Поет серцем усе знає і все чує, бо в його устах – «Боже слово», що має «частину творчої, Божої сили, – міць творити світи думки, світи душі поета» [14, с. 80], що про них пише Т. Шевченко у першому вступі до поеми «Гайдамаки».

О. Кульчицький розцінює пророцтва Т. Шевченка («Кобзар-Віщун»), порівнюючи зі старозавітним Осією [14, с. 80]; принагідно можна вказати на розвиток цієї тенденції у подражанні «Осія. Глава XIV».

Аналізуючи аспект «Шевченко – Прометей», науковець наголошує на винятковій узгодженості життя і творчості Кобзаря, який «не тільки геройство оспівував, але й сам жив як герой і геройських дій довершував, даючи приклад, що бувають не тільки, як в еспанській історії, незламні князі, але, і в нашій, – незламні мужики. Його дитинство було мужнім, непокірливим змаганням із злобою мачухи, з такими виховниками як дяк Богоборський; його юність була невсипущою боротьбою з обставинами соціальної нерівності за власне звільнення з кріпацтва в поміщика Енгельгардта. У добі зрілості здобув геройську настанову душі, що у ній йому однаково, чи буде він жити в Україні, чи ні, чи хто згадає чи забуде його в снігу на чужині, а не однаково тільки, що злії люди Україну в огні окраденую збудять...» [14, с. 82]. Так розмірковує О. Кульчицький, розвиваючи смисли циклу поезій «В казематі».

Вирок у справі над кирило-мефодіївськими братчиками не зламав волю поета, він підтримує своїх товаришів. «А присуд виправдує вповні порівняння долі поета із долею Прометея» [14, с. 82]. Непереможність духу Т. Шевченка дослідник означив метафорично: «Та проте, прометейське серце поета, кинене на поталу двоголового орла російської імперії, – оживає і сміється знову – сміхом непереможного, нездоланого героїзму» [14, с. 82].

Іпостась героя Прометея безпосередньо пов'язана з мучеництвом. На думку О. Кульчицького, такий образ постає в поемі «Неофіти», першому творі, написаному після заслання. Дослідник зауважує алегоричний характер цього тексту, в якому прочитуються думки автора «про перших християн, про український народ і про самого себе на хресті [...]» [14, с. 82].

О. Кульчицький простежує наскрізність мучеництва в житті Т. Шевченка: «Воно було головною ноткою пресумної пісні його життя», ставши лейтмотивом його поезії [14, с. 83].

Як висновок звучать міркування науковця про те, що духовний і соціальний авторитет Т. Шевченка забезпечується єдністю іпостасей співця, героя та мученика [14, с. 85].

Аспект «Шевченко – Батько» О. Кульчицький представляє як архетип цілісності, як найповніший людський потенціал. У цьому колективному несвідомому – і самореалізація, мудрість та винятковість Т. Шевченка, і його захисна функція.

Можна простежити відповідність вирізнених О. Кульчицьким граней Т. Шевченка теорії архетипів К. Г. Юнга: творчий потенціал Тіні зреалізований в іпостасі Орофея, соціальна роль Персона втілена у героїзмі Прометея та мучеництві поета, гармонійність і цілісність Самості – в образі Батька. Д. Козій доповнив цю систему жіночим аспектом (Аніма). На його думку, архетип матері у творчості Т. Шевченка займає центральне місце і «не тільки як жриця домашнього вогнища, але також – що особливо характеристичне для Шевченка – як Мати Україна» [7, с. 22].

Поему І. Франка «Мойсей» О. Кульчицький аналізує, вирізвивши проблему взаємин народу й провідництва. Образи провідника й соціально-національних типів визначено так: «провідника-генія – Мойсея, ватажків юрби – демагогів, духів наруги і наклепу – Авірона і Датана, та постать Азазиля – уосіблення голосів душі Провідника і Народу» [14, с. 49]. Останній, очевидно, представляє протиріччя.

Автор статті образно презентує протилежні середовища. З одного боку, це інертний соціум («сонливість «архипелягів хуторів», вигіднецьке тепло самійленкового українського запічка, чар української соловейками розспіваної ночі, словом – ідилія, апатія, інерція шкурництва» [14, с. 50]), а з іншого, представленого Мойсеєм, – «ініціатива, динаміка, ідея, почин і порив» [14, с. 50].

Психологія колективу може бути усвідомленою або ж навпаки («розпливається в *психіці маси*» [4, с. 51]). Відповідно народ може стати «масою героїчною, що в ній сугестія і масова гіпноза йде в напрямку великої ідеї і великого пориву, що їх очолює і оформлює провідник, чи масою первісною, що в ній губляться вищі форми особовості» [14, с. 51].

Аналогічно можливим є різне ставлення народу до провідника: «від інстинкту коритися і обожати, до почувань комплексу нищоти, до виявів зависти супроти “лучших людей”, охоти глузувати і насміхатися, ненавидіти і клеветати – від настроїв Квітної Неділі, до крику: “Роспни його!”» [14, с. 51]. Ідеального провідника О. Кульчицький зображає сковородянським «образом душі, що її

ядром шляхетність, а крилами – мудрість, що плянує і передбачає, і мужність, що виконує і здійснює» [14, с. 51].

У виступі Мойсея, вважає О. Кульчицький, промовила і «мужність провідника», що без «остраха сердечного і печалі тілесної» для добра справи виявляє найбільшу відвагу й до неї закликає», і «його мудрість, що на основі геополітичних умовин країни, ясно окреслює неодмінне історичне завдання народу» [14, с. 51-52], і «шляхетність провідника, що дає народові все, що “Велике і Святе, для себе нічогісько не хоче”, навпаки бере від народу глум і наругу, загрозу смерти, і прощає – хоча не забуває...» [14, с. 52].

Дослідник так прочитує підтекст промови Мойсея: «Розп’яття України на шляхах поміж Північю а Півднем, Азією і Європою було і є хрестом її історичної судьби, але мусить стати в майбутності запорукою Її Воскресіння» [14, с. 52]. Привертає увагу тлумачення алегорії терену: «Народ – терен, що більше для інших, як для себе, здобував поле-степ, що обороняючи його і цілу Європу штиками своєї зброї перед натиском Сходу від Джінгісхана до Леніна, що прикрашував його запашним квітом своєї культури, неодмінно “трусне Кавказ – вепереться Бескидом, засяє у народів вольних колі”, коли, переставши бути юрбою стан свідомою своєї великої минувшини і свого історичного завдання національною групою, коли переможе геополітичний степ і приборкає і засвоїть психічний степ у собі» [14, с. 52].

За спостереженням О. Кульчицького, Датан та Авірон уособлюють наругу «товпи, що насміхається з усього вищого від неї, її наклепи, що привичним болотом придушують непривичне сліпуче світло героїчного ідеалу», закипілу злобу та глупоту, «що глибоку символіку тричі бере за діточу казку» [14, с. 52]. Та мужність, мудрість і шляхетність Мойсея протистоять злобі й ненависті Датанів [14, с. 52].

О. Кульчицький простежує, як «Драма збірноти й провідництва з площини соціальної переноситься в ліричну площину душі провідника. Як голоси тієї душі, появляються сумнів в шляхетність власних намірів і сумнів в їх здійсненність» [14, с. 53]. Так «захитується основа провідницької духової структури й віра в себе, в свое призначення й післанництво. <...>. Володар забуває про пересторогу Сковороди: “Хочеш-ли царем бути? Май серце царське”» [14, с. 53]. Закономірно виникає питання: «Чи мати серце царське лежить в спроможностях української вдачі – української душі?» [14, с. 54]. Відповідь прочитує дослідник у І. Франка: «Не вічно

каратиметься український народ за нерозуміння своїх провідників, українські провідники за невміння бути справжніми провідниками.

Прийде день й іскра Божого й провідницького слова впаде до юних душ нового покоління.

Тоді припадемо серцем як у давні часи до нашої землі й почуємо тупіт вершників *нашого визволення*» [14, с. 54]. Такі оптимістичні пророцтва демонструють державотворчі прагнення і автора поеми «Мойсей», і О. Кульчицького, дослідника творчості І. Франка.

Проблему культу М. Шашкевича як психосоціальну проблему розвинув О. Кульчицький на основі критичних зауваг щодо монографії С. Шаха «о. Маркіян Шашкевич та Галицьке Відродження» (Париж; Мюнхен, 1961). На думку дослідника, в роботі наявні «й матеріали для проблеми культу поетів (у третій частині книжки), що є важливою проблемою *соціології літератури* та проблеми відродження національної групи, що є, отже науковою проблемою *соціопсихології*» [14, с. 56].

Визначивши поняття «культ», «маса», «провідник» [14, с. 57–59], О. Кульчицький аналізує взаємини «маси» і «провідників» та проблему стосунку певних «народних мас» до «провідного духа» [14, с. 62–64]. Науковець підкреслює думку Рейвальда: «“сутне у Фрейда те, що він створив символ незрівняної вартости, щоб виявити тенденцію, яку можна спостерігати на протязі всієї історії від її початків і до сьогодні”. Цей символ – *це символ батька-провідника*» [14, с. 60–61]. О. Кульчицький розвиває цей постулат: «Ставлення члена маси до наділеної відповідним “престижем” чи авторитетом особи провідника, являє собою “регресію”, несвідоме повернення дорослої людини назад до літ дитинства й віднайдення та відтворення в її ставленні до “провідника” типових настанов дитини до батька, тобто ставлень підпорядкованости, послуху, подиву, пошани. У наслідок ідентифікації (утотожнення) члена маси з її провідником утворюється *взаїмна відносна ідентифікація членів маси поміж собою*, що, очевидно, ґрунтовно міняє структуру маси. Ці переміни і перетворення маси, які виникають із самої появи і наявности керівника, підготовлюють і промощують шлях до дальшого променювання дії провідника на масу і через масу, що німецький соціолог Леопольд фон Візе влучно окреслив ляпідарною формулою: “Провідники надають рухові мету і програму, а маса – свою вагу”» [14, с. 61–62].

О. Кульчицький звертається також до поняття «провідного духа», маючи на увазі «“духа” найчастіше вже померлого духовного

провідника у формі “духовної об’єктивації” його творчості, його біографії, літератури про його постать і діяльність» [14, с. 62]. В аналізі соціальної ролі культу М. Шашкевича О. Кульчицький підтримує осмислену З. Фройдом форму впливу провідника в розвинутих, цивілізованих суспільствах: *«коли якась ідея втілена так міцно в того провідника, що його особисте провідництво відсувається, так би мовити, на друге місце, уступаючи перше місце проповідництву ідеї, якої дія, самозрозуміло, не переривається із смертю людини, що була її носієм. Саме в цих випадках маємо до діла в повному розумінні з “провідними духами”, що, як і у випадку Маркіяна, навіть не конче мусіли бути за життя “духовними провідниками” у точному цього слова розумінні»* [14, с. 63].

На відміну від марксистських теоретиків (Ф. Енгельс, М. Адлер), які вважали, що «провідник є тільки результат визначеної історичної ситуації», О. Кульчицький підтримує бачення де Голя, відповідно до якого «тільки провідник може спричинити почуття величі у малих душах» [14, с. 64].

На основі монографії С. Шаха О. Кульчицький вирізнив етапи культу М. Шашкевича. О. Кульчицький підкреслює слухність спостереження С. Шаха: «І виступає цікаве тут явище. Чим даліше молоді, свіжо наростаючі покоління віддаляються часово від фізичної смерті М. Шашкевича, тим більше росте постать цього, неумовною смертю так трагічно скошеного, народнього Провідника о. Маркіяна» [14, с. 67].

О. Кульчицький простежує також соціологічні проблеми «престижу» й «міту» (тобто міфу. – О. Я.) постаті М. Шашкевича. На думку дослідника, М. Шашкевич, автор промовистої поезії «Нещасний» (йдеться про текст «Безрідний», уперше опублікований в ч. I альманаху «Вінок русинам на обжинки» під назвою «Нещасний»; обидві назви походять від Я. Головацького), не вважав себе «людиною досягнень»; цю думку висловив і М. Устиянович через три роки після смерті письменника.

