

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Випуск 3

Том 3

Ужгород-2018

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук відповідно до Наказу МОН України від 04.04.2018 № 326 (додаток 9)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор: Зимомря І.М. – *д.філ.н., професор*

Заст. гол. редактора: Качмар О.Ю. – *к.філ.н.*; Зикань Х.І. – *к.філ.н.*

Відповідальний секретар: Рошко С.М. – *к.філ.н.*

Члени редколегії: Бедзір Н.П. – *д.філ.н., професор*

Зимомря М.І. – *д.філ.н., професор*

Лизанець П.М. – *д.філ.н.*

Пахомова С.М. – *д.філ.н., професор*

Печарський А.Я. – *д.філ.н., професор*

Полюжин М.М. – *д.філ.н., професор*

Циховська Е.Д. – *д.філ.н., професор*

Вереш М.Т. – *к.філ.н.*

Гульпа Д.В. – *к.філ.н.*

Дерке М.Ж. – *к.філ.н.*

Жовтані Р.Я. – *к.філ.н., доцент*

Нодь Н.Й. – *к.філ.н.*

Суран Т.І. – *к.філ.н.*

Талабірчук О.Ю. – *к.філ.н.*

Томенчук М.В. – *к.філ.н.*

Bialek Edward – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*

Gierczyńska Danuta – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*

Nowakowska Katarzyna – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*

Pusztay János – *доктор наук, професор (Угорщина, Словаччина)*

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet
Вченою радою Державного вищого навчального закладу
«Ужгородський національний університет», протокол № 6 від 21.06.2018 року.**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 23097-12927Р,

видане Державною реєстраційною службою України 10.01.2018 р.

Офіційний сайт видання: www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 11

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Алиева Ш.Ш. РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВТОРА В ДРАМАТУРГИИ ДЖАЛИЛА МАММЕДКУЛУЗАДЕ.....	7
Snikhovska I.E. MANIFESTATIONS OF THE INTERTEXTUAL PLAY IN THE MODERN AMERICAN NOVEL.....	11

РОЗДІЛ 12

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Атаманчук В.П. СТРУКТУРА КОНФЛІКТУ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО.....	17
Бульбачинська О.І. КІНОПОЕТИКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ПОНЯТТЯ.....	24
Шарагіна О.В. СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ ТА ІДЕЙНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ФЕНОМЕНА «ТИХОЇ ЛІРИКИ».....	29
Швець А.І. «НОВЕЛИ ЧИСТО ПСИХОЛОГІЧНИХ НАСТРОЇВ» (ЖАНР «ПСИХОГРАМИ» В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ НАТАЛІЇ КОБРІНСЬКОЇ).....	34

РОЗДІЛ 13

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Голомідова Л.В. ВІДОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ В ОБРАЗАХ ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРАХ МАЛОЇ ПРОЗИ РОБЕРТА МУЗІЛЯ.....	40
Капустян І.І. ФОЛЬКЛОРНІ ДОМІНАНТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ Г.К. АНДЕРСЕНА.....	46
Лисанець Ю.В. НАРАТИВНІ КООРДИНАТИ ЗНЕОСОБЛЕННЯ ТА ВІДЧУЖЕННЯ В ЛІТЕРАТУРНО-МЕДИЧНОМУ ДИСКУРСІ СЕМЮЕЛА ШЕМА.....	50
Маланий Н.І. ЛІТЕРАТУРНА РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ДИЗАБІЛИТИ В ДАВНЬОРИМСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ.....	55
Мамедова Сара Достали кызы. НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ДУШИ ЧЕРЕЗ ИСПОЛНЕНИЕ ОБРЯДОВ В КОРАНЕ.....	59
Могилюк Ю.О. ОБРАЗ «МАТЕРІ» В КОРЕЙСЬКІЙ ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	64
Нешута О.В. ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНІ МОТИВИ ТВОРЧОСТІ Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОГО В РОМАНІ ДЖ.М. КУТСІ «ВОЛОДАР ПЕТЕРБУРГА».....	67
Щербатюк В.С., Лисенко Н.В., МІСТИЧНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНИ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ Р.М. РІЛЬКЕ.....	72
Эминли А.А. САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ВНЕ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «МУДРЫЕ ДЕТИ».....	77

РОЗДІЛ 14

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Акулова Н.Ю. «ТЕКСТ БЕКЛІНА» В РОМАНІ Е.М. ФОРСТЕРА «ПОДОРОЖ ДО ІНДІЇ».....	82
Винар С.М. АНТИЧНИЙ МІФ У КОМУНІКАТИВНІЙ СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	86
Гуляк Т.М. ОБРАЗ ЧОЛОВІКА-ДЕТЕКТИВА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДОРОТІ СЕЙЕРС ТА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО.....	90
Девдюк І.В. МОДИФІКАЦІЇ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ АСПЕКТ.....	96
Калинюшко О.А. ПОДОРОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ, ПОЛЬСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: РЕЦЕПЦІЯ ТА ТИПОЛОГІЯ.....	102
Комарніцька Л.М. ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТУ ПРО ПОНТІЯ ПЛАТА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ.....	106

Чередник Л.А. МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНСЬКОЇ ТА КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР.....	112
---	-----

РОЗДІЛ 15

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Анхим О.І. ДІАЛОГ АВТОРІВ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ МЕХАНІЗМ ВИНИКНЕННЯ НОВОГО У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ.....	116
--	-----

Башкирова О.М. МОТИВ ДВІЙНИЦТВА У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ.....	120
---	-----

Закалюжний Л.В. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ).....	125
---	-----

Сільман К.В. ЖАНР ЕСЕЮ З ПОГЛЯДУ ТЕОРІЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	130
---	-----

Скляр І.О. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ТЕХНІКИ ПСИХОПОЕТИКАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (СТАТТЯ ПЕРША).....	137
--	-----

РОЗДІЛ 16

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Горшкова А.І. МІФОПОЕТИКА АВСТРАЛІЙСЬКИХ АНГЛОМОВНИХ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ ДЖУЛЬЄТ МАРЛЬЄР).....	143
---	-----

Закальська Я.А. РІЗНОЧАСОВІ МОДИФІКАЦІЇ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ: ПОЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	147
---	-----

РЕЦЕНЗІЇ

Зимомря І.М. МОНУМЕНТАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СПАДЩИНИ ВИЗНАЧНОГО ВЧЕНОГО.....	153
--	-----

Каневська Л.В. НАТАЛІЯ КОБРІНСЬКА: ПОРТРЕТ БЕЗ РЕТУШІ Й У ПОВНИЙ ЗРІСТ.....	155
--	-----

Пена Л.І. МОВА МАЄ ЗНАЧЕННЯ! РЕЦЕНЗІЯ НА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ ВИДАННЯ М. ЛЕСЮКА «МОВА ЧИ ЯЗИК?».....	158
---	-----

CONTENTS

SECTION 11**LITERATURE STUDIES**

- Alieva Sh.Sh.** THE ROLE OF ARTISTIC REPETITION
IN DRAMA JALIL MAMMADQULUZADEH.....7
- Snikhovska I.E.** ПРОЯВИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЇ ГРИ
В СУЧАСНОМУ АМЕРИКАНСЬКОМУ РОМАНІ.....11

SECTION 12**UKRAINIAN LITERATURE**

- Atamanchuk V.P.** THE STRUCTURE OF THE CONFLICT
IN THE LIUDMYLA KOVALENKO'S DRAMATURGY..... 17
- Bulbachynska O.I.** KINOPOETICS: RECONSTRUCTION OF THE CONCEPT..... 24
- Sharahina O.V.** WORLDVIEW PHILOSOPHICAL AND IDEOLOGICAL-STYLE
DOMINANT LITERARY PHENOMENON OF "SILENT LYRICS".....29
- Shvets A.I.** "NOVELS OF EXCLUSIVELY PSYCHOLOGICAL MOODS"
("PSYCHOGRAM" GENRE OF NATALIA KOBRYNSKA'S ARTISTIC PROSE)..... 34

SECTION 13**LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES**

- Holomidova L.V.** WAR REFLECTION PERFORMED THROUGH
THE IMAGES OF SHORT PROSE BY ROBERT MUSIL..... 40
- Kapustian I.I.** FOLK DOMINANT LITERARY TALES OF G.K. ANDERSEN..... 46
- Lysanets Yu.V.** NARRATIVE COORDINATES OF DEPERSONALIZATION
AND ALIENATION IN THE LITERARY AND MEDICAL DISCOURSE BY SAMUEL SHEM.....50
- Malanii N.I.** LITERARY REALIZATION OF THE CONCEPT
OF DISABILITY IN ANCIENT ROMAN HISTORIOGRAPHY.....55
- Mamedova Sara Dostali kizi.** SPIRITUAL EDUCATION THROUGH THE EXECUTION
OF THE ORDER OF THE QURAN.....59
- Mohylko Yu.O.** THE IMAGE OF "MOTHER" IN KOREAN CHILDREN'S LITERATURE
OF THE XX CENTURY.....64
- Neshuta O.V.** THE PROBLEM-THEMATIC MOTIVES OF DOSTOYEVSKY'S WORK
IN J.M. COETZEE'S NOVEL "MASTER OF PETERSBURG".....67
- Shcherbatiuk V.S., Lysenko N.V.** MYSTICAL IMAGE OF UKRAINE
IN THE POETIC WORKS OF R.M. RILKE.....72
- Eminli A.A.** SELF-DETERMINATION OUTSIDE THE PATRIARCHAL SOCIETY
IN THE WORK OF ANGELA CARTER "WISE CHILDREN".....77

РОЗДІЛ 14**COMPARATIVE LITERARY CRITICISM**

- Akulova N.Yu.** "THE BÖCKLIN'S TEXT" IN THE NOVEL
BY E.M. FORSTER "A PASSAGE TO INDIA".....82
- Vynar S.M.** ANTIQUE MYTH IN COMMUNICATIVE SYSTEM OF LITERARY WORK:
FEATURES OF INTERPRETATION.....86
- Huliak T.M.** THE IMAGE OF THE MALE DETECTIVE IN THE INTERPRETATION
OF DOROTHY SAYERS AND IRENE ROZDOBUDKO..... 90
- Devdiuk I.V.** MODIFICATIONS OF URBAN SPACE IN THE UKRAINIAN
AND ENGLISH PROSE WORKS OF THE INTERWAR PERIOD: EXISTENTIAL ASPECT.....96
- Kalyniushko O.A.** TRAVEL LITERATURE IN MODERN UKRAINIAN, POLISH
AND RUSSIAN LITERATURE: RECEPTION AND TYPOLOGY.....102

Komarnitska L.M. THE FICTIONAL PECULIARITIES OF THE PONTIUS PILATE PLOT IN UKRAINIAN LITERATURE AT THE END OF THE XIX – THE FIRST HALF OF THE XXTH CENTURY IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN CULTURAL TRADITION.....	106
--	-----

Cherednyk L.A. INTERCULTURAL COMMUNICATIONS BETWEEN UKRAINIAN AND KRIMSKOTATARSKIY LITERATURE.....	112
---	-----

SECTION 15

THEORY OF LITERATURE

Ankhym O.I. DIALOGUE OF AUTHORS AS A UNIVERSAL MECHANISM OF THE CREATION OF THE NEW IN THE PROCESS OF ARTISTIC WORK.....	116
---	-----