О. Кульчицький спостеріг, що харизматичність М. Шашкевича була підмічена його сучасниками (Я. Головацький) на рівні потенціалу, і треба було поколінь, щоб її відчутти. «Спосіб, яким великий імпресіоністичний наш мистець, Іван Труш, перетворює знаний йому опис Шашкевича, пера Я. Головацького, у загально відомий портрет, де Маркіян представлений як кремезний, плечистий, повнолиций мужчина, з буйним чорним волоссям, з гарним, до обличчя і високого чола пропорціональним носом, а не “кінчастим

носи́ком”, становить характерний *приклад перетворення уявлень* про поета та дуже повчальний доказ “*мітотворчої тенденції*” стосовно до провідників народніх мас» [14, с. 69]. Така ж «мітотворча тенденція» простежується й у критичній оцінці творчості поета: від стриманого визнання сучасників до захопленого возвеличення наступних поколінь. О. Кульчицький згадує промовистий факт визнання на «Соборі учених руських» 1848 р. (промови Я. Головацького та М. Устияновича), яке «поширює значно свої обрії у святочній промові 1893 року Корнила Устияновича на концерті “Пробудителя Галицької Руси”» [14, с. 70].

Простеживши еволюцію поглядів про роль М. Шашкевича на основі критичних відгуків із кінця ХІХ до 1937 р., почерпнутих із монографії С. Шаха (газ. «Діло» (1893), о. проф. Йосиф Застирець (1910), Б. Лепкий (1912), о. Володимир Кальба (1911), що зауважив тісний зв’язок символіки культу Т. Шевченка та М. Шашкевича, Л. Кінаевич (1937), А. Княжинський), О. Кульчицький робить висновок: «Культ ліричного ніжного поета набирає забарвлення культу героя-бунтаря» [14, с. 72].

Досліджуючи проблему культу М. Шашкевича як психосоціальну проблему, О. Кульчицький висловлює гіпотезу про наявність «двох родів духовних провідників, а що за тим іде – “провідних духів”:
1) *ініціаторів-предтеч* і 2) *промоторів-призвідників, тобто здійснювачів*» [14, с. 74]. Відповідним є і висновок науковця: М. Шашкевич був ініціатором-предтечею, а Т. Шевченко – промотором-призвідником. «Для другого роду провідників необхідний високий потенціал динаміки, для першого вистачальна *інколи лірична тонкість збагнення*, – розмірковує О. Кульчицький. – Для обох сутне – це явище *взаємопроникання індивідуальної душі провідника й колективної душі народніх мас*, що в промотора-здійснювача виявляється вибуховою дією, яка ворушить колективну психіку народу (як у Шевченка), а в ініціатора-предтечі – *відчуттям і усвідомленням сьогоднішніх несвідомих настроїв мас, що завтра стануть двигунами історії, збагненням і, що за цим іде, усвідомленням*» [14, с. 74].

Як бачимо, О. Кульчицький в аналізі культу М. Шашкевича визначає його соціальну роль як ініціатора-предтечі та наголошує на аспекті взаємопроникнення індивідуальної душі провідника та колективної душі народніх мас.

В осмисленні української літератури у світлі етно- та соціопсихології О. Кульчицький досліджує такі концептуальні поняття, як преперсоналізм (постать Г. Сковороди), архетип (в аналізі

творчості Т. Шевченка), провідник і національна спільнота (на матеріалі поеми І. Франка «Мойсей»), культ (у тлумаченні соціальної ролі М. Шашкевича).

Доречно також простежити основні тенденції апробування здобутків етнопсихології в українській літературній науці.

Список використаних джерел

- 1.Абрамова І. Г. До проблем української ментальності [Електронний ресурс] / І. Г. Абрамова // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – № 2. – С. 7–11. – Режим доступу : http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-6/abramova.pdf
- 2.Абрамова І. Г. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І. С. Нечуя-Левицького 60 – 80-х років XIX століття : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / І. Г. Абрамова; Запоріз. держ. ун-т. – Запоріжжя, 2002. – 18 с.
- 3.Балагутрак М. Генеза етнопсихології в Україні XIX століття : історико-етнологічний аспект / Микола Балагутрак. – Львів : Ін-т народознав. НАН України, 2007. – 220 с.
- 4.Давидюк В. Етносоціальний портрет поліщука: художня та наукова парадигми / В. Давидюк // Давидюк В. Концепції і рецепції. – Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2007. – С. 202–214.
- 5.Зборовська Н. Від «старшого боярина» до «нареченого»: психосоціальна проблематика повістей Тодося Осьмачки / Н. Зборовська // Дивослово. – 2010. – №. 5. – С. 50–54.
- 6.Козинський Л. Національна ідентичність української молоді в повісті «Бурлачка» І. С. Нечуя-Левицького [Електронний ресурс] / Л. Козинський. – Режим доступу : <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/1966/1/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%20%D0%BD%D0%B0%D1%86%20%D1%96%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%20%D0%86.%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf>
- 7.Козій Д. Володар душ наших / Д. Козій // Козій Д. Глибинний етос : нариси літератури та філософії. – Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней : Вид. Курсів Українознавства ім. Юрія Липи в Торонті ; Друк. Вид. Спілки «Гомін України», 1984. – С. 11–23.
- 8.Кульчицький О., проф. Введення у філософічну антропологію / О. Кульчицький. – Мюнхен : Український Вільний Університет. Серія : Скрипти ч. 39. – 198 с.
- 9.Кульчицький О. Геопсихічний аспект в характерології української людини / О. Кульчицький // Науковий збірник Українського Вільного Університету : ювілейне видання. – Т. VI. – Мюнхен, 1956. – С. 132–146.
- 10.Кульчицький О. «Душа раси» як тотем і термін / О. Кульчицький // Ми. – 1939. – Кн. 1 (8). – С. 59–71.

- 11.Кульчицький О. Екзистенціалізм. Екзистенціальна концепція життя та українська духовність / О. Кульчицький // Проблеми. – 1948. – Ч. 1–2. – С. 10–13.
- 12.Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук / Матеріали упорядкував і здійснив наукову редакцію Анатолій Карась. – Мюнхен ; Львів, 1995. – 164 с.
- 13.Кульчицький О. Світовідчуття українця / О. Кульчицький // Українська душа / Ред. М. Шлемкевич. – Нью-Йорк ; Торонто : Ключі, 1956. – С. 13–25.
- 14.Кульчицький О. Український персоналізм : філософська й етнопсихологічна синтеза / О. Кульчицький. – Мюнхен ; Париж, 1985. – 194 с.
- 15.Санакоева Н. Д. Еволюція етнопсихологічної концепції особистості у прозі П. Загребельного : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Н. Д. Санакоева; Дніпропетровський нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.
- 16.Тетерич О. М. Етнопсихологія українців: мовний аспект [Електронний ресурс] / О. М. Тетерич. – Режим доступу : http://www.zgia.zp.ua/gazeta/visnyk_51_142.pdf
- 17.Хлипавка Г. Г. Художній твір як джерело етнопсихологічної інформації [Електронний ресурс] / Г. Г. Хлипавка. – Режим доступу : <file:///C:/Users/Computer/Downloads/%D0%A5%D0%A3%D0%94%D0%9E%D0%96%D0%9D%D0%86%D0%99%20%D0%A2%D0%92%D0%86%D0%A0.pdf>
- 18.Яблонська О. Дослідження з української етнопсихології Володимира Яніва / О. Яблонська // Психологічні перспективи. – 2006. – Вип. 8. – С. 113–117.
- 19.Яблонська О. Етноментальний образ москаля в українській літературі дошевченківського періоду : чужий / свій серед українців / О. Яблонська // Волинь філологічна. – 2011. – Вип. 11. – С. 236–246.
- 20.Яблонська О. Етнопсихологія В. Яніва : українська родина в літературному творі / О. Яблонська // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – 2006. – № 7. – С. 262–266.
- 21.Яблонська О. М. Шлемкевич : творчість Т. Шевченка крізь призму української етнопсихології / О. Яблонська // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – 2007. – № 9. – С. 57–65.
- 22.Яблонська О. Поетична творчість Т. Шевченка : етно- та соціопсихологічні параметри образу москаля / О. Яблонська // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць. Випуск 16. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2013. – С. 162–173.
- 23.Яблонська О. Поетична творчість Т. Шевченка у світлі етнопсихології / О. Яблонська // Слово і час. – 2011. – № 4. – С. 108–119.
- 24.Яблонська О. Художня етнопсихологія Тодося Осьмачки (на матеріалі роману “Старший боярин”) / О. Яблонська // Історико-літературні,

теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ої річниці з дня народження Т. Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 37–43.

25. Яблонська О. Шевченкознавчі студії Володимира Яніва / О. Яблонська // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць. Вип. 8. – К. : Вид.-поліграф. центр “Київський університет”, 2006. – С. 75–80.
26. Яблонська О. “Borysław śmieje się” Iwana Franko – “Sklepy cynamonowe” Bruno Schulza : Paralele etnograficzne / О. Яблонська // Polska – Ukraina. Dialog kultur. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 29–30 października 2003 roku przez Instytut Filologii Ukraińskiej Uniwersytetu im. Łesi Ukrainki w Łucku. – Piotrków Trybunalski, 2005. – S. 127–131.

References

1. Abramova I. Gh. Do problem ukrajinsjkoji mentalnosti [The problems of the Ukrainian mentality]. In: Visnyk Zaporizjkogho nacionaljnogho universytetu. 2008, no. 2, pp. 7–11. Available at: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-6/abramova.pdf (in Ukrainian).
2. Abramova I. Gh. *Khudozhnje traktuvannja etnopsychologichnykh typiv ukrajincja u prozi I. S. Nechuja-Levycjkogho 60–80-kh rokiv XIX stolittja* [Artistic interpretation of ethnopsychological types of Ukrainian man in I. S. Nechui-Levitsky's prose 60-80's of XIX century]. Extended abstract of PhD dissertation. Zaporizhzhia, 2002, 18 p. (in Ukrainian).
3. Balaghutrak M. *Gheneza etnopsychologhiji v Ukrajinі XIX stolittja : istoryko-etnologhichnyj aspekt* [Genesis ethnopsychology Ukraine in the nineteenth century: historical and ethnological aspect]. Lviv, 2007, 220 p. (in Ukrainian).
4. Davydjuk V. Etnosocialnyj portret polishhuka: khudozhnja ta naukova paradyghmy [Etnosotsialnyy portrait of Polishchuk: artistic and scientific paradigms]. In: *Davydjuk V. Konceptiji i recepciji*. Lucjk, 2007, pp. 202–214. (in Ukrainian).
5. Zborovsjka N. Vid «starshogho bojaryna» do «narechenogho»: psykhosocialjna problematyka povistej Todosja Osjmachky [From «older boyar» to «groom»: psychosocial problems of Todos Osmachka's stories]. In: *Dyvoslovo*, 2010. no. 5, pp. 50–54. (in Ukrainian).
6. Kozynsjkyj L. *Nacionaljna identychnistj ukrajinsjkoji molodi v povisti «Burlachka» I. S. Nechuja-Levycjkogho* [National identity of Ukrainian youth in the I. S. Nechui-Levitsky's story «Burlachka»]. Available at: <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/1966/1/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%20%D0%BD%D0%B0%D1%86%20%D1%96%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%20%D0%86.%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf> (in Ukrainian).
7. Kozij D. *Volodar dush nashykh* [Owner of our souls]. In: *Kozij D. Ghlybynnyj etos : narysy literatury ta filosofiji*. Toronto; New York ; Paris; Sydney, 1984. pp. 11–23. (in Ukrainian).