Bashkyrova O.M. THE DOUBLE’S MOTIVE IN MODERN UKRAINIAN NOVELS: GENDER ASPECT.....	120
---	-----

Zakaliuzhnyi L.V. DRAMA AND TV: INTERMEDIATE ASPECT (BASED ON THE WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN PLAYWRIGHTS).....	125
--	-----

Silman K.V. THE ESSAY GENRE IN TERMS OF THE THEORY OF COMMUNICATION.....	130
---	-----

Skliar I.O. THE THEORETICAL AND METHODOLOGICAL APPROACHES IN THE PSYCHOPOETICAL ANALYSIS OF A FICTIONAL TEXT (ARTICLE FIRST).....	137
--	-----

SECTION 16

FOLKLORISTICS

Horshkova A.I. MYTHOPOETICS OF AUSTRALIAN ENGLISH LANGUAGE TEXTS (ON THE MATERIAL OF JULIET MARILLIER’S NOVELS).....	143
---	-----

Zakalska Ya.A. DIFFERENT MODIFICATIONS OF VERTEP DRAMA: POLITICAL ASPECT.....	147
--	-----

REVIEWS

Zymomria I.M. THE MONUMENTAL REPRESENTATION OF THE HERITAGE OF DISTINGUISHED SCHOLAR.....	153
--	-----

Kanevska L.V. NATALIYA KOBRYNSKA: PORTRAIT WITHOUT RETOUCH AND IN FULL HEIGHT.....	155
---	-----

Pena L.I. LANGUAGE MATTERS! REVIEW OF M. LESIUK’S POPULAR SCIENCE EDITION “MOVA CHY YAZYK?” (FROM UKR. “LANGUAGE OR SPEAK?”).....	158
--	-----

РОЗДІЛ 11 ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 811.161

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВТОРА В ДРАМАТУРГИИ ДЖАЛИЛА МАММЕДКУЛУЗАДЕ

THE ROLE OF ARTISTIC REPETITION IN DRAMA JALIL MAMMADQULUZADEH

Алиева Ш.Ш.,
младший научный сотрудник
Института литературы имени Низами
Национальной академии наук Азербайджана

Повтор является объектом изучения разных наук: психологии, прагматики, стилистики, синтаксиса и с некоторых пор – лингвистики текста. В данной статье мы постарались дать наиболее важную информацию о художественном повторе, его видах и функциях.

В работе рассмотрена многоаспектность языкового и художественного повтора и разнообразие его видов и функций. Доказано, что использование разных видов повтора как элемент художественных деталей событий, характеристик персонажей является одной из ярчайших особенностей художественного стиля Д. Маммедкулузаде.

Ключевые слова: азербайджанская литература, Джалил Мамедкулизаде, повтор как художественный прием, характеристика персонажей.

Повтор є об'єктом вивчення різних наук: психології, прагматики, стилістики, синтаксису і з деяких пір – лінгвістики тексту. У цій статті ми намагалися дати найбільш важливу інформацію про художній повтор, його види і функції.

У роботі розглянуто багатоаспектність мовного і художнього повтору та різноманітність його видів та функцій. Доведено, що використання різних видів повтору як елементу художніх деталей подій, характеристик персонажів є однією з найяскравіших особливостей художнього стилю Д. Маммедкулузаде.

Ключові слова: азербайджанська література, Джаліліл Мамедкулізаде, повтор як художній прийом, характеристика персонажів.

Repeat is an object of study of various sciences: psychology, pragmatics, stylistics, syntax, and for some time the linguistics of the text. In this article, we tried to give particularly and important information about artistic repetition, its types and functions.

The paper considers the multidimensionality of linguistic and artistic repetition and the variety of its types and functions. It is proved that the use of different types of repetition as an element of artistic details of events, characteristics of characters is one of the brightest features of the artistic style of Jalil Mammadguluzadeh.

Key words: Azerbaijan literature, Jalil Mammadguluzade, repetition as an artistic device, characterization of characters.

Постановка проблемы. Драматург обращается к диалогу, чтобы сделать образ более выуклым, усилить динамику его развития, повлиять на это развитие. Писатель посредством диалога может регулировать динамику речи и динамику сцены. Частые, быстро сменяющие друг друга короткие предложения часто указывают на более высокий темп диалога, и бывает так, что просто предложения, фразы и просто слова намеренно замедляют чтение. Повторения играют особую роль в повышении эмоционально-выразительной способности диалога. Каждый из этих методов усиливает художественную силу диалога, олицетворяет лирику и воздействует на эмоционально-волевой мир читателя.

Анализ последних исследований и публикаций. По проблематике повтора имеется достаточно обширная литература. В частности, согласимся с мнением И.А. Астафьева, который пишет следующее: «известно, что повтор, который приводит к неудачным выражениям и речевым ошибкам (алеоназм, тавтология) необоснован. Однако необходимость того или иного, причем соответствующего элемента повтора, особенно специально предназначенного автором для подчеркивания, актуальна, и мастерски организованный прием превращается в художественный прием» [2, с. 75].

Говоря о художественном повторе, многие исследователи подчеркивают, что при его исполь-

зовании, особенно в ритмических и гармоничных произведениях, этот прием способствует привлечению внимания читателя к основной идее и содержанию, в прозаических произведениях обеспечивает ритм движения и поток репликации. Анафора, эпифора – некоторые из тех типов, которые мы часто встречаем в повторах. Геминация, анадиплосис и эпимона также являются одним из типов повтора и привлекают внимание исследователей при анализе художественного произведения. Часто к данным понятиям обращаются также исследователи риторики и стилистики.

Поэты, писатели использовали многие художественные приемы для того, чтобы создать образность, экспрессивность и эмоциональность. От многих подобных приемов с точки зрения их функциональности особенно отличается художественный повтор.

Постановка задания. Цель данного исследования – раскрыть на основе некоторых произведений азербайджанских писателей и поэтов особенности применяемого ими художественного повтора. Использовать будем художественные тексты.

Изложение основного материала. Художественный повтор – один из древних типов стилистических фигур. У повтора есть стилистические и семантические функции и множество поэтических оттенков. Художественный повтор используется для увеличения экспозиции. В тоже время с его помощью можно показать непрерывность движения, детально определить основную идею и содержание более крупного текста. У поэтов и писателей на основе повторов сюжетные события, идеи и чувства становятся более эффективными.

Г.А. Гасанов так пишет в своем исследовании о повторе в поэзии: «Эти термины взаимосвязаны. Искусно повторяющиеся слова, фразы, в отличие от обычного изложения, усиливают художественное воздействие и укрепляют язык и стиль произведения» [2, с. 66]. Т.А. Максимова пишет о важности воспроизводства в художественных произведениях: «Поскольку речь персонажа экспрессивна, чувствительна, постольку писатель использует художественное повторение» [5, с. 72].

Как уже отмечалось, некоторые из этих типов повтора, относящиеся к лингвистике и литературоведению, уже известны, в тоже время существует мало информации о других типах повторов. Ниже рассмотрим некоторые из них. Информация об их особенностях, оттенках смысла будет представлена на основе примеров из художественных произведений азербайджанских авторов.

Свободное или «нерегулярное» повторение.

Данный способ повтора – один из наиболее широко используемых в работах, он называется свободным или «нерегулярным» [2, с. 67]. Вот пример:

Вижу камень, могучей скалой очарован,
Вижу ветвь, очарована пышной листвою,
Вижу сушь, очарована влагой соленой,
Сам собой очарован этот мир неживой [3, с. 209].

Геминация или редупликация. В художественных произведениях один из наиболее распространенных типов повтора – так называемое дублирование. В русской лингвистике этот тип повторения также называется удвоением.

Геминация или единица речи в типе повторения, называемой «релаксацией», в начале или в конце предложения последовательно повторяется и добавляет особое значение этому выражению. Чтобы прояснить эту мысль, обратимся к художественным примерам:

Под гнетом жили мы в те дни,
Мир был мрачней тюрьмы в те дни,
Среди тьмы блуждали мы в те дни,
Сыны и дочери степей [4, с. 95].

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что в современном художественном тексте повтор предстает не только как стилистическое средство связи между частями предложения, но и является одним из текстообразующих факторов как в поэтических, так и в прозаических текстах. Пример, который представлен выше, был из поэзии. Можно привести пример из азербайджанской драматургии, который мы часто встречаем:

Шейх Насрулла: Как его славное имя?
Гаджи Гасан: Вашего слугу зовут Искендер.

Шейх Насрулла: Искендер! Какое прекрасное имя – Искендер! Искендер Руми! Искендер Зюльгарнейн! [6, с. 262]

Особую выразительность словесный повтор получает тогда, когда одно и то же слово стоит в начале двух и более соседних прозаических фраз. Такой синтаксический прием называется анафорой. Пример:

Изумленья возглас – воркованье ручья,
Изумленья исполнен струящийся воздух,
Изумленьем певучие ветры звучат [3, с. 209].

Другой вид повтора – это эпифора. Этот вид повтора получает выразительность тогда, когда одно и то же слово стоит в конце двух и более соседних стихов, или прозаических абзацев. Пример:

Пар прозрачный, пар летучий небо принимает,
Туча тянется за тучей, небо принимает.
Дым и сажу, слой за слоем небо принимает,
Все, и доброе, и злое, небо принимает [3, с. 95].

Следующий из типов повторения называется анадиплосисом. Этот художественный прием в лингвистике и в литературоведении известен как эпаналепсис, эпанафора, эпанастрофа, акромонаграмма, полилогия.

Анадиплосис – это фигура в стиле художественного стиля, состоящая из повторения предыдущего текста или окончания предложения в начале следующей строки или предложения.

Анадиплосис – стилизованная фигура как в классических, так и в современных литературных произведениях. А.М. Беглярова в своей диссертации на тему «Стилистические фигуры в художественном языке» дала структурирование такого типа повторений с точки зрения стиля и стилистических функций и сгруппировала их следующим образом: слово первого предложения или фраза в конце предложения повторяется в начале предложения. В качестве комментария первое предложение или фраза в предложении интерпретируется, уточняется или продолжается каким-то образом. В то же время данная формулировка анадиплосиса усиливает ритм выражения, который формирует форму выражения и в целом выражает эффективность, эмоциональность и экспрессивность [2, с. 72].

Одна из особых форм анадиплосиса – это реплики-повторы. Повторения рассмотрены в статье М. Адилова [10, с. 23-25] и в книге О. Фойняка [8, с. 62-67]. Реплики-повторы особенно активно используются в диалоге. Эта фигура стиля проявляет себя примерно так:

а) один из персонажей задает вопрос, а другой отвечает. К.Я. Алиев назвал такие реплики «диалогическим повтором» [9, с. 188]. Вот примеры:

Искендер: Что случилось, отец?

Гаджи-Гасан: (в глубоком раздумье, подымая голову). Говорят, Кербелай-Фатулла воскрес.

Искендер: (вытягивает шею, пораженный) Как?

Гаджи-Гасан: Кербелай-Фатулла воскрес.

Искендер: (удивленно). Какой Кербелай-Фатулла?

Гаджи-Гасан: Сын дяди Гаджи-Рустама, Кербелай-Фатулла.

Искендер: Тот, что умер в Хорасане?

Гаджи-Гасан: Да, да, тот самый Кербелай-Фатулла.

Искендер: Как же это, воскрес?

Гаджи-Гасан: Просто воскрес. Как еще можно воскреснуть? [6, с. 263].

б) когда один персонаж выражает отношение к тому, что другой персонаж говорит, когда

он подтверждает его мнение, он начинает свое выступление с повторения единицы речи

в) когда один из образов выражает свое удивление, тогда обращение начинается с повторения той же фразы [2, с. 74-75].