8. Kuljchycjkyj O., prof. *Vvedennja u filosofichnu antropologhiju* [Introduction in philosophizing anthropology]. Munich, no. 39, 198 p. (in Ukrainian).
9. Kuljchycjkyj O. Gheopsykhichnyj aspekt v kharakterologhiji ukrajinsjkoji ljudyny / [Heomental aspect in characterology of Ukrainian man]. In: *Naukovyj zbirnyk Ukrajinsjkogho Viljnogho Universytetu*, 1956, vol. VI, pp. 132–146. (in Ukrainian).
10. Kuljchycjkyj O. «Dusha rasy» jak totem i termin [«The soul of race» as a totem and term]. In: *My*, 1939. no. 1 (8), pp. 59–71. (in Ukrainian).
11. Kuljchycjkyj O. Ekzystencijalizm. Ekzystencijalna koncepcija zhyttja ta ukrajinsjka dukhovnistj [Existentialism. The existential concept of life and Ukrainian spirituality]. In: *Problemy*, 1948. no. 1-2, pp. 10–13. (in Ukrainian).
12. Kuljchycjkyj O. *Osnovy filosofiji i filosofichnykh nauk* [Fundamentals of philosophy and philosophical sciences]. Munich, Lviv, 1995. 164 p. (in Ukrainian).
13. Kuljchycjkyj O. Cvitovidchuttja ukrajincja [Ukrainian attitude]. In: *Ukrajinsjka dusha*, New York, Toronto, 1956. pp. 13–25. (in Ukrainian).
14. Kuljchycjkyj O. *Ukrajinsjkyj personalizm : filosofsjka j etnopsykhologhichna synteza* [Ukrainian personalism: philosophical and ethnopsychological synthesis]. Munich, Paris, 1985, 194 p. (in Ukrainian).
15. Sanakojeva N.D. *Evoljucija etnopsykhologhichnoji koncepciji osobystosti u prozi P. Zagrebeljnogho* [Evolution of ethno-psychological concept of personality in P. Zagrebelniy's prose]. Extended abstract of PhD dissertation. Dnipropetrovsjk, 2006, 20 p. (in Ukrainian).
16. Teterych O. M. *Etnopsykhologhija ukrajinciv: movnyj aspekt / O. M. Teterych* [Ukrainian Ethnopsychology: linguistic aspect]. Available at: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/visnyk_51_142.pdf (in Ukrainian).
17. Khlypavka Gh. Gh. *Khudozhnij tvir jak dzherelo etnopsykhologhichnoji informaciji / Gh. Gh. Khlypavka* [Artistic work as a source of ethnopsychological information]. Available at: <file:///C:/Users/Computer/Downloads/%D0%A5%D0%A3%D0%94%D0%9E%D0%96%D0%9D%D0%86%D0%99%20%D0%A2%D0%92%D0%86%D0%A0.pdf> (in Ukrainian).
18. Jablonsjka O. *Doslidzhennja z ukrajinsjkoji etnopsykhologhiji Volodymyra Janiva / [Resedrch of Ukrainian Ethnopsychology by Volodymyr Yaniv]*. In: *Psykhologhichni perspektyvy*, 2006. issue 8. pp. 113–117. (in Ukrainian).
19. Jablonsjka O. *Etnomentalnyj obraz moskalja v ukrajinsjkij literaturi doshevchenkivsjkogho periodu : chuzhyj / svij sered ukrajinciv* [Ethnomentology image of Moskov's men in Ukrainian literature of preshevchenko's period: strange / our among Ukrainian]. In: *Volynj filologhichna*, 2011. issue 11. pp. 236–246. (in Ukrainian).
20. Jablonsjka O. *Etnopsykhologhija V. Janiva : ukrajinsjka rodyna v literaturnomu tvori* [Ethnopsychology of V. Yaniv: Ukrainian Family in Literary Work]. In: *Naukovyj visnyk Volynsjkogho derzhavnogho universytetu im. Lesi Ukrajinky*, 2006. no. 7. pp. 262–266. (in Ukrainian).

21. Jablonsjka O. M. Shlemkevych: tvorchistj T. Shevchenka krizj pryizmu ukrajinsjkoji etnopsykhologhiji [M. Shlemkevich: T. Shevchenko's creative work through prism of ukrainian ethno psychology] In: *Naukovyj visnyk Volynsjkogho derzhavnogho universytetu im. Lesi Ukrajinjky*, 2007. no. 9. pp. 57–65. (in Ukrainian).
22. Jablonsjka O. Poetychna tvorchistj T. Shevchenka : etno- ta sociopsykhologhichni parametry obrazu moskalja [Poetical work of T. Shevchenko: social and Ethnopsychological characteristic of image of Moskov's people]. In: *Shevchenkoznavchi studiji*, 2013. issue 16. pp. 162–173. (in Ukrainian).
23. Jablonsjka O. Poetychna tvorchistj T. Shevchenka u svitli etnopsykhologhiji [T. Shevchenko's Poetic work in the light of ethnopsychology]. In: *Slovo i chas*, 2011. no. 4. pp. 108–119. (in Ukrainian).
24. Jablonsjka O. Khudozhnja etnopsykhologhija Todosja Osjmachky (na materialu romanu “Starshyj bojaryn”) [Art ethnopsychology Todosj Osjmachka (on the material novel “Older boyar”)] In: *Istoryko-literaturni, teoretyko-literaturni j movno-stylistychni aspekty tvorchosti Todosja Osjmachky*, 2000. pp. 37–43. (in Ukrainian).
25. Jablonsjka O. Shevchenkoznavchi studiji Volodymyra Janiva [The Yaniv's research of Shevchenko] In: *Shevchenkoznavchi studiji*, 2006. issue 8. pp. 75–80. (in Ukrainian).
26. Jablonsjka O. “Borysław śmieje się” Iwana Franko – “Sklepy cynamonowe” Bruno Schulza : Paralele etnograficzne. In: *Polska – Ukraina. Dialog kultur. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 29–30 października 2003 roku przez Instytut Filologii Ukraińskiej Uniwersytetu im. Łesi Ukrainki w Łucku*. Piotrków Trybunalski, 2005, pp. 127–131. (in Poland).

Ольга Яблонская. Классическая литература сквозь призму этно- та социопсихологии Александра Кульчицкого. В статье проанализовано видение А. Кульчицкого роли ведущих фигур классической украинской литературы, а также закономерностей истории отечественной литературы в свете этнопсихологии. Работы исследователя «“Душа расы” как тотем и термин» (1939), «Экзистенциальная концепция жизни и украинская духовность» (1948), «Геопсихический аспект в характерологии украинского человека» (1956) рассмотрены как этапные в формировании его этно- и социопсихологической системы взглядов. В частности акцентировано на идеи преперсонализма Г. Сковороды в концепции А. Кульчицкого. Исследовано освещение ученым архетипных ипостасей Т. Шевченко (Прорицатель – Борец – Мученик), проблемы лидера и национального сообщества в поэме И. Франко «Мойсей», психосоциальный аспект проблемы культа М. Шашкевича. Доказывается, что этнопсихологическое освещение явлений украинского литературного процесса – важная составляющая его этноментальной модели.

Ключевые слова: этнопсихология, культ писателя, архетип, проблемы лидера и национального сообщества, этноментальная модель украинской литературы.

Olga Yablonska. Classical Literature Through the Prism of Ethno and Sociopsychology of Alexander Kulchytsky. In the article it is analyzed the A. Kulchytsk's vision of the role of the leading figures of classical Ukrainian literature and laws of the history of local literature in light of ethnopsychology. Study of researcher «“Soul of race” as a totem and the term» (1939), «Existential concept of life and Ukrainian spirituality» (1948), «Neopsychological aspect characterology of Ukrainian man» (1956) is considered as a landmark in the development of its ethno and sociopsychological systems views. In particular it is accented on G. Skovoroda's prepersonalism idea of the A. Kulchytsky's concept. It is studied archetypal incarnation coverage scientist OF Taras Shevchenko (Soothsayer – Wrestler – Martyr), problems of national and community leader in Franko's poem «Moses», psychosocial aspect of the problem worship M. Shashkevych. It is proved, that ethnopsychological coverage phenomena Ukrainian literary process is an important component of its etnomental model.

Keywords: ethnopsychology, cult writer, archetype, problems and guide of national community, etnomental model of Ukrainian literature.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2015 р.

УДК 821.161.2-1.09:7.036.7

Галина Яструбецька

Експресіоністична транскрипція дійсності / історії у творчості Л. Костенко

У статті зроблено спробу розширити інтерпретаційно-аналітичні параметри літературного доробку Л. Костенко через використання критеріїв і понятійного апарату, вироблених представниками та адептами експресіонізму. Вибір вектора дослідження детермінований психосоматичними і світовідчуттєвими особливостями Л. Костенко, що збігаються з маніфестованими експресіонізмом баченням, сприйманням і переживанням світу. Спостереження і висновки аргументуються самосвідченням автора і відомостями, наданими найближчим оточенням, зокрема, О. Пахльовською.

Л. Костенко репрезентує тип художньої свідомості, який базується на есхатологічно маркованій концепції історії. Категоріями, що великою мірою визначають зміст її рефлексій, є криза, біль, травма, максималізм, трагізм. Крім філософських, етичних, психологічних засновків, що зближують погляди Л. Костенко з постулатами експресіонізму, творчість письменниці ілюструє збіжність формально-стильових ознак з властивостями, притаманними експресіонізму як автономній естетиці.

Творчість Л. Костенко доповнює український літературно-експресіоністичний дискурс власною версією в межах лівого і автентичного експресіонізму, стверджуючи гетерогенність явища, множинність авторських

презентацій-модифікацій при збереженні «твердого ядра» (З. Константинович) експресіоністської поетики.

Ключові слова: експресіонізм, активізм-патетизм, криза, травма, трагізм, максималізм, есхатологізм, історія.

Творчість Л. Костенко – резонансний літературний об'єкт. У темпоральному вимірі шістдесятництва це одна з тих постатей, з якою асоціюються естетичні і суспільно-історичні максими другої половини ХХ століття. Свобода – ключова категорія, яка детермінує її життєтворчість. «Я трохи звір. Я не люблю неволі». Спосіб існування Л. Костенко підтвердив, що це – позиція, а не «дзвінкий асортимент метафор, слів на користь чи в догоду». Один з перших, хто зауважив потугу Жіночого Принципу (Е. Нойманн) в поетеси, – С. Якутович, художник-ілюстратор «Річки Геракліта» і «Берестечка», який експериментував «з містично-еротичними кодами жіночого єства» [5, с. 185], інтерпретуючи образ авторки як рисі, що дивиться на людей з гущавини [5, с. 185-186], амазонки [5, с. 188]. Таким асоціативним контекстом визначається причетність Л. Костенко до масштабу особистості, у вимірах якого воля – імператив, моральний обов'язок.

Послуговуючись образно-понятійними ресурсами Клариси Пінколи Естес, назвемо Л. Костенко Тою, Що Знає, оскільки сама вона визнала: «... енергетикою мене Бог не обділив» [3, с. 16]. Архетип Первозданної Жінки, яку персоніфікує, уособлює Л. Костенко, у своєму семантичному просторі вміщує інстинктивну природу, відданість свободі, неприйняття вимог і обмежень культури, яка вже цивілізує, тобто, за О. Шпенглером, трансформується до стану неорганічних, відмираючих форм, які знаходяться на стадії розробок (уступами, як у копальнях)» [21, с. 353].

Ракурс сприймання Л. Костенко як Архетипної Жінки встановлює критерії і пропонує «ключ розуміння» (Й. Галятовський) до версії історії, яку, за твердженням письменниці, не прочитали [3, с. 15]. Ставлячи мету – декодувати задум автора, застосовуючи експресіоністичний інструментарій, маємо врахувати також, що Л. Костенко – «віртуоз у музиці, професіонал в літературі» [5, с. 179], поет із неабиякими малярськими здібностями, з даром філософського світосприйняття. Отже, цілковито відповідає вимогам, які сформулював свого часу Й. Гете.

Ван Гог, Врубель, Ель Греко, Куїнджі, Левітан, Мондріан, Нестеров, Пікассо, Шагал, українська класика і авангард, зокрема, львівські маляри, зі сучасних – особлива увага до Івана Марчука.

«Потрясіння – це був Ван Гог» [5, с. 185]. Цей ряд продовжують імена композиторів і музикантів: Альбіноні, Бах, Верді, Вівальді, Гайдн, Глієр, Мирослава Которович, Кофман, Перселл, Сарасате, Чайковський, Шопен, Альфред Шнітке і його трансцендентально нервова музика, обрана як супровід до «Інкрустацій». Улюблений інструмент – орган. З п'ятнадцяти років – Аристотель, Гельвецій, Дідро, Платон.

Контакт (візуальний, чуттєво-емоційний, ритмо-вібраційний, інтелектуально-духовний), який убезпечений таким культурним досвідом, відображається на творчості прямо чи опосередковано на рівні глибинної структуризації тексту, образних конфігурацій, в ідейно-тематичній сфері. Відтак є, як на перший погляд, еклектика, «імпресіоністичний» принцип морфології творчості. З цього приводу Л. Костенко зауважила: «... не можу належати до однієї форми» [5, с. 181]. Враховуючи таку особливість, не просто визначити естетичні координати в розумінні ідентифікованих напрямів, течій, стратегій. Весь масив текстів перебуває в постійній змінності, це, властиво, «річка Геракліта», де кожен елемент, кожне мікроутворення відокремлене від собі подібного, це пульсація синхронних естетичних структур, які заперечують звичні і зручні моделі лінійного художнього мислення. Л. Костенко ніби зумисне збиває реципієнта з однонаправленого шляху, спонукаючи до застосування принципів голографізму. Дезорієнтаційними чинниками у розумінні нонтрадиціоналістської ідентифікації творчості Л. Костенко виступають, відсутність епатажних вчинків, стриманість, відчуженість від суєтності, несприйняття того, що зазвичай іменується активною громадянською позицією, а насправді є проявом тенденції, проти якої повів боротьбу М. Хвильовий, означивши її як ідейну альтернативу «Україна чи Малоросія».

Як на мій погляд, Л. Костенко за психотипом – переважно експресіоніст-інтроверт. Поетичні декларації експресіоністичного змісту особливо помітні у «Вибраному», де автор згрупувала найбільш важливе для неї як художника слова, зокрема, в «Летючих катренах» та «Інкрустаціях». Максималістське кредо

«слова

хоча б єдиного

що має безсмертний сенс» [9, с. 261],

яке «взискуй сказати поблідлими вустами» [9, с. 52], у процесі розгортання ліричного дискурсу набуває експресіоністичного змісту, на відміну від романтичного в ранній період.

«Я чую увертюру апокаліпсису» – така означена автором міра, градус відчуттів і переживань, що виявляє типологічну подібність з маніфестованим експресіоністами есхатологізмом. Однак самого лише підходу не достатньо, щоб говорити про експресіонізм як структуровану систему, хай і не сконцентровану переважаючою кількістю художніх одиниць на вузькій стильовій території.

«Летючі катрени» та «Інкрустації» тематично, образно-синтаксично і навіть графологічно – в парадигмі експресіоністської поетики, її лівої, неопатетичної (активістської) модифікації.

*Страшний скрипаль підняв уже смичок.
Він буде грати реквієм річок.*

*Хто вдарив землю в сонячне сплетіння
і спричинив конвульсії стихій?*

*Вчора на базарі дядько
продавав хрест з двома ангелами*

[9, с. 538]

*Не треба заздрити Шекспіру,
він жив у дуже темний час.*

Кров з ешафотів бризкала на сцену

[9, с. 535]

Зазвичай і, як на мене, не зовсім умотивовано, за експресіонізм приймають насичений «потворностями» текст, зокрема, такими, що пов'язані з танатичними проявами життя. «Летючі катрени» й «Інкрустації» ощадні в цьому плані, але не менш енергетично забезпечені. «Есхатологічна» Л. Костенко втягує реципієнта у простір «рафінованого» абсурду. «Політичний абсурд» України інтегрується в універсалістський вимір. «У Тебе в поезії багато Сізіфа», – зауважила О. Пахльовська [5, с. 197].

Іntenційність «Інкрустацій», «Летючих катренів», значною мірою «Мадонни перехресть», – створити «другу реальність», що означає редукцію до трансцендентного, ідеального «я-світу». Формується поетика «базової травми» (Л. Костенко). «Приходиш у світ, а потрапляєш у катівню. Чому? За що?! “Дай ответ”, – як у Гоголя. “Не даёт ответа”» [5, с. 112]. Л. Костенко – «митець з трагічним світовідчуттям», – констатує Галина Жуковська [7, с. 167].

«Трагічне відчуття життя» (О. Пахльовська) спричиняє катастрофічні прогнози, які приймають форму афоризмів. Саме ця стилістична конструкція у творчості Л. Костенко стала виявом максималізму експресіоністського масштабу і формою, де експресіонізм презентується в аскетизмі композиції, образного забезпечення фрази та глобалізації («схематичності») понять і станів: «В зіницях Часу предковічний лід»; «Атомний Вій опустив бетонні повіки. Коло окреслив навколо себе страшне»; «Той чоловік з-під темної зорі. Він вам сказав і потирає руки. Бувають душі – наче пні старі, що пишуть стежку почерком гадюки»; душа «в глобальнім клетоті біди»; «ми дуже поранені люди»; стан «суспільної німоти», «працюю в кратерах вулканів»; «роса – як смертний піт на травах, на горіхах»; світ – «філіали пекла»...

Портрет епохи, створений Л. Костенко, відповідає критеріям «патетичного експресіонізму», що, очевидно, також (мається на увазі патетика) аберує рецепцію її творчості в напрямку «пароксизмів дрімучого пафосу» (Л. Костенко), а відтак призводить до стереотипізації і дескриптивності.

Ескіз до портрета епохи.

Секс-бомба. Приміряє атомні сережки.

На скронях вінок з колючого дроту.

Крок-рок. Починала з фокстроту.

Літає в космос. Усміхається в телекамери.

Грає блискавичні пасажі на клавішах електронної апаратури.

На маскарадї ідей. – Хто ви, маско?

Тулить до обличчя респіратор.

Плаче кислотними дощами [9, с. 548].

«Емансипація від поняття гармонії» (В. Т. Адорно), бунт проти «реальності», «зверхність активно невгамовної емоції» (Віллет Джон) проявляється не лише на рівні змісту і настрою, але й форми. Певній частині творів Л. Костенко, ліриці в тому числі, властивий полістилізм. Взаємодія різних стильових тенденцій проявляється не лише в цифровому еквіваленті різносистемних прийомів, але й у площині структуризації тексту в цілісність. Експресіоністична режисура наведеного вище твору – в стилі Г. Кайзера, в критеріях Леся Курбаса, які вичерпували всі можливі ресурси слова/мови, включно з факторами мовчання, жести, пантоміми і ритму. «“Інкрустації” відбивають світ у розламах ритму – а летюча рима ніби «зшиває» цей вибухлий світ» [5, с. 180], це – потреба «в мінімалізмі, у

спіритуалістичному відчутті світу» [5, с. 179], яку диктує масштаб предмета художньої обсервації.

«Інкустації» цілком підставово можуть претендувати на експресіоністичне сценічне втілення (міні-драми), як і «Дума про братів неазовських», що й досі чомусь не потрапила в поле зору театральних діячів, хоча особливо нинішні суспільно-політичні та екзистенційно-онтологічні обставини вимагають і потребують проектів такого ідейно-естетичного формату.

Етичний ідеалізм, глобалізм проблематики, опозиційність культури й цивілізації в Шпенглерівському потрактуванні, трансцендентний чинник, експериментальність форми (особливо в «Думі про братів...»), але і в ліриці також, про що насамперед свідчить ритмічна (аритмія) і візуальна (розламаність) концепція) – все це фактори на користь домінанти експресіонізму. Потрібно долучити гіперболізацію, метонімізацію, алегоризацію, градаційну стилістику як принципи організації хронотопу, і буде захитана мімезисно-рецептивна ідея, яка побутує в дослідницькому дискурсі щодо манери Л. Костенко, на користь експресіоністичного нонкласицизму.

Болото цмокає губами.

Болотяні класики кумкають на купині.

Я знаю тут свою безвихідь [9, с. 546].

Редукція «я» поетеси до феноменологічного рівня має різні варіанти оприявлення: лінії «митець – суспільство», «елітність – плебейство», «стереотип – свобода». «Криза сприйняття» – сучасний культурно-цивілізаційний лейтмотив у розумінні ставлення, оцінки і, що найважливіше, засвоєння набутків мистецтва і літератури, зокрема, поезії, переведення їх з площини теоретичної в «практичну» духовність. Насамперед «системна криза гуманітарної сфери» [13, с. 18] спричинила посилення природніх експресіоністичних задатків Л. Костенко і зумовила реалізацію енергосенсового потенціалу «людини, яка не витримала» [17, с. 101]. Значною мірою самовідчуття, тотожні «к'єркегорівському» відчаю, артикулюються в «Мадонні перехресть»:

*Ні щастя, ні волі, ні чуда,
ні часу, хоч би про запас.*

*Живу, все життя не почута,
причетністю вбита до вас [12, с. 35].*

Аби не приголомшити силою власної вибуховості, Л. Костенко пом'якшує свій експресіонізм психологічно нюансованою і кольористично інкрустованою любовною та пейзажною лірикою,

спрямованою в імпресіоністично-споглядальне русло. Експресіоністична рецепція так само енергетично затратна, як і творчість цього ряду. Аберацию сприймання в бік «гармонійної» Л. Костенко зумовлює властивість свідомості, більше схильної до згладжених, розчулено чуттєвих, ретроспективних контактів, аніж до безпосереднього перебування в тривожній розірваності, крикові, потрясінні, активізацією яких автор намагається отямити заколихану, зомбовану пасивністю, інертністю нівельовану людину. Драма рецепцій архе-типова.

*Химерна, важка, вибухова,
яку вже ніхто не спасе,
а може, я тінь мого слова,
от тінь мого слова, і все.
А може, я лиш аберация,
вібрація ритмів і рим,
а інше все – декорація,
полуда, гримаса і грим [12, с. 89].*

Експресіоністська складова художньої свідомості Л. Костенко проявляється не стільки в шаленстві риторичних прийомів, яке, як уже було відзначено, досить часто не має стосунку до експресіонізму, а в наближених до аскетизму соціальних самообмеженнях, у відмові брати участь в етичних і політичних «торговицях», які хибно іменуються історією. Саме це дає право Л. Костенко на максималізм формулювань і виступає чинником, що деформує пропорції текстового часопростору в бік своєрідних памфлетів і закликів (лівий експресіонізм, активізм).