В художественных произведениях, в диалоге персонажей, особенно в вопросно-ответном диалоге, все три формы этого типа повторения умело использовались, к примеру, известный драматург Джалил Маммедкулузаде в своей драме «Мертвецы» прекрасно владел этими тремя формами повтора, проявив умение и мастерство.

Повторение приговора имеет особое стилистическое значение в типах синхронного произношения в азербайджанском художественном языке. Здесь как простые, так и сложные типы предложений зависят от разных стилей, включая в себя дублирование. В художественных произведениях стилистические повторы предложений проявляют себя по-разному. Таким образом, этот вид повтора преподносится по-разному: последовательно; иногда некоторые части повторяются в общем контексте произведения, в то время как другая часть идет с повторением одинаковых фраз. Такого вида повторы можно встретить именно в диалогах Искендера. «Убей меня бог, если ты свой парень, дай руку» – это предложение часто повторяется в драме.

В целом, чтобы оценить мнение другой стороны, требуется особая интенсивность и эмоциональность, с повторением уже сказанных фраз.

Повтор простого предложения в художественной литературе является одним из наиболее часто используемых стилей. Такие повторы используются в речи одного или многих персонажей. Этот вид повтора также является выражением определенных стилей. А. Беглярова дала следующую классификацию:

а) Простая фраза повторяется, чтобы выразить такие чувства и эмоции образа как неудовлетворенность, беспокойство.

Автор, всегда повторив одно и то же предложение в конце своей речи, хочет при этом довести до сведения читателей серьезность событий.

б) В речи персонажей простое предложение повторяется несколько раз для того, чтобы показать истинные черты образа более ярко [2, с. 83].

Художественные повторы играют чрезвычайно значимую роль в произведениях азербайджанского писателя Джалила Мамедкулузаде, хотя с течением времени их функции меняются. В произведениях Мамедкулузаде вербальные и невербальные повторы в речи героев и автора – важнейшее средство достижения комического эффекта

и в подавляющем большинстве случаев – необходимый элемент характеристики комического персонажа Мирзы Джалила.

В его произведениях вербальные и невербальные повторы – одно из главных средств психологической характеристики героя. Кроме того, повторы – один из основных способов создания символики Джалила Мамедкулизаде и, соответственно, емкости и художественной выразительности ранней и особенно поздней прозы писателя.

Наряду с повторами отдельных слов и небольших словосочетаний, и в устном народном творчестве, и в художественной литературе употребляются более широкие повторы целых сложных предложений и больших обособленных групп слов, создающих эмоциональную значительность их интонирования. При этом, в зависимости от контекста, эта значительность может быть совершенно различной. Такой прием называется синтаксической тавтологией.

Вот пример из пьесы «Мертвецы», в которой синтаксическая тавтология имеет иногда комическое, иногда ироническое звучание. Такие повторы мы часто встречаем в речи Искендера.

Искендер (становясь перед ним): Дай руку. Убей меня бог, если ты свой парень, дай руку. Ей-богу, у тебя недурной вкус. Ровно девять лет!.. Прямо прелесть! Ей-богу, ты со вкусом. Дай руку, если ты свой парень!

Мир Багир ага: Стыдно, стыдно говорить такие слова. Хотя бы матери постеснялся.

Искендер: Ха-ха-ха! Убей меня бог, не обижайся! Если ты свой парень не сердись! [6, с. 280]

Мы должны отметить, что в истинно художественном произведении не бывает лишних слов. «Все они, рожденные тщательным обдумыванием или полетом вдохновения, обязательны и нужны автору, для того чтобы с большей точностью, выразительностью и убедительностью донести до читателя мысли и чувства, возникающие у него в тот момент, когда он говорит о каком-либо предмете или явлении. И не только донести, но и вызвать у читающего душевный отклик, заставить раздумывать над тем, что волнует его самого» [7].

Художественные средства выразительности, используемые писателем, согласуются с идейным содержанием, без них в художественном произведении содержание не может воплотиться в жизнь. Расшифровка их, осознание принципа, которым руководствовался писатель в выборе той или иной фигуры речи, является важнейшим средством постижения смысла произведения, авторского замысла.

Многие теоретики литературы и языкознания утверждали, что повтор как средство высказывания имеет большие возможности. А.М. Беглярова считает, что один из способов выделения значения слова состоит в том, что нужное слово или группа слов повторяется, и повторение усиливает значение или вес слова, придает вес обозначенному через повторение качеству или свойству [2, с. 63]. Несмотря на то, что она относилась к повтору как лингвист и дала соответствующую классификацию всех этих видов повтора, эту информацию можно полностью отнести и к литературе. Г.Л. Абрамович высказал мысль «о большом потенциале эмоционального воздействия на читателей данной фигуры речи, обратив внимание на то, что она «сосредоточивает внимание на определенном объекте, мысли, чувстве, придает большую силу и выразительность их передаче» [7, с. 173].

Исследователи указывали, что у различных первобытных народов песни без слов и почти без мелодии, заключающиеся в бесконечном повторении какого-либо восклицания, слова, и отметили, что ритм имеет в этом смысле определяющее значение, поскольку повторяется одна и та же ритмическая фигура, ибо она гипнотически влияет на исполнителей.

Интересно, что великий советский азербайджанский композитор Кара Караев тоже использовал этот прием. Творческое наследие Караева охватывает практически все жанры музыкального искусства. Стиль композитора отличается эмоциональностью и сочетанием драматичности и тонкого лиризма. Знаменитый композитор написал много музыки для разных художественных произведений. Одна из них – музыка для пьесы «Мертвецы» из драматургии Джалила Мамедкулизаде. Именно в этом произведении композитор повторял одинаковые фрагменты музыки много раз. С повторением одинакового фрагмента композитор хотел обратить внимание зрителей на выход нового актера на сцену.

Выводы. Повтор – это важный художественный прием. Только выявив в художественном тексте то, что повторяется, мы можем с уверенностью говорить об этом как об особенности стиля автора, написавшего данный текст. В этом случае повтор выходит за рамки содержания обычного средства художественной выразительности. С помощью повтора мы можем узнать принадлежность произведения тому или иному автору. Зачем автор обратился к повтору? Для чего он нужен? Ответ очевиден. Только то, что действительно хотел сказать автор, мы найдем

в повторах, потому что постоянное обращение к одному и тому же образу, ситуации и т.д. говорит о крайней заинтересованности самого писателя идеями, которые они несут в себе. Помимо этого, повторенным в произведении было все то, что автор хотел бы, чтобы читатель запомнил, как в отношении идей, так и в отношении испытываемых ощущений, порождаемых художественными образами.

В творчестве Д. Мамедкулизаде мы наблюдаем три вида повтора: звуковые, словесно-образные и сюжетные повторы. На основе исследования его творчества можно утверждать, что звуковые, словесно-образные и сюжетные повторы в творчестве Д. Мамедкулизаде обладают идейно-выразительными, композиционно-образующими, эмоциональными и изобразительно-описательными функциями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Адилов М. Синтаксические повторы на азербайджанском языке. Б., 1974.
2. Беглярова А.М. Стилистические фигуры в художественном языке. Баку: Нурлан, 2008
3. Вагабзаде Б. Мы на одном корабле. Б.: Язычы, 1983.
4. Вургун С. Собрание сочинений. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1978.
5. Исламзаде М. Язык и стиль новой прозы Азербайджана. Баку, 2008
6. Мамед-Кули-Заде Д. Избранное. М., 1959.
7. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М., 1975.
8. Фоякова О.И. Стилистическая роль повтора в автобиографических повестях М. Горького. Вопросы стилистики. Вып. 6. 1973.
9. Алиев К.Я. Основы стилистики современного азербайджанского литературного языка: дис. ... док. филол. наук. Баку, 1989.
10. Адилов М.И. О драме С. Джаббарлы. Научные труды АГУ. Серия «Язык и литература». 1969 №. 1-2.

УДК 81'373.612.2

MANIFESTATIONS OF THE INTERTEXTUAL PLAY IN THE MODERN AMERICAN NOVEL

ПРОЯВИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЇ ГРИ В СУЧАСНОМУ АМЕРИКАНСЬКОМУ РОМАНІ

Snikhovska I.E.,

*Ph.D., Associate Professor at the Department of English Language
Zhytomyr Ivan Franko State University*

The article attempts to investigate the set of elements of the intertextual play on the material of two novels of American writers "White Noise" by Don DeLillo and "The Crying of Lot 49" by Thomas Pynchon as bright examples of postmodern literature in view of the need for further development of the methodology for conducting an intertextual analysis. The object of research is the instruments of intertextuality in the novels "White Noise" and "The Crying of Lot 49", and, in particular, linguistic means for the implementation of intertextual links.

Key words: intertextuality, game, postmodernism, allusion.

У статті робиться спроба дослідити прояви інтертекстуальної гри на матеріалі романів "White Noise" Д. Делілло і "The Crying of Lot 49" Т. Пінчона – яскравих прикладів літератури постмодернізму з огляду на необхідність подальшого розроблення методики ведення інтертекстуального аналізу. Об'єктом дослідження є інструменти інтертекстуальності в аналізованих романах, зокрема лінгвальні засоби реалізації інтертекстуальних зв'язків. Предметом дослідження є ігрова спрямованість елементів інтертекстуальної гри, роль і місце ігрового чинника в аналізованих романах.

Ключові слова: інтертекстуальність, гра, постмодернізм, алюзія.

В статье сделана попытка исследовать проявления интертекстуальной игры на материале романов "White Noise" Д. Деллилло и "The Crying of Lot 49" Т. Пинчона – ярких примерах литературы постмодернизма, учитывая необходимость дальнейшей разработки методики ведения интертекстуального анализа. Объектом исследования

являются инструменты интертекстуальности в анализируемых романах, в частности лингвальные средства реализации интертекстуальных связей. Предметом исследования является игровая направленность элементов интертекстуальной игры, роль и место игрового фактора в рассматриваемых романах.

Ключевые слова: интертекстуальность, игра, постмодернизм, аллюзия.

Formulation of the problem. The study of artistic narrative text is recently increasingly being conducted in terms of the theory of intertextuality, this category is recognized as a necessary condition for the existence of any text [6; 9; 10; 13; 18]. According to G. Allen, “meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations” [6, c. 1].

An appeal to intertextuality and a critical understanding of existing approaches to the study of this phenomenon is the result of the present stage of the development of linguistics of the text. Despite the fact that textual categories have long been the subject of analysis, the considerable interest to the category of intertextuality in linguistics is due to the fact that one of the main areas of linguistic research is a comprehensive analysis of artistic text at all levels of its structural-semantic organization. In this regard, the relevance of the subject of the study, both for linguistic and literary analysis, is substantiated by the fact that a significant amount of research is directed at the study of manifestations of intertextuality in artistic discourse.

Setting objectives. Following I.V. Arnold, the term “intertextuality” in this paper means “the inclusion in the text either whole other texts with the other subject of speech, or their fragments in the form of both marked and unmarked, transformed or unchanged citations, allusions and reminiscences” [1, c. 351].

The article attempts to investigate the set of elements of the intertextual play on the material of two novels of American writers – “White Noise” by Don DeLillo and “The Crying of Lot 49” by Thomas Pynchon in view of the need for further development of the methodology for conducting an intertextual analysis. Essential grounds for the study are theoretical works in the theory of intertextuality by I. Arnold, Yu. Kristeva, R. Barthes, etc. [1; 6; 10]. According to R. Barthes, the concept of intertextuality dramatically blurs the outlines of texts, making them an “illimitable tissue of connections and associations” [10, c. 39].

The object of research is the instruments of intertextuality in the novels “White Noise” and “The Crying of Lot 49”, and, in particular, linguistic means for the implementation of intertextual links. The subject of the research is the ludic orientation of the elements of the intertextual play, the role and place of

the ludic factor in the novels under study. The purpose of the study is to identify and analyze the means of intertextual interaction in the novels under study and their verbalization. The purpose of the study is to identify and analyze the means of intertextual interaction, which helps to adequately perceive the text, as well as to analyze intertextual relations.

Analysis of recent research and publications. A characteristic feature of postmodern text is a variety of forms of manifestation and methods of ludic interaction. Linguopragmatic aspect of the ludic structure of artistic text can be considered in two directions. The first direction is associated with the author’s play with the text information that fills the text space artwork. The second direction is connected with the play with the addressee, which the author predicts as a communicative play with the imaginary reader. Thus, the intertextual play can be considered as the basis of the mechanism for the creation of linguistic signals in the artistic text and guidelines in the strategy of interpreting the text in the process of “playing the text”. N. Fateeva offers author’s and reader’s theories of intertextualization. According to the researcher, this approach will provide an opportunity to fully disclose the nature of the “dialogue” between the two conceptual systems [8, c. 261].

The phenomenon of the play in its entirety of its historical, philosophical and theoretical content is a cultural phenomenon whose attempt to analyze dates back to ancient times. The creative nature of the ludic reality enables freedom in relation to various kinds of values and the free use of the achievements of humanity in the earlier stages of its development. The play as one of the ways to create and accumulate cultural heritage contributes to the creation of a cultural space, since the attraction of the achievements of cultures to the spiritual consciousness of another cultural and historical epoch is fixed as certain semantic universals, played in a different sense.

Elements and motives of the play are observed at various stages of literary development. In general, the organization and functioning of the phenomenon of the play in fiction did not get a detailed study. Despite the state of studying the problem, understanding the play as a literary and theoretical problem remains insufficiently studied. The question of studying the elements and motives of the play on the plot, composition and style levels within a particular work belongs to the least developed issues. The urgency of the study is determined by the growing interest in

the study of the peculiarities of the implementation of the play in the dialogue between the author and his reader, the need to highlight the intertextual elements, which will make it possible to resort to versatile interpretations of the artistic space of the work.

Presenting main material. The novel “The Crying of Lot 49” by T. Pinchon as a vivid phenomenon of the literature of postmodernism. The subject of direct analysis is the ludic elements and manifestations of the play in the novel: the peculiarities of cultural heritage transformations in the ludic space of the novel, the motivation of the play, ludic intertextual and allusive inclusions, etc. The aim of the study is to highlight the manifestations of the play in the novel, its elements and motives and identify their potential for the artistic, aesthetic and functional aspects of the novel.

The historical and ontological situation of the postmodern age also actualizes the phenomenon of the play (T. Denisova, I. Hassan, I. Ilyin, M. Koval, etc.). In the era of postmodernism the embodiment of the play as a model of consciousness is observed. The study of the play in the postmodern text has an interdisciplinary character, as it involves an integrated analysis of the phenomenon of the play in such spheres of knowledge as philosophy, cultural studies, linguistics, semiotics, the theory of literature, etc.

The application of rules of the play to situations in the context of the postmodernist literature, which requires the design and reconstruction, allows us to consider the play as one of the most effective means of reproducing the literary plot. Despite the study of the ludic factor in literature, mainly in the literature of postmodernism (M. Koval, R. Semkiv, S. Lizlova), the question of the application of the phenomenon of the play in literary practice remains open. Individual manifestations of the play were revealed by the theorists of literature in such postmodern phenomena as intertextuality, epistemological uncertainty, double coding [4; 6; 14].

In connection with the rather unusual volume of this phenomenon, there is either an increase in the methods of explaining the ludic factor, or narrowing the interpretation of the play. For instance, I. Bekhta claims that in general the external structure of postmodern text appears as a game that has a complicated structure, “a free game of text creation allows not only to distort the logic of events, space, corporeality and language of characters, but also shake the physical limits of the text itself” [2, p. 112]. In general, there is a variation of thoughts and views on the problem of existence, features and functioning of the ludic factor in literature.

Noteworthy is J. Huizinga’s assumption on the universal nature of the play in the sense that the play can not rely on rational representations of being [3, p. 57]. The play coincides with certain levels of the existence of civilization and does not focus on any of pictures of the world, rather it extends its laws and rules to the world of ideas, socially and morally predetermined concepts.

“The Crying of Lot 49” is considered the most profound novel by T. Pinchon, and a complex narrative of the detective genre. In a detective, according to Tony Tanner, we begin with the mystery and move towards the final solution; in T. Pinchon's novel, we move from the state of the zero-degree (degree-zero) mystery – the usual Californian day – to the conditions of “the rise of a riddle and suspicion. This is a strange book in that the more we learn, the more mysterious everything becomes. The more we think we know, the less we know what we know” [15, p. 4]. Thus, this novel can also be regarded as a narrative of anti-detective nature.

The modern postmodern detective has at the same time signs of both classical and “hard-boiled”, and the very principle of the play undergoes a significant transformation, while acquiring the meanings of the game, in addition, the ludic space covers several levels of the novel – a detective, as well as philosophical, religious, and historical. In the postmodern detective, the play is one of the compositional and plotmaking means of narrative, which promotes the expansion of genre boundaries, turning the detective into a philosophical prose, in which the play is the core of the development of characters. The Ukrainian researcher G. Leshchenko regards the advantages of a detective narrative as its receptive-aesthetic qualities, the specifics of structural constructions, the features of naratological and cognitive plans for the interpretation of logical-philosophical modes of the play [7].

It is also important to note that in the postmodern version of the detective genre, the detective is constructed as a labyrinth of interpretations, in which either one can further be ontologized. Thus, for example, the plot of the novel by T. Pinchon differs fundamentally from the plot of the classical and “hard-boiled” detectives, since the desire to get a certain picture of events is not connected in this case with the subjective mental inability of the heroine to solve an intellectual problem, but it is due to its own nature of events. Moreover, the notion of correctness in this context also turns out to be radically redefined: under the correct configuration of events, we mean not what actually existed, but only that, with certain efforts, it provides certain integrated content to disparate events, each of which does not in itself

make such a sense. Such an approach can be evaluated as practically isomorphic to a general postmodernist intention to reject the presumption of universal sense: the philosophy of postmodernism is directed at an event that acquires meaning only in the process of its interpretation.

A postmodernist presumption of “the death of the subject” is of particular significance for the transformational shifts of the detective genre in the context of modern culture, that is, the detective plot moves axiologically to the sphere of search for the hero of himself, the reconstruction of his biography and personal identity.

Searching for the identity of the protagonists is a new type of game in the postmodern literature. Decentralization of the world, that is, the equal importance of all its systems of world perception and epistemological loss of personality, is the basis for the development of the main game in postmodern literature – a game with the search for characters of their own identity, which in this diverse world can not be clearly established and permanent. The theme of self-search of the characters is becoming one of the most common manifestations of the play. On the one hand, the reference to this topic of modern literature was determined by changes in the philosophical and cultural paradigm and the need to find a new identity. But on the other hand, searching for own identity loses the meaning that it used to have for the characters and turns into a pseudo-search. In the postmodern world, there are no definite universal rules proclaimed in meta texts, so they will never have an ontological confirmation.

The postmodern character appeals to the structure of the world, fiction, and only in some cases finds its own identity. The proof to the above-mentioned can be found in the novel “The Crying of Lot 49” in a large number of allusions such as the names of the protagonists, the names of cities and places.

Another kind of postmodernist play to find its own identity and pseudo-search (according to C. Nash), his isolation, which lies in the impossibility of playing a role or unnatural imposing a particular character identity. Isolation is expressed in the constant desire of the hero to find himself, but the result is almost not satisfactory [14, c. 63]. For example, searching for her own “I” Edipa Maas coincides with her searches for a hidden mail system called Tristero. Each of her mistakes affects her self-esteem and self-perception.

Playing with the search of the protagonist of her own identity points to the problem of “otherness”, denying the existence of a single identity, absolute truth, a universal time and space, which in fact is a manifestation of fragmentation of the individual.

Postmodern literature often defines the search for the personality of their identity as the main theme, the link between all other events in the text, but interprets it in a context devoid of all defined prioritization systems and eliminates the boundaries between reality and fictional reality [5, p.8]. Since the search for one's identity in such a society is virtually impossible, the search topic becomes an object of play, and the search itself turns into a quest for a certain idea, which is unlikely to help in the search for identity. In T. Pinchon's novel, such a search is expressed in the intention to reveal the content and thereby establish a world order.

The presence of allusions is a typical feature of intertextuality, as well as the style of the novels “White Noise” [11] and “The Crying of Lot 49” [16]. Without exaggeration it is possible to say that allusions occupy the leading place in the novels: there is a huge amount of cultural, scientific and historical references. It is a maze of hints, details and parodies that lead to an understanding of meaning and structure. However, often and often the question is not answered. This confirms the idea of the multiplicity of interpretations, the ambiguity of understanding the work, which is characteristic of the literature of postmodernism.

In the novel “White Noise” by D. DeLillo [11] there is a diversity of elements of the intertextual play, which involves the combination of internal and external intertextuality. The first one is expressed in the change of the subject of speech, where the author so would be discarded, giving the right to vote to one of the characters; the second kind is due to the introduction into the structure of the artistic text of some external elements – precedential genres, which are part of the intertextual space as a form of existence of culture in human consciousness. Among the tools of intertextuality in this work are allusions, citations, text reminiscences, image-symbols. Intertextual elements play an important role in different types of discourse, but especially intertextuality is particularly striking in the creation of imagery of works of art. Being an important category of speech language, the image-symbol is created on the basis of the intertext and interacts texts and cultures.

Most contemporary critics, such as L. Hutcheon, S. Sanders [13; 17], the over-saturation of the work with allusions is considered as the play of the author with the reader, who, in the reading process, is able to change or confirm his own guesses, agree or disagree with the author. This understanding really proves that such allusions are somewhat misleading, the author's attempt to bring the reader to the creation of simple references and fall into the traps, seeking in the maze

of hints instead of meaning. T. Pinchon may lead the reader to the conclusions he can make by understanding his own mistake in the interpretation of postmodern text, which is characterized by non-categorization and deconstruction, or T. Pinchon expresses his own point of view, as it happened in the episode with the interpretation of the play "The Courier's Tragedy" by Driblett, who convinces that the latter was created for entertainment only, warning the reader that it is inappropriate to interpret too deeply:

"You came to talk about the play," he said. "Let me discourage you." It was written to entertain people. Like horror movies / It's not literature, it doesn't mean anything. Wharfinger was no Shakespeare" [16, p. 60].

The names in the product attracted great attention of the researchers. The name of the protagonist Oedipa has an obvious connection with the ancient Greek theater, where Oedipus in Sophocles appears to be the murderer of his own children. Obviously, there is a comparison of Oedipa and her literary and psychological intermediaries, from Oedipus Sophocles to the theories of S. Freud. In support of this, in the text we find specific allusions and connections between the main character and these figures.