*Які слова страхітливі – дволикість,
дворушництво, двозначність, двоєдушність!
Двомовність – як роздвоєне жало.
Віки духовної руйнації.
Змія вжалила в серце нації [9, с. 549].*

*Чудовисько розтисло щелепи.
Першими випали інтелігенти.
Деякі ще живі,
інші частково.
Випали з його паці, а впали до його ж барлогу.
Між гігантськими кігтями навпомацки шукаєм дорогу
[9, с. 550].*

Саме трагізм і прояви абсолютизованого абсурду в національній історії стали основним джерелом експресіоністських інтенцій і художніх конфігурацій Л. Костенко, експресіоністичної алергії на політичну реальність задля виявлення субстрату життя, прихованого під нашаруваннями, котрі традиційно кваліфікують як історію. «Хто ми в очах світу і яку маємо ауру?» [10, с. 16]. Передовсім зазначимо, що, згідно з природою реальності, яка нас оточує (світло-вібраційною), і особливістю людського ока (геніально налаштованої системи дзеркал) та мозку (не менш геніально сконструйованого, за С. Фішером, приймача), образ навколишньої дійсності, котрий виникає на «екрані» кожного з представників чоловіцтва, за своїми властивостями імпресіоністично-експресіоністичний, оскільки «вся картина світу, який нас обступає, є функція самого життя, відображення, *вираження, символ* душі, яка живе» [21, с. 360]. Йдеться про вираження враження вираженого. Чи не тому сполука імпресіо-експресіо – така стійка, футурологічна і тримає позиції і в постмодерну епоху з її станом стильової ентропії, що перебуває у відповідності з базовими законами світобудови. Час, безперечно, вносить певні корективи, але вони стосуються більше зовнішніх проявів, ніж суті. «Новаторство з'являється насамперед як законне, нормальне ускладнення», – зазначив Ю. Шевельов [20, с. 750]. Він порівняв поезії Ю. Тарнавського, Л. Боровиковського, Олени Пчілки і зробив висновок: «Відмінність, що здалася була найхарактернішою, справді позірна... Це справа смаків, це також справа поколінь...» [20, с. 747, 749]. Отже, важлива роль, як би не виглядала така позиція крайнім соліпсизмом, відводиться суб'єкту з його власними діоптріями, які, крім того, заломлюють естетичний досвід в узалежненні від зміни горизонту історичного розуміння світу (рецептивна естетика Г. Р. Яусса).

Про тотальну суб'єктивізацію як іманентну ознаку всього «людського, занадто людського» (Ф. Ніцше), писав І. Кант, запроваджуючи вчення про «два стовбури пізнання»: щоб пізнати річ, треба ввійти з нею в контакт через емпірику і зрозуміти завдяки розуму. Крім того, І. Кант почав розробляти науку про апіорні чинники чуттєвого пізнання, яку назвав трансцендентальною естетикою. Відтак, через суб'єкт – до суті.

Те, що Л. Костенко в історичних екскурсах цікавив не власне факт у його реанімаційно-реставраційній презентації, свідчать «Маруся Чурай», «Дума про братів неазовських», «Берестечко», «Записки українського самашедшого». Свого часу В. Базилевський

висловив цікаву думку: «Часом і сама Маруся Чурай тільки подразник для “розмови розумової”. Цікаво б поглянути на “Марусю Чурай”, враховуючи всі оці коливання інтелекту» [1, с. 109-110]. «Її сюжети завжди мають другий вимір», – стверджує той самий літературознавець [1, с. 109].

Історія в Л. Костенко відстежується за есхатологічно-цивілізаційними ознаками, що детермінується кризово-травматичним контекстом. Історія – не якийсь «стрічковий хробак, що нашаровує епоху за епохою» [21, с. 351], не форма лінійного сходження з постійною тенденцією еволюцій і змін політичних влад. Історія – це, насамперед, культура. І, як будь-яка жива, органічна структура, вона має онтогенетичну природу, а відтак есхатологізм – питома властивість живого світу. В такому світлі набуває сенсу фраза, якою завершуються «Записки»: «Лінію оборони тримають **живі**» [11, с. 413], «щоб **не минуле** формувало сучасний тип українця, а щоб сучасний українець був здатен формувати майбутнє» [15, с. 354], бо «Трете тисячоліття – це вже не час для становлення. Це вже альтернатива: бути чи не бути. Це вже фактично епоха транснаціональна, а дехто вважає, що й постнаціональна. Україна відстає від динаміки часу» [15, с. 354].

У Л. Костенко історія, зокрема, історія України, є площиною, де розгортається драма духовної кризи. Експресіоністичний масштаб цього явища – це і є той «другий вимір», про який говорив В. Базилевський. Горизонт можливостей «версії історії» Л. Костенко сягає «базової травми», відпочаткового абсурду (А. Камю), для трансформації чого потребуються віталістичні ресурси національно-культурного організму.

Аперцептивні критерії, які формують базову модель світу (історії) Л. Костенко, виказують архетипні джерела. Йдеться про те, що О. Пахльовська назвала історією, котра залягає в генах, трактування чого, зазвичай, далі обмежувальних психо-генетичних блоків не поширюється. Л. Костенко переводить історію в площину матерії, щільність якої визначається не показниками три-, або навіть чотиривимірному принципу; туди, де критерієм виступає розрідженість і швидкість вібрацій, а свідомість перебуває в іншому режимі. Це – змінена свідомість, ментально-каузальна форма фізичного «я». «Я просто так чую і космос, і людину, і емоції – у вібраціях, як крещендо і піаніссімо» [5, с. 179]. Зауваження Л. Костенко «не люблю додекафонії», яка становить основу експресіоністичного музичного мистецтва, не означає, що цієї додекафонії не існує в її ритмах. Така

думка свідчить про **потребу** в узлагодженні, гармонізації, яка (потреба) також, на мій погляд, є архетипною вимогою «бути в дорозі» (Фіхте).

Показовим у плані перебування і естетичного вираження стану розламаних ритмів і світло-вібраційного «атомування» історичної реальності є твір Л. Костенко «Дума про братів неазовських» – «драматична поема, старовинний лейтмотив якої звучить то тихше, то голосніше, залежно од вітрів історії» [14, с. 177].

За допомогою експресіоністичного інструментарію твір можна декодувати з дещо іншими акцентами, ніж це робилося досі, у режимі радикально розширеної свідомості.

Магія конкретного, притаманна «історичним» творам Л. Костенко, потужна, що виконує свою дезорієнтаційну функцію і спрямовує реципієнта в міметичне русло. Це не помилка, але це – неповнота, оскільки діапазон Реальності, представленої в «Думі про братів неазовських», у «Берестечку», «Записках українського самашедшого» виходить далеко за межі найскладніших соціальних структур, які пропонує історія в тривіальному значенні цього поняття.

Аналізуючи «Думу...», зазвичай обмежуються дескриптивациєю «феномену відступництва-зрадництва... в масштабах національної трагедії та історії» [11, с. 202], визначенням завдання твору як «відповіді на оту потребу “братів неазовських” усіх українських поколінь в іншій думі. Вірність для неї – більша реальність, ніж зрада» [11, с. 203], констатацією великої ролі історичної пам'яті в утвердженні України як нації і держави, і, відповідно, зв'язку часів. Саме задум передати нерозривність, кореляцію часо-просторових шарів зумовив домінуючий прийом умовності, алегоричності, – така позиція дослідників. Це, безумовно, так, однак у подібних спостереженнях присутня домінанта «моделей лінійного мислення», яке, маючи своє підґрунтя, не охоплює явища в його масштабі.

«Дума про братів неазовських» – синергетична система, чи не найскладніший і найдовершеніший твір Л. Костенко, який вписує ім'я письменниці в контекст драматургів такого виміру, як Леся Українка, М. Куліш, і сценічних уявлень, маніфестованих Лесем Курбасом. Це – експресіоністський драматургічно-сценічний дискурс національної культури. «Берестечко» – також із цього ряду, хоча й поійменованій іншою жанровою дефініцією. Формально-стильові ознаки «Берестечка» і «Думи...» мають стосунок до експресіоністичної концепції сцени, яку М. Гнатишак охарактеризував як «виключно архітектонічну», «зложену з котар, сходів, тяжких квадрів, по яких

перебігають комбіновані снопи рефлекторного світла. У таке середовище поставили експресіоністи своїх акторів – патетичних декламаторів модерного типу...» [4, с. 368]. Наголос варто зробити на означенні «модерного типу». У «Берестечку» роль «котар, сходів, тяжких квадрів» віддана слову, що в тексті графічно виділено різними курсивами, створюючи ефект перебігу «рефлекторного світла» відповідної ситуаціям щільності. Щодо «Думи про братів неазовських», то і за змістом, і за діапазоном енергетичної Реальності, і за формальними прикметами твір близький до «Одержимої» Лесі Українки. Ніким і нічим, з позиції так званої звичайної свідомості, не вмотивована жертва, незрозумілий і невиправданий «егоїзм» Сахна Черняка, що в очах навіть Томиленка і Павлюка постає безглуздя. «Дума...», на відміну від усіх інших творів Л. Костенко, де усе ж вловлюється дух «розслаблюючого гуманітаризму» (Д. Донцов), – зразок абсолютного, сізифівського трагізму-абсурду. «Думою...» Л. Костенко утримується в темпорально-естетичних координатах ірраціоналізму того кшталту, про який писав Д. Донцов у розвідці «Поетка українського рїсорджїмента». Йдеться про «постулат самовистарчальности ірраціональної волі, не зв'язаної ніякими санкціями; постулат боротьби, незалежний від того, чи дасться він виправдати аргументами розуму; незалежний від того, чи ся боротьба приведе до якоїсь мети...» [6, с. 44]. Моральний героїзм, етика активізму, максималістське aut-aut, задекларована і зреалізована Лесею Українкою ідея *virtus* – «високорозвинуте почуття гідності і права» (Д. Донцов) – це параметри, які задає Л. Костенко своєму герою Сахну Черняку і, що важливо для експресіонізму, відповідає цим критеріям сама. Факт вибору такого персонажа як головного і тональність оповіді – свідчення Л. Костенко про власну оцінку змісту екзистенції, особисту позицію, суть якої – віддати належне **волі людини в історичному процесі:**

Про тих не думай. Думай ось про цього.

Цей нас не видав. Це вартніш за все [14, с. 184].

Спостерігається «установка на буття» (Е. Фромм).

На відміну від більшості історично заангажованих письменників, Л. Костенко відходить від гегемонії зовнішнього факту в інтенціях різнопланової реконструкції і лінійно структурованих часових одиниць. Надається перевага методам синхронії і синергетики в осягненні морфології культурно-цивілізаційних множин. Відтак історія з концепції перебігу політичних влад, спроб «перемелювання великих зібрань фактів у загальні закони» (Ч. Дарвін)

переспрямовується в параметри онтологічно-сутнісні, апріорно-сенсорні, архетипно-почуттєві (йдеться про масштаб трансцендентних станів, таких, як Любов, Віра). Означений режим сприймання знаходить адекватне стильове вирішення через використання експресіоністичної транскрипції хронотопу. Це логічно, адже в прагненні повернутися до археневинності (до-досвіду) історія та експресіонізм інтенційно типологічні, а Л. Костенко не належить до категорії «присяжних» (О. Шпенглер) письменників-істориків.

Площина такої складової тексту «Думи...», як ремарка, є «*parerga*», що задає тексту експресіоністську контурованість. На вербальному рівні задіяний і прийом курсивного письма з акцентними емоційно-понятійними функціями: «Тяжке мовчання. Їде віз на місці – повз нього пропливають **чорні** верби. На чорних вербах – скрижанілий сніг» [14, с. 181]; «віз їде, проминаючи **тополю**, високу й почорнілу на вітрах» [14, с. 186]; «І проминає **мати** край дороги, сумна і чорна, – теж, як та тополя» [14, с. 187]; «**Вітряк** проплив... Проткнувши списом латане крило, застряв у ньому **Дон-Кіхот Ламанчський**» [14, с. 189]; «Їжачиться порубана **тернина**. Тріпоче шмат червоної китайки. Ще далі шмат, і далі, й далі, й далі...» [14, с. 192]; «Порожній хутір.. Обгоріла хата... З віконця хати виглянула **смерть**. Все наче намальоване вуглиною з уже давно схололих попелищ» [14, с. 194]; «Капличка... Хрест...Рушник, уже аж сірий і вицвілий, на вітрі лопотить» [14, с. 194]; «І долинають десь віддалеки лише уривки того стогону, що зветься думою про трьох братів азовських» [14, с. 197]; «Далеко десь, у сірому ще небі, курликають промерзлі журавлі» [14, с. 199]...