With regard to the name of the heroine of Oedipa Maas, it seems distinctive that, losing contact with the theory of S. Freud, the heroine begins to resemble the seeker of the truth of his Sophocles predecessor. No less interesting is the lexical-semantic interpretation of the diminutive variant, that is, actually the first three letters of the name Oedipa (Oedipa) as the abbreviation Oed (OED) to the Oxford English Dictionary. Judging by this, T. Pinchon offers the opportunity to interpret his own message with the help of a simple explanatory dictionary, thus believing the novel to be rather easy to interpret.

The surname of Oedipus Maas (Maas) is often compared to the term "mass", so there is an association with Newton's theories of mass and inertia. Theories of inertia, entropy, and thermodynamics actually often arise in the novel. We also find the translation of the word in languages like a web, a network that can be linked, is hyperbolized, of course, with confusion in the life of Oedipus, and its manifestations. Pierce Inverarity's surname is associated with "inverse" (inverted, reverse), that is, whatever it is true, the novelty of the novel, it will remain unreal, "inverted". Another interpretation is associated with the derivation of the verb "to invert", which means "to put something in the opposite position to the one it was in before", that is, to change something in the opposite. Thus, the name Inverarity is symbolic in relation to the transformation of the monotonous

life of Oedipus into a constant search for knowledge, truth, and controversy. The names of other characters are also quite eloquent, indicating that their owners are not self-sufficient individuals – Dr. Hilarius, Pierce Inverarity, Stanley Koteks, Mike Fallopian, Manny DiPresso – some are but a parody of labels or trademark names.

The main source of allusions in the ludic intertextual field of the novel "White Noise" is mythology, artistic works, and the discourse of mass media. The ludic structure of the novel as a whole is reflected in a condensed form in a number of intertextual elements. In particular, the field of the intertextual play includes symbols, the study of which in the artistic text is constructed in the direction of "semantic plurality, complementarity of the symbol – the content plurality of artistic text". The title of Don DeLillo's novel is symbolic, inviting a multiplicity of interpretations, because the symbolic meaning of white color has undergone constant transformation, a person does not always perceive it as purity, freshness, beauty. Many nations of the world recognized the symbolism of sadness and mourning in white. The symbol of color acts not only as a bearer of a certain emotional load, but also as a factor in the impact on a person's well-being. "White Noise" by D. DeLillo is an ambivalent concept. This is the flickering of a TV with a monotonous hiss and the ubiquitous electric waves that penetrate the space of modern life, the waves, without which all the virtual civilization – radio, television, computers, mobile phones – will disappear. Therefore, the color and light in the novel are implied in the emotional and artistic background, their symbolic semantics attracted the attention of the writer as an important concept of explaining the psychological state of characters who live an uninteresting, colorless life, exhausting themselves for absurd tasks. In the novel, white is the color of the death of the soul, the sense of mortal doom, the threat of technology.

Conclusions. Intertextual elements play an important role in different kinds of discourse, but intertextuality is particularly active in the creation of imagery of works of fiction. Being the main category of artistic language, the image can interact with texts and cultures. Images are created on the basis of intertext or they act as borrowed elements themselves. So, the play with the reader, who is involved in the decoding process, becomes important in order to become the author himself, thus creating a profound work content. The play between the author, the text itself and the reader becomes more captivating as it involves the presence of different contexts (historical, social, ideological). Due to the play of codes and self-parody, postmodern art

uses the values of mass culture and thus shows the instability of the picture of the world, proposed by a realistic literary tradition on the one hand, and a mass culture – on the other.

The abovementioned features of the poetics of the contemporary postmodern American novel lead us

to the conclusion that the concept of the play (“play with interpretations”, “the maze”) is based on the modeling of the plot in T. Pynchon’s and D. DeLillo’s novels. The play with the reader is conducted through the presentation of a familiar stereotype and its further destruction, a parody game with codes.

REFERENCES:

1. Арнольд И. Интертекстуальность – поэтика чужого слова. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург. С. 363–371.
2. Бехта І. Структурно-семантичні кореляції постмодерністського тексту. Вісник Житомирськ. держ. ун-ту ім. І. Франка. Житомир, 2006. Вип. 27. С. 110–115.
3. Гейзінга Й. «Номо Ludens». Київ: Основи, 1994. 250 с.
4. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. Слово і час. 1995. № 2. С. 18–27.
5. Коваль М. Гра в романі і гра в роман (про творчість Джона Барта). Львів: Піраміда, 2000. 121 с.
6. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики: Пер. с фр. М.: Российская поэтическая энциклопедия, 2004. 656 с.
7. Лещенко Г. Поетика детективної оповіді в творчості Дешіла Хеммета: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ, 2002. 21 с.
8. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва: Агар, 2000. 2000. 280 с.
9. Allen G. Intertextuality. London: Routledge, 2000. 252 p.
10. Barthes R. Theory of the Text. Untying the Text / R. Young (ed.). London: Routledge, 1981. P. 31–47.
11. DeLillo D. White Noise. N.Y.: Penguin Books, 1986. 326 p.
12. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. N.Y. & London: Routledge, 1988. 268 p.
13. Keep C., McLaughlin T., Parmar R. Intertextuality. Institute of Advanced Technology in Humanities, University of Virginia. 2000.
14. Nash C. World of Postmodernist Fiction. London & N.Y.: Longman, 1987. 388 p.
15. Postmodern American Fiction: a Norton Anthology / ed. by P.Geyh, F. Leebron, A. Levy. New York–London: Norton and Company, 1998. 671 p.
16. Pynchon T. The Crying of Lot 49. New York: Bantam, 1972. 182 p.
17. Sanders S. Pynchon's Paranoid History. Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon / ed. G.Levine, D.Leverenz, Boston and Toronto: Little, Brown and Co., 1976. P. 139–159.
18. Still J., Worton M. Intertextuality: Theories and Practices. Manchester: Manchester University Press, 1990. 194 p.

РОЗДІЛ 12 УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2

СТРУКТУРА КОНФЛІКТУ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО

THE STRUCTURE OF THE CONFLICT IN THE LIUDMYLA KOVALENKO'S DRAMATURGY

Атаманчук В.П.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Інституту філології*

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті аналізуються драматичні твори Л. Коваленко «Домаха», «Приїхали до Америки», «Ксантіппа», «Героїня помирає в першому акті», «Неплатонівський діалог». Визначаються жанрові та стильові особливості творів драматурга. Увага приділяється дослідженню специфіки конфлікту у п'єсах. У розвиткові драматичного конфлікту простежуються різні аспекти вираження, обумовлені внутрішніми та зовнішніми проявами протистояння. Вивчаються способи художнього конструювання драматичної дії.

Ключові слова: п'єса, драма, діалог, драматична дія, конфлікт, художня умовність, екзистенційність, абсурд, Людмила Коваленко.

В статье анализируются драматические произведения Л. Коваленко «Домаха», «Приехали в Америку», «Ксантиппа», «Героиня умирает в первом акте», «Неплатоновский диалог». Определяются жанровые и стилевые особенности произведений драматурга. Внимание уделяется исследованию специфики конфликта в пьесах. В развитии драматического конфликта прослеживаются различные аспекты выражения, обусловленные внутренними и внешними проявлениями противостояния. Изучаются способы художественного конструирования драматического действия.

Ключевые слова: пьеса, драма, диалог, драматическое действие, конфликт, художественная условность, экзистенциальность, абсурд, Людмила Коваленко.

The article analyzes the dramatic works of L. Kovalenko "Domaha", "Come to America", "Ksantippa", "Heroine dies in the first act", "Non-platonic dialogue". The genre and style features of literary works are determined. Attention is paid to the study of the conflict specificity in the author's plays. In the development of a dramatic conflict, various aspects of expression can be traced, due to internal and external manifestations of confrontation. Methods of dramatic action construction are studied.

Key words: play, drama, dialogue, dramatic action, conflict, artistic convention, existentialism, absurd, Liudmyla Kovalenko.

Постановка проблеми. У драматургії представниці української діаспори Людмили Коваленко осмислюються гострі проблеми, породжені радянською та післявоєнною дійсністю. Авторка увиразнює феміністичні аспекти або надає феміністичній тематиці домінуючого значення, акцентуючи увагу на особливостях жіночого сприйняття. Л. Коваленко художньо досліджує різні прояви тиску (політичного, ідеологічного, суспільного, психологічного тощо) та різні форми особистісних реакцій на репресивність зовнішнього світу. Письменниця підкреслює самостійне та нерівнозначне протистояння дійових осіб тотальному пригніченню, що зображується як можливість збереження власної сутності.

Специфіка художнього зображення у драматичних творах письменниці обумовлюється взаємодією різних стильових чинників. Реалістичне начало ускладнюється екзистенційними проєкціями, що набувають самоцінності; використання поетики абсурду, сюрреалізму та філософських заглиблень надає творам багатовимірності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Л. Залеська-Онишкевич [1] аналізує твори Л. Коваленко, приділяючи особливу увагу п'єсі «Героїня помирає в першому акті». Дослідниця аналізує прояви естетики екзистенціалізму, театру абсурду у творі, увиразнюючи феміністичні площини дослідження. О. Бондарева [2], вивчаючи драматургію української діаспори, аналізує

п'єсу «Героїня помирає в першій дії», в якій простежує міфопоетичні виміри. У межах лекційного курсу про літературу та літературознавство української діаспори Л. Скорина [3] аналізує творчість Л. Коваленко. Г. Шовкопляс [4] розглядає гендерний міф, відображений у п'єсі Л. Коваленко «Домаха», М. Коновалова [5] досліджує художні особливості драми «Домаха». Розвідка Г. Ковальчук [6] присвячена аналізу п'єси «Ксантіппа».

Постановка завдання. Завдання статті полягають у визначенні жанрових ознак драматичних творів Л. Коваленко; визначенні співвідношень між жанровими та стильовими особливостями п'єси; окресленні специфіки драматичного конфлікту; виявленні взаємозумовленостей у конструюванні конфлікту та розгортанні драматичної дії.

Виклад основного матеріалу. У п'єсі «Домаха» (1948) Л. Коваленко вступна ремарка визначає смислові доміанти твору. Авторка підкреслює симетричні зміни, які відбуваються із дійовими особами, що стають основою формування конфлікту. У розгортанні конфлікту увиразнюється психологічна площина, оскільки Л. Коваленко наголошує на певних внутрішніх якостях дійових осіб, які формуються у результаті протистояння. Водночас авторка виокремлює образ Домахи, підкреслюючи її автентичність.

Ситуація протистояння у п'єсі, обумовлена революційними подіями, слугує вихідною точкою для визначення позицій дійових осіб. Відбувається розмежування дійових осіб за ставленням до процесів, що змінюють суспільну структуру. У драмі відображаються проекції ілюзорних прагнень (Степаниха), ілюзорних очікувань (Максим). Найгострішого вияву набувають ідеологічні суперечності через проблему національного самовизначення. Микола, який захищає ідею незалежності України, та Свирид, що воював за білогвардійців, опиняються в епіцентрі протистояння. Проте у сферу ідеологічних розходжень потрапляє і родина Миколи, члени якої займають пасивно-споглядальну позицію. Пристрасні прагнення Миколи створити самостійну державу, що наражає героя на небезпеку, протиставляються бажанням його рідних існувати у відносно безпечних умовах.

Авторка відображає абсурдність у запереченні дійовими особами незалежності України. Негативне ставлення Домахи зумовлюється отождоженням війни і своїх переживань за життя сина із боротьбою за Україну. Максим переконаний у непорушності свого соціального статусу, який для нього є єдиною важливою. Микола від-

дзеркалює їм їхнє самозаперечення: «І що ж ви таке, як не Україна? А що ж таке ця земля і цей хліб, і ця наша хата – як не Україна?» [7, с. 16].

Домаха намагається нейтралізувати конфлікт між Миколою та Свиридом, сподіваючись, що припинення збройної боротьби призведе до подальшого налагодженого сімейного існування. У драмі розкривається загострена невідповідність між очікуваннями і реальністю. Фінал першої дії засвідчує цілковитий крах сподівань дійових осіб. В авторській ремарці підкреслюється горе матері, в якій забирають сина для розправи. «Розп'ята у дверях, у довгій білій сорочці, стоїть Домаха» [7, с. 18].

Максимальне напруження драматичної дії стає імпульсом до подальшого нагромадження несприятливих обставин, в яких змушені існувати дійові особи. У другій дії відбувається обіцяна авторкою кардинальна зміна уявлень героїв п'єси внаслідок нищення основ їхнього фізичного буття. Символічного значення набуває руйнування стелі будинку Максима і Домахи, що стає свідченням їхньої цілковитої залежності від чужої сваволі. «Одна частина стелі завалюється, сиплеться глина, падають обрубки дощок. У діру просувається голова з дурнуватою, злою посмішкою» [7, с. 22]. Авторка підкреслює зміну соціальної парадигми, яка призвела до втрати особистих накопичень та їхнього перерозподілу руйнівниками. Увага акцентується на відображенні домінуючих негативних процесів у колективній свідомості, що узвичаюють стан нищення. Під загрозою розкуркулення Максим і Домаха переконуються у правоті їхнього загиблого сина. Домаха стверджує: «Було тоді воювати як Микола казав, та ми дурні, не слухалися» [7, с. 18].

У фіналі кожної картини чи дії Л. Коваленко доводить драматичне напруження до максимуму й відображає його наслідки у наступних епізодах. У безперервних ситуаціях випробувань увага фокусується на образі головної героїні. Сприйняття зовнішніх реалій, відтворених у п'єсі, переважно визначається реакціями Домахи. В образі Домахи авторка підкреслює її вміння зберігати власну сутність в умовах найжорстокіших втрат. Домаха не може подолати масової сваволі, але її самовладання і внутрішня сила протиставляються беззаконним діям мас, які захоплені ідеями нищення. Письменниця увиразнює абсурдність ситуацій нищення. Доведені до абсурду дії і абсурдний діалог відтворені в епізоді із сусідкою Степанихою, яка прибігла пожитися з горя Домахи. У сценах із Потапом абсурдність виражена у сприйнятті й оцінках дійових

осіб. Потап виказав Миколу та відправив у Сибір Максима, проте збирається одружитися з Ольгою. У творі підкреслюється двозначність становища Ольги, яка прагне отримати вигоди і комфорт від одруження із Потапом, який знищив її родину. Авторка підкреслює абсурдність сцени: Потап, взутий у чоботи Максима, якого заслав у Сибір, поруйнувавши його хату, повідомляє Домасі про їхній з Ольгою намір одружитися.

Конформізм Ольги протиставляється особистій суверенності Домахи, що виявляється в її здатності прийняти навіть абсурдний вибір доньки. Водночас моральні цінності Домахи створюють альтернативу тотальному хаосу і руйнуванню у суспільстві. Заради збереження власної сутності Домаха опосередковано протистоїть суспільній системі, яка знищила її родину. Протистояння Домахи виявляється у діях у відповідності до її власних моральних принципів, які суперечать спотвореним формам суспільної ідеології. Вона забирає у Потапа чоботи Максима, що мають для неї особливе значення, втілюючи символічний зв'язок із чоловіком, прощається з хатою, яку сприймає як живий простір, що поєднує її з батьками й родом, та вирушає на пошуки чоловіка. Домаха просить вибачення за чужі гріхи, що свідчить про високий рівень відповідальності, яка протиставляється масовим безчинствам. «Простіть мене, батько і мати, що не вберегла вашого роду... Не гайнувала й не лінувалася, – дбала та робила. Думалося, – у ваш рід піде... аж воно поміж ледащо розлетілося...» [7, с. 28]. У п'єсі увиразнюється зовнішня самотність Домахи (її син загинув, чоловіка заслали у Сибір, а донька залишається із катом їхньої родини) і внутрішня самодостатність (вона сама приймає рішення та йде у безвість).

В останній дії Л. Коваленко показує атмосферу остаточного руйнування суспільного укладу та його наслідків через сприйняття Домахи. Вона підкреслює масштаби нищення що призвели до морального й соціального занепаду. Домаха стверджує: «Тепер увесь світ розкуркулений» [7, с. 28]. Домаха змушена жити у землянці, проте водночас сприймає таке існування як можливість зберегти власну незалежність в умовах несвободи. Письменниця підкреслює парадоксальність ситуації, коли вибір певного обмеження сприймається як спосіб збереження внутрішньої ідентичності.

Результати впровадження більшовицького укладу показані через зміни, які відбуваються із дійовими особами. Л. Коваленко показує зустріч Домахи зі Свиридом у першій і в останній дії. У першій дії вони займали пасивну пози-

цію: коло інтересів Домахи обумовлювалося її сімейними справами, боротьбу за національну незалежність вона вважала шкідливою і небезпечною; Свирид, який виступав за білогвардійців, готовий був прийняти більшовизм, оскільки не хотів, щоб до влади прийшли українці. В останній дії після пережитих випробувань вони приходять до розуміння деструктивності більшовицької системи. Їхні сім'ї розкуркулили, родичів заслали й понищили, Домаха не має навіть права жити у землянці, Свирид відбув заслання і змушений приховувати своє походження. Різницю між сподіваннями і реальністю Домаха підкреслює, повторюючи слова Миколи про необхідність боротьби за Україну, що увиразнюють їхнє запізніле усвідомлення та втрачені можливості.

Проте авторка відображає появу нових сподівань, які розмикають безпросвітність буття Домахи. Відбувається часткове возз'єднання її родини – до неї повертається донька з онуком. Звістка про онука змінює світовідчуття Домахи. З моменту його появи вона усвідомлює, що її існування у нестерпних та безвихідних обставинах набуває нового сенсу. Водночас Домаха намагається виправити свої помилки за допомогою онука. Вона обіцяє виховати у нього почуття національної приналежності. «Вже він знатиме, що таке советська влада, а що таке Україна» [7, с. 37].

У самосвідомості Домахи здійснюються перетворення, які стають відображенням реакцій на зовнішні перипетії. Втрати і страждання формують у героїні внутрішню витривалість, яка набуває демонстративного вираження. Ольга спостерігає нові якості Домахи: «Якісь ви, мамо, інші стали... Такі хоробрі» [7, с. 32]. Домаха підкреслює свою внутрішню свободу: «Аж мені смішно, до того я вже їх небоюся» [7, с. 37]. Цілковита безстрашність Домахи виявляється в епізоді боротьби із Потапом, який намагався відібрати її онука. Фізичне протистояння стає способом захисту продовженого роду Домахи і пов'язаного з ним нового смислу її буття.

У боротьбі дійових осіб (Домахи, Ольги, Свирида) із Потапом акцентується увага на їхній моральній і фізичній перевазі, хоча протистояння набуває гротескного вигляду, що свідчить про вивільнення їхніх глибинних переживань. Потап виконує роль своєрідного символу більшовицького свавілля, але уже не підкріпленого владою. Видозміни, які відбуваються із Потапом, коли він з наймита перетворюється на представника більшовицької влади, а потім на виключеного з партії, не порушують його особистісної обмеженості.

Водночас у п'єсі внутрішня обмеженість прибічників більшовицької ідеології зображена як визначальна характеристика формування нового суспільного устрою, що утверджувався шляхом нищення.

Головною прикметою встановлених суспільних відносин виявляється соціальна і фізична незахищеність, що набуває цілком антигуманістичного вигляду. Про спотворення норм суспільної моралі особливо виразно свідчить образ безпритульного хлопчика Дмитрика. Він змушений жити у землянці із Домахою, а його світосприйняття переобтяжене необхідністю оцінювати й пророкувати наслідки соціальних негараздів заради власного виживання.

У драмі відтворені гострі соціально-політичні і особистісні конфлікти. Якщо конфлікти на рівні суспільного протистояння залишаються незавершеними, то особистісні конфлікти частково вирішуються. У Домахи з'являється сім'я, міліціонер Свирид допомагає їй тимчасово подолати Потапа, у неї з'являються перспективи нового життя із донькою та онуком. У фінальному епізоді увиразнюється деяка невідповідність дій і обставин: поки Потап лежить без свідомості, а Свирид і Ольга попереджають Домаху про необхідність якнайшвидших зборів і порятунку, Домаха пропонує їм заспівати пісню. Пісня Домахи про рід, яка завершує п'єсу, стає символом часткового відродження та незнищеності.

У драмі «Приїхали до Америки» (1951) Л. Коваленко показує цивілізаційну різницю між Америкою та Росією. Ідеологічна площина відіграє важливу роль у формуванні художньої структури п'єси, оскільки відбувається протиставлення тоталітарної та демократичної систем. Авторка відтворює існування українських емігрантів в Америці, зображуючи дві українських родини, одна з яких приїхала в Америку двадцять років назад, а інша прибула нещодавно. Двадцять років різниці підкреслюють циклічну повторюваність історичних процесів: у 1920-ті і 1940-ві роки українці емігрували через встановлену в Україні репресивну систему.

У зображенні сім'ї Степаняків акцент зроблено на їхній національній приналежності. Степаняки власною працею досягли середніх статків в Америці й інтегрувалися в американське суспільство. Водночас вони багато уваги приділяють допомозі новоприбулим українським емігрантам.

Родина Журбенків намагається адаптуватися до нової реальності, потрапивши до Америки з таборів для переміщених осіб. Пережиті випро-

бування змушують їх дуже гостро реагувати на нові виклики. Олена, дізнавшись про існування комуністів в Америці, прагне знайти локацію, позбавлену комуністичної ідеології, заради чого готова перебувати в екстремальних умовах. Показуючи страх і спротив дійових осіб, авторка через їхні емоційні реакції розкриває сутність і наслідки насильного нав'язування комуністичної ідеології.

У п'єсі відображається світосприйняття різних дійових осіб задля увиразнення парадоксальних проєкцій, які виникають внаслідок зіставлення досвіду й уможливлених конструкцій. Журбенко протиставляє власні випробування, яких він зазнав внаслідок існування всередині комуністичної системи, розмірковуванням Луї, який захоплюється комуністичними ідеями.

Реальні результати втілення комуністичної ідеології, які різко протиставляються фантазіям про зміни соціальних укладів, показані у саркастичному ракурсі. Івась Журбенко уявляє своє заслання як цілком закономірне явище для тоталітарного режиму. Більше того, показує його як своєрідне мірило своєї власної нормальності, тим підкреслюючи неадекватність нищівної ідеології. Він розкриває антигуманістичну й фальшиву сутність більшовицької системи. Журбенко розповідає про різні історії партії, які виникали як наслідок відповідного до часу викривлення фактів внаслідок їх ідеологічної інтерпретації та ідеологічного культивування.