Ландшафтно-рельєфний вимір «Думи...» – це геометрія болю, страждання, трагедії. Кольорова концепція (чорна і червона барва) має виразний експресіоністський зміст. Л. Костенко інтегрує конкретний історичний епізод у площину «загальних умов існування людини, а не якихось конкретних випадків неблагополуччя, що є наслідком певних індивідуальних або соціальних обставин» [19, с. 180]. До таких умов, за Е. Фроммом, належить страждання і усвідомлення того, «що для звільнення від страждань ми маємо дотримуватися певних норм і змінити спосіб життя, який ведемо» [19, с. 180]. Про базовість, універсальність категорій художньої концепції «Думи...», виведення історії за межі звичайних адитивних операцій свідчить «інтерференція при збуренні когерентних хвиль» [14, с. 202], що звичайною мовою означає кореляцію минулого, теперішнього, майбутнього і вказує на вібраційно-світлову природу світу. Л. Костенко в «Думі...»,

синтезуючи і синхронізуючи культури і цивілізації (автентично українську, християнську, комп'ютерно-електронну), руйнує зручну стереотипну схему «древній світ – середні віки – новий час» і підтверджує думку, висловлену С. Фрэнком: «... вірі в «прогрес, в неперервне і прямолінійне матеріальне, розумове і моральне вдосконалення людства пережитий нами історичний досвід наніс непоправний удар...» [18, с. 384].

В одному ряду з «Думою...» знаходяться «Берестечко» і «Записки українського самашедшого» – твори, основу художньої доктрини яких становлять травма, криза, біль, розрив. «Ландшафт душі» Б. Хмельницького у романі «Берестечко» контурований візією «зеленого коня», який

*«страшний огнедихатий
пробив стіну і перекинув сні
кривава піна впала на тини
в зеленій гриві зорі мідяні
і чорна жінка верхи на коні»* [8, с. 159].

Стиль «Берестечка» – синтез імпресіоністично-експресіоністських засад, рефлексій спокійно-споглядального, розмислового змісту і погляду на світ, сформульованого так:

*Чого не бачив досі я очима,
побачив раптом саднами душі* [8, с. 106].

Перцептивна матриця тексту адаптується до завдань, які в теорії антагоністичні, а саме: передати в тонкощах динаміку емоційних станів (поглиблений психологізм) і вийти в простір сутнісного через гротескно-містичні «екстерорецептори» тексту, один з яких – лейтмотивний. Летючий зелений кінь, що «на землю ронить криваву піну», – «архетипно оформлена репрезентація» (К. Г. Юнг) душі Б. Хмельницького, її екстатичний зміст. Це, водночас, і міфологічна складова свідомості самої Л. Костенко. Якщо врахувати, що вона народилась у Рік Коня, то цей образ можна трактувати як самоідентифікат. Експресіоністична відсутність дистанції між автором і художнім об'єктом/предметом, переростання і злиття особистого, національного та універсального (архетип – ентип – ектип) отримує ось такий вияв. З приводу характеристики психологізму в романі «Берестечко» можна звернутися до висновків К. Едшміда, на думку якого в експресіоністичній людині «... мисленнєвий процес має інше походження. Він природній. Вони вільні від рефлексій. Їх переживання не роблять кругів і поворотів, їх не хвилює відлуння. Їх почуття рухаються по прямій.

У цьому – найвища таємниця цього мистецтва. Ці художники позбавлені звичного для нас психологізму. При тому їх почуття глибші. Їх почуття вибирають найпростіші шляхи, не ті звивисті, створені людиною, не ті осоромлені людиною способи мислення, яке, будучи кероване відомою причинністю, ніколи не може бути космічним. З психологічної сфери застосовується тільки аналіз» [16, с. 307].

Є й інші показники експресіоністських стимуляцій тексту, вони знаходяться в площині стилістичних конструкцій і візуальної концепції твору. Градаційний принцип будови «Берестечка» в чергуванні з уповільненими ритмами повісткування, що виділяється і на графологічному рівні, створює неспокійну, нервово-імпульсивну атмосферу. Розірваність, яку Ю. Борєв визначив експресіоністською інваріантною категорією, в «Берестечку» функціонує не тільки як основа реалізації ідеї головного героя, а й закладена у задум видимого образу роману. Письмо «травмоване» курсивами. Душа Б. Хмельницького розтерзана сумнівами, мукою від завданого болю і втрат. За аналогічним стресово-больовим принципом здійснено аперцепцію в «Записках українського самашедшого». Поразка тут також є «подієвою» основою. Велика романна форма, достовірність, «документальність» соціально-історичних реалій дещо заретушовують «другу дійсність» – приховану сутність, незримі процеси, пов'язані з метафізичними проявами життя, ґрунтованого на діалектиці добра і зла. «Записки...» апелюють до усвідомлення того, що біль і боротьба не можуть зникнути з нашого існування. У статті «Вергарн, діонізійський поет» Габріель Брюне зазначає: «Кожда цивілізація вимагає свого поета, який мав би дар переісточити реальне, але згідно з загальною тенденцією доби... Вергарн дозволив переісточити дійсне, не порушуючи твердого реалістичного видива, що жило в усіх живих душах його віку напруженої до крайності енергії... Він рівноважив брутальний реалізм епохи містицизмом життя...» [2, с. 168]. Хоча «Записки українського самашедшого» не поетичний твір, однак у його основі, крім епічного, лежить принцип ритмоорганізації тексту, що притаманний ліриці як літературному роду. Л. Костенко, ставши на шлях прози як способу оформлення матеріалу, не перестала бути поетом. Роман репрезентує художню конструкцію, де синтезовано поезію в гегелівському тлумаченні і власне прозу з аналітико-діагностичним підходом до подій. Експресіоністичні алюри «Записок...» проявляються через надмірність, пересадження травматично-больового, кризово-самашедшого чинника. Наявне

експресіоністичне діонізійство, розкошування закону величезних зусиль і болю, глобального, «базового» (М. Гоголь як метатекст) божевілля і катастрофізму. У «Записках...» увиразнено есхатологічний фактор.

«День Гніву» як трансформована, «переісточена» складова «Реквієму» Верді – у глибинних структурах роману, на що вказує сама Л. Костенко [5, с. 179].

Діонізійству Л. Костенко в «Записках...» не чужий соціальний оптимізм, який є результатом діагностування суспільства в планетному і, в тому числі, національному масштабі. Л. Костенко, згідно з методикою З. Фройда, виявляє патологічні зони і процеси громадського організму, щоб допомогти усвідомити справжні причини хвороби світу. «Крик» Л. Костенко в романі проявляється в наголошуванні, нагадуванні, наполяганні на тому, що, за висновками багатьох видатних соціологів, психологів, філософів, у тому числі Е. Фромма, «... зміни потрібні не лише у сфері соціальній, а й у сфері духовній та в характері людини...» [19, с. 177]. «Всі великі вчителі людства, – писав економіст Е.Ф. Шумахер у книзі «Мало – це прекрасно», – переконували людей, що економіка (додамо від себе – політика також – Г. Я.) **не повинна** становити змісту життя; і сьогодні цілком очевидно, що вона й **не може** цього робити. Якщо виникає бажання чіткіше означити цю смертельну недугу, то можна порівняти її з наркоманією або алкоголізмом. І не так уже й важливо, чи виявляється ця згубна звичка у формах егоїзму чи альтруїзму і чи вдовольняється вона лише у матеріалістичний спосіб чи більш рафіновано – художнім, науковим чи культурним способом» [цит. за: 19, с. 177].

Активізм як модифікація автентичного експресіонізму в романі Л. Костенко живиться абсурдованими, радикалізованими зіткненнями «технічної утопії» з «людською утопією месіанського часу» (Е. Фромм), технократизму з гуманістичним (поетичним) світоглядом, ірраціональних соціальних сил з віталістичними проявами життя. У точці перетину цих конфронтуючих сторін виникає «діонізійський» трем, сила, що стрясає фундаментальні основи світобудови. Л. Костенко оперує глобальними категоріями – цивілізаційно-культурними блоками, що спричиняє гіперболізацію і деформує простір у напрямку укрупнення есхатологічно-катастрофічних аспектів життя в усіх його проявах. Здійснювати експозе на підтвердження висловлених спостережень проблематично, оскільки експресіоністично марковані тексти важко піддаються цитатній

«секуляризації». Ліво-експресіоністська презентація «Записок...» охоплює весь горизонт роману: від критеріїв перцепції до синтаксичних композицій, де принцип афоризмизації став тотальним. Л. Костенко впирається здатністю слова до «мінімізації максимального». Тут зливаються «естетичний» гедонізм, почуття власної сили митця і мислителя («я зі словом вмю робити все...» [5, с. 181]) з відчуттям необмежених сенсо-емоційних можливостей української мови. Проявляється одна з особливостей експресіонізму – риторичність, перевага слова над дією, схильність до безпосереднього висловлювання, проголошення ідей і висновків. Очевидно, що саме ця експресіоністична категоричність, прямолінійність у формулюванні гендерних, літературно-мистецьких, соціально-політичних, духовних, економічних, екологічних, етичних проблем у сукупності з оголеним схематизмом колізій і персонажів, домінуванням не стільки типізованих, скільки умовно-символічно-узагальнених ліризованих образів і спричинила критику з боку adeptів абстрактно-рафінованих літературних форм і постмодерністської гіперреальності. Несприйняття детерміноване нерозумінням стильової специфіки тексту, невідповідністю аксіологічних критеріїв. Крім того, роман має потужну інтертекстуальну, інтердисциплінарну, автоінтертекстуальну сферу. Саме в глибинах архітектонічних конструкцій знаходяться містично-архетипні сполуки, що пов'язують відкритий соціально-історичний аспект з універсальним і еднають глобальне «ми» з редукованим до трансцендентного «єго».

Наскільки художня доктрина роману є особистим «переживанням» автора, свідчать статті Л. Костенко, де викладаються погляди на ті ж проблеми, що й у романі. Насамперед, це «Геній в умовах заблокованої культури», «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала», «Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф».

Задекларовані Л. Костенко ідейно-естетичні цінності спрямовані на те, щоб, як висловився свого часу І. Голл, самозадоволена твереза людина знову навчилася кричати.

Висновки. Творчість Л. Костенко у певній своїй частині, зокрема це стосується її «версії історії» (більш віддаленої в часі і нинішньої), потребує понятійного апарату, який не обмежується міметичним континуумом. Для уможливлення найбільшої повноти реконструкції горизонту сподівань текстів письменниці сучасна літературознавча свідомість не повинна нехтувати рецептивно-експресіоністичною ціннісною базою. Експресіоністична транскрипція дійсності/історії в

доробку Л. Костенко, зроблена і представлена у цій статті, свідчить про ефективність такого підходу. Крім того, підтверджується поетико-оновлювальна спроможність експресіонізму, і це спонукає до подальших пошуків у напрямку розширення національної літературно-експресіоністичної парадигми.