Головна інтрига твору розгортається навколо спроби викрадення Журбенка радянським агентом Стівеном. У процес викрадення та звільнення Журбенка втягується більша частина дійових осіб, проте дія має достатньо штучний вигляд. Прикметною є поведінка дружини Олени, яка не тільки звільняє чоловіка, але й долає власний страх настільки, щоби дати жорстку відсіч нападникам. Олена характеризує ситуацію: «То вони все ганялися за нами, а ми тільки тікали, а тут – він тікає. Ха-ха-ха. Комедія!» [7, с. 133].

У п'єсі виразно проявляються повчальні тенденції. Недостойну роль Луї у ситуації з викраденням Івась використовує задля своєрідного повчання. Журбенко присоромлює Луї і підкреслює власну правоту: «Тепер ви розумієте, що їм не треба людини, – тільки виваленого у злочинах і розпусті раба?» [7, с. 133]. Обставини викрадення Журбенко використовує для ілюстрації злочинної сутності радянської системи. Він розгадує, яким способом Луї змусили вчинити злочин й робить повчальні узагальнення. Задля виправлення Луї Івась з Оленою пропонують йому умовне

заслання у полегшеній формі – вони радять йому поїхати на Аляску і там випробувати свої сили.

Подальша дія розвивається за принципом майже одночасного і поверхового вирішення усіх суперечностей, що також вказує на штучність у розв'язанні конфлікту. В образах дійових осіб відсутнє психологічне мотивування, кожен з них виконує достатньо ілюстративну функцію у вирішенні локального протиборства між радянською системою і громадянином. Ідеологічне протистояння у п'єсі зводиться до повторюваних у деяких варіаціях аргументів і контраргументів та протидію злочину, що виявляє й увиразнює правильні та хибні позиції.

П'єсі «Ксантіппа» (1946) Л. Коваленко дає визначення комедії. Проте у творі виявляються ознаки драми з огляду на характер порушених проблем та спосіб репрезентації конфлікту. У п'єсі подається інтерпретація історії подружнього життя Сократа та Ксантіппи. В образі Ксантіппи авторка підкреслює різницю між зовнішнім сприйняттям героїні й внутрішніх причинах її поведінки. У творі показані поверхові уявлення про неї, які сформувалися у дійових осіб внаслідок її бурхливих реакцій. Дійові особи бачать лише прояви нестримного темпераменту Ксантіппи й тлумачать їх у відповідності до власних, вигідних їм самим, стереотипів. Письменниця розкриває внутрішні причини поведінки Ксантіппи, зміщуючи увагу на її переживання, викликані складнощами сімейного життя. Вона розглядає сімейне життя як партнерство, в якому свої обов'язки перед чоловіком і сином виконує, натомість від Сократа не одержує жодної підтримки. У п'єсі підкреслюється самовідданість і доброчесність Ксантіппи, оскільки вона відсікає будь-які прояви сторонньої уваги заради Сократа, який захоплений своїми розмірковуваннями і проявляє байдужість до дружини.

Ксантіппа заперечує суспільні стереотипи, вона привселюдно вказує і засуджує соціальну, побутову нерівність чоловіків і жінок, що спричинює до дисбалансу у відносинах. Ситуації непорозуміння, відображені у творі, у процесі їхнього розгортання розкривають істинні факти. Сократ іде на прийом, влаштований гетерою Лаїсою, задля філософських розмов. Лаїси дізнається, що Ксантіппа влаштувалася до неї мити посуд, й намагається її привселюдно принизити, аби помститися. Багатий афінянин Тідей покинув Лаїсу заради залицянь до Ксантіппи, які вона ігнорувала. Авторка максимально загострює інтригу, щоби у кульмінаційний момент визначити головну проблему соціально дисгармоній-

них сімейних взаємин. Ксантіппа підкреслює свою роль у забезпеченні умов для суспільно корисної діяльності Сократа, і водночас вказує на відсутність адекватної зворотної реакції.

Драма «Героїня помирає в першому акті» (1948) вирізняється з-поміж інших творів Л. Коваленко. У структурі твору важливу роль відіграють абстрактні конструкції, які організовують простір і час та визначають смислову наповненість п'єси. Діалоги дійових осіб, які нібито стосуються конкретних проблем чи ситуацій, насправді являють собою філософські розмірковування, які акумулюють та відтворюють універсальний досвід існування й проектується на реальність тоталітарного суспільства.

Театральна діяльність у п'єсі стає символічним відтворенням дійсності. Абстрактність зображення підкреслює його багатозначність: в одних формах простежується відсилання до інших форм. Розмаїті способи відображення реальності утверджують ідею оманливого долання тиску у різних сферах через самозабуття. На запитання Диктатора Служник відповідає: «Горілка завжди до послуг. Як може бути театр без горілки? Без горілки ви б не витримали... і публіка також» [7, с. 183]. Служник розкриває внутрішні механізми сценічного дійства: «Ви мусите вірити, що це трон» [7, с. 183]. Умовність зображеного на сцені, яка не відповідає сутності, співвідноситься із головними ознаками ідеології, побудованої на утопічних та ілюзорних підвалинах. Театральна постановка стає багатозначним символом, що вказує на принципи облаштування тоталітарного суспільства. «Сюди приходять всі, хочуть чи не хочуть. Всі проходять через театр... Інакше не мають що робити» [7, с. 184]. Увесь театральний простір, який охоплює сценічну і закулісну діяльність з різним рівнем копіювання реальності, вказує на фальшиву основу ідеологічних конструкцій.

Театр стає середовищем культивування фантазій, які повністю маскують убогу дійсність та її замінюють. Світоглядні фальсифікації, втілені у діяльності театального колективу, стають домінуючими й протиставляються поодиноким прагненням до істинності й краси, які виражає нова акторка.

Л. Коваленко розширює межі зображуваного шляхом загострення гендерної проблематики й ускладнюючи художню структуру використання прийому «театру у театрі». З вистави, в якій відтворювалося протистояння диктатора і бунтівників, ситуативно відгалужується фрагмент, в якому увиразнюється дисбаланс у стосунках

жінок й чоловіків, що впливає на подальше розгортання сценічного дійства.

Відбувається змішування гри і реальних відчуттів акторів, внаслідок чого нова акторка змінює хід п'єси. Спочатку вона погоджується на помилування через кохання вартового й має намір допомагати народові. Коли вона усвідомлює, що вартовий керується не коханням, а приземленими мотивами, вона змінює своє рішення, проголошуючи продовження боротьби за народ. Нова акторка утверджує власне право на самовираження, яке для неї є основоположним. Вона не терпить чужої гидкої поведінки заради ролі, як роблять інші. «Я хочу розкрити себе! Розгорнути себе, розцвісти і засяяти усіма барвами...» [7, с. 190]. Нова акторка протиставляє високі ідеали пропагованій приземленості й примітивності. Вона проголошує: «Я умираю за правду, любов і свободу!» [7, с. 191]. Позиція нової акторки резонує із придушеними відчуттями інших жінок й спонукає їх до висловлення власного невдоволення, що також впливає на розвиток подальшої дії у виставі та поза виставою.

У показові сценічної смерті нової акторки підкреслюється двозначність. Після закінчення вистави вона продовжує лежати. «Всі виходять, героїня лежить, розкинувши руки» [7, с. 191].

У зображеному театрі простежуються виразні паралелі із принципами впорядкування радянського суспільства. Створена колосальна ілюзія у виставі поглинає будь-які прояви відмінності, тотально їх фальсифікуючи. Змінена п'єса, в якій проявилася істинне, все одно створюватиме потрібний ефект програмування свідомості, оскільки зміст інтерпретується у відповідності до ідеологічних настанов. У процесі репетиції та після її закінчення розкривається механізм маніпуляцій через викликане відчуття страху. Служник робить певний підсумок: «Неважно. Публіка думатиме, що так і треба. Тільки треба на афішах написати великими літерами, що це – модна п'єса. Ніхто не посміє сказати, що йому модна п'єса не подобається» [7, с. 192]. Авторка водночас показує процес закидання будь-яких ідей у масову свідомість та їх наступного самовідтворення, що призводить до подальшого обмеження проявів індивідуального буття.

У наступних епізодах вистави авторка продовжує розкривати принципи тоталітарного керування масами. Диктатор прагне утримувати народ у примітивному стані і відволікати його увагу від головної суті, інакше він не зможе над ним владарювати. «Народ мовчить і думає. Це найстрашніше, що може бути. Я мушу кинути їм щось, щоб

запантеличило їх. Вони мусять почати завидувати, сваритися, битись» [7, с. 195].

Посиленню фантазмагоричності сприяє втручання сторонніх дійових осіб у виставу – мати показує синові несправжність сцени і акторів, проте син випадково помирає замість першого вартового. Перший вартовий, мати та інші випадково дізнаються, що в ілюзорній реальності, створеній на сцені, вони помирають насправді. Служник виявляє найбільшу обізнаність у засадах сценічного облаштування, яке замінює реальність. Постійні саркастичні алюзії на радянський уклад досягають апогею у словах диктатора, який звеличує убогий і брудний театр: «Все йде у порядку у цьому театрі, найкращому театрі у всесвіті» [7, с. 199].

Альтернативою театру, в якому головну роль відіграє диктатор, стає жіночий театр, спрямований на пошуки щастя. Увага фокусується на відображенні високих почуттів, які протиставляються приземленості попереднього театру. Дійові особи з попереднього театру або обирають собі несподівану і достатньо екстравагантну роль (диктатор перетворюється на годівника індичок), або не знаходять собі застосування (перший вартовий, служник). Перший вартовий порушує ідилію жіночого театру. Підмовивши матір і сина, він спричинює загибель нової акторки, що водночас сприяє тимчасовому оживанню служника. Проте жінка сприймає цю подію як знак до нової гри у п'єсі про щастя. Героїні декларують своє бажання бути щасливими, задля чого починають все спочатку.

Абсурд стає формою сприйняття і конструювання дійсності у п'єсі, відображаючи таким способом сутність раціональних ідеологічних побудов, які призводять до тотального руйнування на рівні свідомості та матеріального світу. Театральна постановка у п'єсі через алогічність, безладність, фантазмагоричність виявляє сфальсифіковані стереотипи радянської ідеології й паралельно розкриває примітивні гендерні установки. У театрі дійові особи розігрують процеси буття, в яких розкриваються моральні та світоглядні деформації. Блазнування створює нові кути зору на аномальні явища, які у результаті систематичного нав'язування стали сприйматися як звичні і неминучі. Пародійні і саркастичні елементи у п'єсі «Героїня помирає в першій акті» демаскують деградованість людської свідомості, яка опиняється у замкненому обширі ілюзій і спрощених реакцій. За допомогою естетики абсурду Л. Коваленко знищує замкненість і гіпнотичну самовідтворюваність ідеологічної системи.

Сюрреалістичний ефект зображуваного підсилюється шляхом оперування художньо перетвореними поняттями і символами, які мають матеріальні відповідники у вигляді ідей, відчуттів, явищ тощо, а проте позбавлені зовнішньої фіксації. Дійові особи одночасно перебувають у різних площинах (сценічного, позасценічного, індивідуального існування), переміщуються з одного простору в інший (нелінійно змінюють локацію і характер театрального дійства). Індивідуальне та колективне сприйняття дійових осіб перетворюється на сферу розгортання театральних дій, за допомогою яких відбувається іронічне перетворення змісту, виявляються приховані і неприховані уявлення та прагнення дійових осіб-акторів. У двох виставах авторка протиставляє позицію відчуженості прагненню до щастя. У першій виставі відображається й засуджується насильство над особистістю, спростовуються нав'язувані жертви заради ілюзій, які призводять до нищівних результатів. У другій виставі пропонується альтернатива тоталітарній дійсності у вигляді безкінечного особистого самовираження. У п'єсі Л. Коваленко тоталітаризм набуває пародійного характеру, а особистісна свобода перетворюється на незнищенну цінність.