Список використаних джерел

1. Базилевський В. Поезія як мислення / В. Базилевський // Дніпро. – 1990. – №3. – С. 106–117.
2. Брюне Г. Вергарн, діонізійський поет / Габріель Брюне // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Кн. 5. – С. 155–168.
3. Вона як хліб: на пошану творчості Ліни Костенко: публікації 2005–2011 рр. / упоряд.: Л. Голота, Є. Букета. – К. : Укр. пріоритет, 2011. – 160 с.
4. Гнатишак М. Сучасне положення європейського театру / М. Гнатишак // Дзвони: Літ. – науковий місячник. – 1931. – Ч. 4-5. – С. 265–269.
5. Дзюба І. Є поети для епох / І. Дзюба. – К. : Либідь, 2001. – 208 с.
6. Донцов Д. Поетка українського рiсорджiмента (Леся Українка) / Д. Донцов // Літературно-науковий вісник. – Річник XXI (1922); т. LXXVI(I). – С. 28–44; 135–150.
7. Жуковська Г. «Усе іде, але не все минає». Пам'ять і час у творчості Ліни Костенко: Монографія / Г. Жуковська. – К. : Книга, 2010. – 188с.
8. Костенко Л. Берестечко: іст. роман / Ліна Костенко ; [авт. післямов І. Дзюба, В. Панченко] ; іл. С. Якутовича. – К. : Либідь, 2010. – 232с.
9. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559с.
10. Костенко Л. Гуманітарна аура нації. Геній в умовах заблокованої культури. Равненіє на трибуну. Ніч державності / За загальною редакцією Лариси Івшиної. – Видання перше. Бібліотека газети «День» «Україна Incognita». ПрАТ «Українська прес-група», 2013. – 80 с.
11. Костенко Л. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с. – (Перлини сучасної літератури).
12. Костенко Л. Мадонна перехресть / Ліна Костенко. – К. : Либідь, 2011. – 112 с.
13. Костенко Л. Ми переживаємо кризу сприйняття / Л. Костенко // Урок української. – 2000. – №2. – С. 18–19.
14. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур: Вірші, поема-балада, драматичні поеми. – К. : Рад. Письменник, 1987. – 207 с.
15. Костенко Л. Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф / Л. Костенко // Україна Incognita. ТОП-25 / За загальною редакцією Л. Івшиної. – Видання перше. – К. : ПрАТ «Українська прес-група», 2014. – С. 336–355.
16. Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – 640 с.
17. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу / Ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. – Х. : Прапор, 2006. – 164 с.

18. Франк С. Свет во тьме / Семён Франк // Плотников В. Онтология: Хрестоматия. – М. : Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С. 380–386.
19. Фромм Е. Мати чи бути? / Е. Фромм ; пер. з англ. – [Вид. друге]. – К. : Укр. письменник, 2014. – 222 с. – (Світло світогляду).
20. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 1151с.
21. Шпенглер О. Закат Европы / Освальд Шпенглер // Плотников В. Онтология: Хрестоматия. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – С. 343–365.

References

1. Bazylevskiy V. Poeziia yak myslennia [Poetry as Thinking]. In: *Dnipro*, 1990. №3. pp. 106–117. (in Ukrainian).
2. Briune H. Verharn, dionyziiskiy poet [Verhaeren, dionysian poet]. In: *Literaturno-naukovy visnyk*, 1927, Кн. 5. pp. 155–168. (in Ukrainian).
3. *Vona yak khlib: na poshanu tvorchosti Liny Kostenko: publikatsii 2005-2011 rr.* [She is like bread: in honor of writings by Lina Kostenko: publications 2005–2011]. Kiev, 2011, 160 p. (in Ukrainian).
4. Hnatyshak M. Suchasne polozhennia yevropeiskoho teatru [The current position of European theater]. In: *Dzvony: Lit.–naukovy misiachnyk*, 1931, Ch. 4–5, pp. 265–269. (in Ukrainian).
5. Dziuba I. *Ye poety dlia epokh* [There are poets for epochs]. Kiev, 2001, 208 p. (in Ukrainian).
6. Dontsov D. Poetka ukrainskoho risordzhimenta (Lesia Ukrainka) [Poetess of the Ukrainian Risorgimento (Lesia Ukrainka)] In: *Literaturno-naukovy visnyk*, vol. LXXVI(I), pp. 28–44; 135–150. (in Ukrainian).
7. Zhukovska H. «Use ide, ale ne vse mynaie». *Pamiat i chas u tvorchosti Liny Kostenko* ["Everything goes, but not everything passes." Memory and time in the creative work of Lina Kostenko]. Kiev, 2010, 188 p. (in Ukrainian).
8. Kostenko L. *Berestechko* [Berestechko]. Kiev, 2010, 232 p. (in Ukrainian).
9. Kostenko L. *Vybrane* [Selected]. Kiev, 1989, 559 p. (in Ukrainian).
10. Kostenko L. Humanitarna aura natsii. Henii v umovakh zablokovanoi kultury. Ravnieniie na trybunu. Nich derzhavnosti [The humanitarian aura of the nation. Geniuses in terms of blocked culture. Alignment on the podium. Night of the statehood]. In: *Biblioteka hazety «Den» «Ukraina Incognita»*, 2013, 80 p. (in Ukrainian).
11. Kostenko L. *Zapysky ukrainskoho samashedshoho* [Notes of Ukrainian Madman]. Kiev, 2011, 416 p. (in Ukrainian).
12. Kostenko L. *Madonna perekhrest* [Madonna of crossroads]. Kiev, 2011, 112 p. (in Ukrainian).
13. Kostenko L. My Perezhyvaiemo kryzu spryiniattia [We are experiencing a crisis of perception]. In: *Urok ukrainskoi*, 2000, no. 2, pp. 18–19. (in Ukrainian).

14. Kostenko L. *Sad netanuchykh skulptur: Virshi, poema-balada, dramatychni poemy* [Garden of unmelting sculptures: poems, poem-ballad, dramatic poems. Kiev, 1987, 207 p. (in Ukrainian).
15. Kostenko L. Ukraine yak zhertva i chynnyk hlobalizatsii katastrof [Ukraine as a victim and a factor of globalization of disasters]. In: *Ukraina Incognita. TOP-25*. Kiev, 2014, pp. 336–355. (in Ukrainian).
16. *Nazyvat veshchi svoimi imenami: Prohr. vistupleniia masterov zapad.-evrop. lyt. 20 v.* [To call a spade a spade: Prog. performances of masters of East European literature of twentieth century]. Moscow, 1986, 640 p. (in Russian).
17. *Poeziia Liny Kostenko v chasakh perekhidnykh i vichnykh* [Lina Kostenko's poetry in passing and eternal times]. Kharkiv, 2006, 164 p. (in Ukrainian).
18. Frank S. Svet vo tme [The light in the darkness]. In: *Plotnikov V. Ontolohiia: Khrestomatiia*. Moscow, Ekaterinburg, 2004, pp. 380–386. (in Russian).
19. Fromm E. *Maty chy buty?* [Have or be?]. Kiev, 2014, 222 p. (in Ukrainian).
20. Shevelov Yu. *Vybrani pratsi: U 2 kn. Kn. II. Literaturoznavstvo* [Selected works: In 2 books. Bk. II. Literary Criticism]. Kiev, 2008, 1151 p. (in Ukrainian).
22. Shpenhler O. Zakat Evropy [The Decline of the West]. In: *Plotnikov V. Ontolohiia: Khrestomatiia*. Moscow, Ekaterinburg, 2004, pp. 343–365. (in Russian).

Галина Яструбецкая. Экспрессионистическая транскрипция действительности / истории в творчестве Лины Костенко. В статье сделано попытку расширить интерпретационно-аналитические параметры литературного творчества Л. Костенко через использование критериев и понятийного аппарата, выработанных представителями и адептами экспрессионизма. Выбор вектора исследования детерминирован психосоматическими и мировозренческими особенностями Л. Костенко, которые совпадают с манифестированными экспрессионизмом взглядами, восприятием и переживанием мира. Наблюдения и выводы аргументируются самосвидетельствами автора и информацией, предоставленной наиболее близким окружением, в частности, О. Пахлёвской.

Л. Костенко репрезентирует тип художественного сознания, который базируется на эсхатологически маркированной концепции истории. Категориями, что большей частью определяют содержание её рефлексий, есть кризис, боль, травма, максимализм, трагизм. Кроме философских, этических, психологических оснований, что сближают позицию Л. Костенко с постулатами экспрессионизма, творчество писательницы иллюстрирует соразмерность формалистически-стилевых примет с качествами, присущими экспрессионизму как автономной эстетике.

Творчество Л. Костенко дополняет украинский литературно-экспрессионистический дискурс собственной версией в параметрах левого и автентического экспрессионизма, утверждая гетерогенность явления, многочисленность авторских презентаций-модификаций со сбережением «твёрдого ядра» (З. Константинович) экспрессионистической поэтики.

Ключевые слова: экспрессионизм, активизм-патетизм, кризис, травма, трагизм, максимализм, эсхатологизм, история.

Galyna Yastrubetska. Expressionistic Transcription of Reality/History in the Creative Work of Lina Kostenko. The article deals with the attempt to extend the interpretative and analytical characteristics of literary works of Lina Kostenko by way of use of criteria and conceptual mechanism, which were worked out by representatives and followers of Expressionism. Choice of research vector was determined by psychosomatic and worldview peculiarities of Lina Kostenko, that coincide with the views, perception and experience of the world that were determined by Manifest Expressionism. The observations and conclusions are described including the author's arguments and the information provided by the immediate environment, in particular, by O. Pahlovska.

Lina Kostenko represents the type of artistic consciousness, which is based on the eschatological marked conception of history. Crisis, pain, trauma, maximalism, tragedy are such categories that mostly determine the content of its reflections. In addition to the philosophical, ethical and psychological reasons that bring together the position of Lina Kostenko with the postulates of Expressionism, writer's works illustrate the proportionality of formalist stylistic signs with qualities inherent in Expressionism as an autonomous aesthetics.

Works of Lina Kostenko complete the Ukrainian literary-expressionistic discourse by the own version in the parameters of the left and authentic Expressionism, claiming the heterogeneity of the phenomenon, the multiplicity the author's presentations-modifications saving the "hard core" (Z. Konstantinovich) of expressionistic poetics.

Keywords: Expressionism, activism-patetizm, crisis, trauma, tragedy, maximalism, eschatologism, history.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2015 р.

Рецензії

Тетяна Вірченко

Творчість Лесі Українки у світлі концепції нон-фініто

Вісич Олександра. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки : монографія / Олександра Вісич. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2014. – 196 с.

Серед літературознавців, залюблених у творчість Лесі Українки, відомо, що поява наукової розвідки в колі волинських чи ялтинських дослідників варта уваги. Окрім ґрунтовності теоретичної бази, продуманої методики дослідження, адекватного інструментарію, відчутне надзвичайно поважне ставлення до Лесиного слова, неймовірне внутрішнє чуття авторського задуму, коли важко народитися сумніву щодо запропонованих інтерпретацій.

Уже рік як побачила світ монографія Олександри Андріївни Вісич «Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки». Проте через проблеми з книгорозповсюдженням вузькоспеціалізованої літератури можливість ознайомитися з новою лесезнавчою розвідкою виникла тільки нещодавно.

Геніальність Лесі Українки, її мислення, що випереджало добу, сила духу будуть завжди цікавити вчених. Кожна наступна доба, здобутки теоретиків щодо інструментарію для потрактування/розкодування творів художньої літератури вимагатимуть щораз нового прочитання творів. Наразі обрано «дослідницьку оптику нон-фініто», яка попри свою неоднозначність (маємо трактування її і як художнього прийому, і як естетичної теорії) дає змогу зрозуміти мислення автора, коли «канон неспроможний задовольнити концептуально-естетичні потреби, а нової форми ще не існує». Важливо те, що дослідниця з розумінням підійшла до теоретичного здобутку попередників і скрупульозно уточнювала поняття «незавершеність», «незакінченість», «відкритість», «нон-фініто».

Книжка складається з чотирьох взаємоузгоджених розділів, кожен з яких виконує потужне завдання: висвітлення концепції нон-фініто, розкриття таємниць творчої лабораторії письменниці, де аналітичному аналізу підлягали і рукописи Лесі Українки, і незакінчені твори, а також драматична поема «У пущі», окремий розділ присвячений багаторівневому аналізу фантастичної драми

«Осінь казка», решту драматургічного доробку Лесі Українки простудійовано в 4 розділі. Такий розподіл дослідницької уваги відповідає класичному розвиткові сюжету: зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка.

Імпонує те, що Олександра Андріївна не розпорошує свою увагу серед безлічі науковців і праць, присвячених спадщині Лесі Українка. Її робота – своєрідне продовження тих проблем, окреслених Ганною Гаджиловою, Тетяною Мейзерською, Ларисою Мірошніченко, Сергієм Михидою, Марією Моклицею, які не були предметом їхнього спеціального вивчення.

Якщо асоціювати перший розділ із зав'язкою, то головним має стати формулювання чіткої дефініції «нон-фініто», що й успішно зроблене дослідницею: «“Нон-фініто” – це психологічна та естетична потреба митця уникати кінця, що закладена самою культурою, почала концептуально оформлюватися в епоху романтизму і продовжує до сьогодення. Найпродуктивніший вияв нон-фініто втілюється за рахунок модифікації жанрової системи, коли сталі конструкції деформуються, підкорюючись натиску художньої уяви та нового розуміння світу».

Під час текстуального оформлення наступного сюжетного елемента для О. Вісич важливо встановити, коли Леся Українка бралася за письмо. Унаслідок цього народилася оригінальна парадигма написання твору: «задум, студійний етап (збирання / накопичування матеріалу), етап “забування”, інтенсивне писання (“атака” образів), період “вилежування”, період “викінчування”, етап редагування». Кожний із цих етапів дослідницею ретельно охарактеризований. Стрункість запропонованої парадигми дає змогу усвідомити механізм «вироблення індивідуального драматичного формату».

У цьому розділі унаочнюється, наскільки важливо усвідомлювати механізм функціонування художнього твору єдиним цілим – при цьому Олександра Вісич демонструє увагу до потенціалу кожного структурного елемента в аспекті естетики «нон-фініто». Так, аналіз характеру Річарда Айрона «У пущі» проілюстрував одну з можливостей «художнього осмислення природи незавершеного».

Своєрідна кульмінація монографії – розлогий аналіз «Осіньної казки» крізь призму обраної концепції, під час якого застосовано запропоновану модель парадигми написання твору. На цьому етапі Олександра Андріївна проявляє наукову спостережливість, увагу до кожного факту: прагнення письменниці розширити кількість героїв

твору, посилити «комунікативний контакт Принцеси з бунтівниками» тощо.

Літературознавець слушно констатує ознаки і закритої, і відкритої драми в п'єсах Лесі Українки. Так, щодо «Кассандри» зауважено використання тейхоскопії, уникання масових сцен, «уніфіковану високу мову персонажів», проговорений трагічний конфлікт – ознаки закритої драми; наявність додаткових сюжетних ліній, наявність центрального персонажа, присутнього в кожній сюжетній лінії, відсутність експозиції – ознаки відкритої драми.

Лаконічною, зрозумілою й неймовірно важливою для осягнення художньої настанови письменниці є така теза: «Для Лесі Українки у фіналі важливо було зберегти потенціал розвитку, а не остаточно його замкнути. І тому навіть її закінченим творам властива художня цілісність без внутрішньої завершеності». Але справжньою сюжетною розв'язкою монографії слід уважати останній підрозділ четвертого розділу «“Драма інтенцій” як концептуальний чинник форми нон-фініто», що реалізується на «лексико-граматичному, змістовому, персонажному та структурному рівнях». Олександра Андріївна тлумачить термін «інтенція» і відповідно до поданої дефініції комплексно аналізує провідні образи та фінали драми «Адвокат Мартіан», драми-феєрії «Лісова пісня», але більшої уваги хотілося б приділити драмі «Йоганна, жінка Хусова».

Інколи в монографії простежуються дисертаційні штампи, невиправдані повтори думок, але завдяки завжди слушному апелюванню до тексту, взаємоузгодженості розділів між собою праця Олександри Андріївни легко сприймається. Зокрема невимушеній розмові з читачем сприяє спілкування через «питання – відповідь». Монографія Олександри Вісич стане потрібною студентам при осмисленні спадщини Лесі Українки і літератури раннього модернізму; у курсі теорії літератури, зокрема при опануванні художніх прийомів і теорії рецептивної естетики. Сподіваймося, що Олександра Андріївна ще порадує наукову спільноту монографічними працями, адже широта інтерпретаційних можливостей творів, відкритість науки загалом та високий рівень наукового мислення дослідниці цьому тільки сприяють.

Микола Корпанюк

Нове слово про давню польськомовну прозу у світлі інтерпретації бароко

Сухарева Світлана. Риторичний простір польськомовної прози XVII століття. : монографія / Світлана Сухарева. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – 370 с.

У сучасному медієвістичному світі питання польськомовного прозового письменства слушно переживають хвилю актуалізації з огляду на чимало чинників. Перш за все, важливим залишається аспект недослідженості цієї наукової царини, що спонукає вчених до пошуків нових методологічних підходів до систематизації літератури XVII ст. загалом та її польськомовного прозового різновиду зокрема. Окрім цього, уваги дослідників вимагають польськомовні прозові твори окремих письменників, які досі залишаються на маргінесі літературознавчих студій.

У цьому контексті монографія Світлани Сухаревої «Риторичний простір польськомовної прози XVII ст.» стала значним кроком у вивченні давньої літератури, яку авторка розглянула у двох вимірах – польській та українській парадигмах. На нашу думку, запропонований Світланою Сухаревою поділ є вдалим, з огляду на широкий тематичний та проблематичний обсяг пропонованого до розгляду матеріалу. Парадигматика – саме той комплексний знаменник, який в стані поєднати твори українських і польських авторів на пограниччі двох слов'янських культур, надати їм статусу субкультури. Дослідниця звернулася до передумов виникнення цього явища в літературному світі, вказала на його історичні підстави. Слово Яна Сакрана, Станіслава Оріховського-Русина та відомого проповідника XVI ст. Петра Скарги звучить для неї не менш гучно, аніж баготоголосся барокової доби, у яке однаковою мірою вливаються твори Іпатія Потія, Петра Могили, Мелетія Смотрицького, Яна Хризостома Паска, Миколая Ціховича, Шимона Старовольського, Бонавентури Чарлінського, Фабіяна Бірковського, Теофіла Рутки та ін. Текстовий масив давніх письмен у монографії С. В. Сухаревої не вирваний із загального тла польськомовної літератури, а логічно у

нього вписаний, ретельно вималюваний, вдумливо проаналізований на основі паралелей з іншими літературними періодами.

Принагідно дослідниця торкається проблематики перекладного польськомовного письменства і польськомовної поезії, фрагменти якої гармонійно доповнювали прозові твори, збагачуючи їх у художньому плані. При цьому С. В. Сухарева наголошує, що не вся польськомовна публіцистика ввійшла до кола її досліджень, оскільки в сеймовій прозі та власне документалістиці годі дошукатися художнього тла та риторичної персвазії. Відтак шановна дослідниця пропонує не зараховувати цей тип писань до художньої літератури досліджуваного періоду, з чим не можемо не погодитися.

Безсумнівною перевагою монографії є опрацювання польськомовної мемуаристики та епістолярної спадщини XVII ст. із представленням їх паралітературних характеристик. Вибрані мемуарні та епістолярні твори охарактеризовані у жанровому плані в другому розділі «Генологічні особливості польськомовної прози XVII століття: польська та українська парадигми», який слугує логічним доповненням теоретичного вступного розділу, присвяченого біблійній інтерпретації, риторичному інструментарію барокового періоду, зокрема розвитку концепта, синтезу грецької та семітської риторик. Без риторичного підґрунтя неможливо достеменно окреслити художні особливості досліджуваного в монографії літературного періоду, тож вдалим нам здається вибір назви праці, яка повністю відповідає змісту.

Окрім цього, у праці Світлани Сухаревої зроблено жанровий огляд польськомовних проповідей, трактатів, апологій та політичних орацій, які складають основні пласти давнього польськомовного письменства. Кожен із цих генологічних різновидів також не позбавлений багатого інтерпретаційного контексту. Апології, на думку дослідниці, плавно витікають із богословських трактатів, політичні орації і брошури сублімують проповідницьку науку, а епістолярій та мемуаристика логічно виникають із документалістики і є перехідною ланкою до власне художніх творів.

В інтертекстуальне поле дослідження С. В. Сухаревої потрапили полемічні письмена потрійного спрямування – поберестейська полеміка, реформаційна та контрреформаційна проза XVII ст. і прозові польськомовні «турчики». Авторка виокремила українську парадигму цих видів полеміки у третьому розділі праці «Сарматські польськомовні прозаїки: духовні лицарі полемічної епохи», присвятивши особливу увагу сарматсько-роксолянському стилеві письменників барокової доби.

Потрібно зазначити, що шановна дослідниця вдало впоралася із поставленою в монографії метою – донести до сучасного читача риторично-персвазійне багатство двох важливих і достатньо самостійних блоків польськомовної прози XVII ст. – українського та польського, вказала на їх жанрові та стилістичні особливості, виділила основні точки дотику, які залишаються викликом для сучасних і майбутніх медієвістів України та Польщі. Ідучи за аналогією Лазаря Барановича, який концептично окреслив «нову міру старої віри» в одному з найвизначніших трактатів епохи бароко, Світлана Сухарева сказала нове слово про давнє польськомовне письменство і запропонувала нові вектори його дослідження, що, без сумніву, не залишиться поза увагою вітчизняного та польського наукового середовища.

Рекомендуємо монографію «Риторичний простір польськомовної прози XVII ст.» науковому та студентському середовищу з метою поглибленого вивчення давньої української та польської літератур, продовження медієвістичних студій у напрямку синтезу напрацювань українських та польських наукових гуманітарних шкіл, виокремлення творчості давніх польськомовних прозаїків із загального барокового тла задля повернення сучасникам та прийдешнім поколінням загублених чи призабутих давніх літературних надбань.

Про авторів

Астрахан Наталія Іванівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка

Вірченко Тетяна Ігорівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри інженерної педагогіки та мовної підготовки ДВНЗ «Криворізький національний університет»

Змінчак Наталія Михайлівна, аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Кизилова Віталіна Володимирівна, доктор філологічних наук, професор кафедри філологічних дисциплін Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (м. Старобільськ, Луганська обл.)

Когут Оксана Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Колінько Олена Петрівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства і слов'янської філології Бердянського державного педагогічного університету

Колошук Надія Георгіївна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Корпанюк Микола Павлович, доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди, академік Академії наук Вищої освіти України

Кочерга Світлана Олексіївна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія»

Криворучко Світлана Костянтинівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри романської філології і перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

- Кузава Ігор Борисович**, здобувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Левчук Тереза Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Моклиця Андрій Володимирович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Моклиця Марія Василівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Мучка Мирослава Зіновіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного університету нафти і газу
- Натяжко Світлана Миколаївна**, аспірант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Нестелєєв Максим Аркадійович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Слов'янськ, Донецька обл.)
- Нікольський Євген Володимирович**, доктор філологічних наук, професор Московського державного університету геодезії і картографії
- Оляндер Луїза Костянтинівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Пархета Яна Вікторівна**, аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка
- Полєтуха Ірина Олександрівна**, аспірант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Радавська Оксана Мстиславівна**, аспірант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
- Романишин Наталія Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка»

Романов Сергій Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Роспопа Тетяна Василівна, аспірант кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Сіробаба Микола Васильович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Слов'янськ, Донецька обл.)

Соколова Вікторія Альбертівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Харлан Ольга Дмитрівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

Штогрин Мар'яна Володимирівна, викладач кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Юрчук Олена Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури імені проф. В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету

Яблонська Ольга Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Яструбецька Галина Іванівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

ДЛЯ НОТАТОК

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Збірник наукових праць

Випуск 20

Редактори: Л. С. Пащук, В. Є. Сикора, І. Могілевська
Технічний редактор: Л. М. Козлюк

Підписано до друку 12.02.2016. Формат 60×84^{1/16}.
Ум. друк. арк. 19,5. Зам № 24. Тираж 100.
Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний.
Друк ПП Іванюк В. П. 43021, м. Луцьк, вул. Винниченка, 65.
Свідоцтво Держкомінформу України
ВЛн № 31 від 04.02.2004 р.