У творі «Неплатонівський діалог» (1943) розглядається психологічна еволюція жінки разом із побічними ефектами, що виникали в екстремальних умовах. Жінка проходить через складні моральні випробування, які виформовують її особистість, проте через абсолютизацію певних переконань вона відсікає важливі аспекти особистісного самовираження. Вона концентрує усі свої зусилля на служінні народові. Зосередженість жінки на проблемі національного самовизначення, з одного боку, стає результатом вимушеної втрати будь-яких інших орієнтирів, а з іншого, – визначається її вірою у можливість й внутрішні ресурси українського народу. Якщо у діалогах Платона відбувався пошук істини, то у «Неплатонівському діалозі» героїня демонструє свої сформовані переконання і цінності закоханому у неї чоловікові.

У всіляких вимушених перипетіях, що розривали психологічні і фізичні зв'язки із рідною землею, жінка вбачає процес звільнення: «От, стоїть собі людина з клунком на плечах серед незнайомого і чужого світу, і мусить розраховувати тільки на себе!» [7, с. 211]. Героїня акцентує увагу на неминучому усвідомленні своєї національної приналежності в еміграції, а еміграція розглядається як необхідна умова для подальшого розвитку. «І крім національності, імені і власної голови, ніщо не стоїть за ним, але ніщо і не тяжить на ньому. А перед ним лежить цілий світ цивілізації, який він мусить засвоїти» [7, с. 212]. Жінка розмежовує поняття культури і цивілізації, обстоюючи високий духовний розвиток українського народу та вказуючи на потребу засвоєння прийнятих у світі цивілізаційних форм. Водночас вона визначає особливу роль українського народу у світових процесах, а негативний історичний досвід оцінює у перспективі подальших суспільно-політичних перетворень і розвитку. Жінка утверджує активну позицію у формуванні майбутнього української держави, тому споглядальність і романтична налаштованість чоловіка, який намагався освідчитися, видавалася їй недоречною.

Висновки. Драматичні твори Л. Коваленко репрезентують художнє осягнення проблем особистісного, національного, світоглядного самозбереження в умовах зовнішнього пригнічення й руйнування. Структура конфлікту визначається різними формами і рівнями протистояння, що охоплюють внутрішні, зовнішні прояви та їхні взаємовпливи. Конфлікт у п'єсах базується на протиставленні протилежних інтенцій, й відображає закономірності функціонування свідомості героїв. Свідомість дійових осіб протистоїть колективній свідомості, охопленій деструктивними ідеями та стереотипами. Для відображення процесів, які становлять проєкції ідеологічних площин, авторка використовує засоби художньої умовності, що сприяє формуванню різних смислових вимірів та їхні взаємоперетини у драматичних творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондарева О. «Омріяна ієрофанія» української діаспори у драматургічних проєкціях другої половини ХХ ст. Вісник Таврійської фундації. – К. – Херсон: Просвіта, 2006. Вип. 2. URL: <http://prosvita-ks.co.ua/visnik-tavriyskoyi-fundaciyi-vipusk-2/olena-bondareva-omriyana-ii-rofaniya-ukrayinskoyi-diaspori-u>.
2. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
3. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. Черкаси: Брама-Україна, 2005. 384 с.
4. Шовкопляс Г.Е. Развитие украинского гендерного мифа: изображение женщины в духе эссенциализма (на материале пьесы Л. Коваленко «Домаха»). Спадщина І.Я. Навуменкі і актуальныя праблемы лытаратуразнауства. Зборнік науковых артикулау. Гомель: ГДУ ымя К.Ф. Скарыны, 2016. Вып. 3. С. 91-95.

5. Коновалова М., Грачова Т. Україна і жінка в художньому просторі Л. Коваленко «Домаха». Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки, 2017. Вип.70. С. 35-38.

6. Ковальчук Г. Ксантиппа як літературний персонаж української письменниці-емігрантки Людмили Коваленко. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія філологічна, 2012. Вип. 28. С. 107-118.

7. Коваленко Л. В часі і просторі. П'єси. Париж – Торонто – Нью-Йорк: Видавництво Ми і світ. 216 с.

УДК 821.161.2–1.09:791

КІНОПОЕТИКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ПОНЯТТЯ

KINOPOETICS: RECONSTRUCTION OF THE CONCEPT

Бульбачинська О.І.,

аспірант

Київського університету імені Бориса Грінченка

Розвідку присвячено окресленню інтерактивного зв'язку літератури і кінематографу. Аналізуються дослідження і публікації, присвячені синтезу мистецтв. Окреслено зміст, ознаки, функції поняття «кінопоетика». Охарактеризовано основні засоби кінематографічної виразності. Осмислюється поетика художніх творів крізь призму кінематографії.

Ключові слова: інтермедіальність, кінопоетика, кадр, монтаж, ритм, план, візуалізація.

Исследование посвящено обрисовке интерактивной связи литературы и кинематографа. Анализируются исследования и публикация, посвященные синтезу искусств. Определены содержание, признаки, функции понятия «кинопоетика». Охарактеризованы основные средства кинематографической выразительности. Осмысливается поэтика произведений сквозь призму кинематографии.

Ключевые слова: интермедийность, кинопоетика, кадр, монтаж, ритм, план, визуализация.

Exploration is devoted to the outline of the interactive communication of literature and cinematography. Researches and publications devoted to the synthesis of arts are analyzed. The content, features, functions of the concept of "movie poetics" are outlined. The basic means of cinematographic expressiveness are characterized. The poetics of artistic works through the prism of cinematography are contemplated.

Key words: intermedialism, film poetics, frame, editing, rhythm, plan, visualization.

Постановка проблеми. Дослідити основні кінематографічні засоби та функціонування їх у поетиці художнього твору.

XX століття позначено синтезом мистецтв. Максимально ця взаємодія простежується між кіно та літературою. Слід зазначити, що на сьогодні у літературознавчих працях лише констатується дискусія навколо ролі поетичних засобів кіно у художньому творі, оскільки науковці вже переосмислили це питання і дійшли принципової згоди. Доречно лише нагадати, В. Шукшин беззаперечно наполягав на тому, що «засоби літератури – незмірно багатші, різноманітніші, природа їхня інша, ніж природа засобів кінематографа» [13, с. 107].

У своєму дослідженні ми схилиємось до думки, що створюючи літературний твір, митці використовували засоби і прийоми, запозичували коди кінематографу. Це допомагало їм розширю-

вати зображально-виражальні можливості художнього слова.

Феномен кінопоетики осмислюється нині як у теоретико-літературознавчих, так і в історико-літературних студіях. Л. Генералюк, Г. Клочек, А. Покулевська, О. Пуніна переконливо доводять, що це питання на часі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загалом у літературознавчих працях останніх десятиліть намітилась певна тенденція в осмисленні актуальних літературознавчих питань. Спостерігається, що спочатку констатується теоретична проблема, яка з часом осмислюється, а згодом – розроблена концепція перевіряється на матеріалі творів художньої літератури. Л. Генералюк, Г. Клочек у своїх розвідках досліджують кінопоетику на матеріалі творчості Т. Шевченка, О. Пуніна – на матеріалі творів 20–30-х рр. XX століття. Дослідниця аналізує

прозу Гео Шкурупія, Л. Скрипника, Д. Бузька, М. Йогансена, Ю. Яновського. Щодо теоретико-літературознавчих досліджень – осмислення кінопоетики знаходимо у працях А. Покулевської «Елементи кіномови у поетиці літературного твору», Н. Бернадської «Жанрова специфіка кінопрози». Зазначимо, що наявні праці, як монографічного характеру, так і поодинокі статті, в яких учені здійснюють аналіз одного твору автора (О. Брайко осмислює малу прозу В. Дрозда та Є. Гуцала, Л. Горболіс – «Камінний хрест» В. Стефаника, І. Заярна характеризує кінопоетику представників авангарду – М. Семенко та О. Кручених).

Постановка завдання. Завдання нашої статті полягає у дослідженні змісту, ознак та функцій поняття «кінопоетики»; охарактеризувати основні засоби виразності; осмислити поетику художніх творів крізь призму кінематографії.

Актуальність нашої праці зумовлена впливом мистецтва кіно на мистецтво слова, що проявляється в художньому творі.

Виклад основного матеріалу. О. Рисак, аналізуючи синтез мистецтв, виділяє дві категорії: «прагнення до синтезу та чітке уособлення, самовизначення, самоутвердження» [10, с. 20]. У художньому творі простежується запозичення прийомів і засобів, проте зі збереженням їхньої неповторності та довершеності. Тому виокремлення засобів і прийомів, якими творяться художні образи у літературі та кіно, допоможе нам осягнути тайни творення візуальних образів. Г. Ключек справедливо зазначає, що «поетика візуальності кіно значно краще осмислена за поетику візуальності художньої літератури; через те підхід до художньо-літературного тексту з кодами, розробленими у кінопоетиці, дає змогу відчутно підвищити ефективність розгадки та пояснення секретів його візуальності, а значить, і секретів художності» [12, с. 25]. Слід зазначити, що «візії» несуть різний характер зображення. У кіно – це зримі елементи, сформовані у певні тематичні картини, а у літературі – візія є глибшою, адже звернена безпосередньо до свідомості читача. Продовжуючи свою думку щодо візуальності у цих мистецтвах, літературознавець зауважив: «Не треба особливо занурюватися у глибини психології літературної творчості, щоб прийти до висновку, що процес творення письменником художнього тексту позначений його прагненням якомога повніше втілити у слово, вербалізувати свої візії. Звичайно, перед нами стоять й інші завдання. Але серед них найпершим є завдання втілення у слово зорових картин. Література насамперед показує. Її міметична

сутність полягає передусім у зображальності, ейдитизмі. Але при цьому необхідно враховувати, що це художнє зображення, тобто зоровий образ «картина», «кадр», гіпотипозис і т.д., наділений енергією художнього впливу». Також дослідник справедливо зазначає, що зорова картина здатна «викликати у читача враження, співмірні тому, що він пережив» [4]. Як бачимо, література і кіно мають на меті створити такі зорові картини, які максимально точно передадуть зміст показаного (описаного). Отже, наша дослідницька увага буде спрямована на поетику візуальності та основні складові кінопоетики.

У наукових працях знаходимо різне трактування взаємодії названих мистецтв. Дослідники називають синтез, взаємовплив, інтермедіальність та вкладають у них своє розуміння. Так, М. Наєнко осмислив інтермедіальність як методологію: «Інтермедіальність – порівняно нова, але й дуже давня методологія. Що це методологія, заперечити ніхто не зважиться, бо ж у неї є свій предмет дослідження (спорідненість і перегук різних видів мистецтв – медій) і свій спосіб (метод) теоретичного і практичного осмислення їх [12, с. 15]. Погоджуючись із думкою дослідника, вважаємо, що інтермедіальність є методологією та домінуючою концепцією у літературознавстві за допомогою якої у художньому творі можуть проявитися інші види мистецтва: кіно, живопис, музика, театральність [12]. М. Наєнко в історичному огляді продемонстрував як інтермедіальні традиції проявляють себе у літературі різних часів, яскраво простежує інтермедіальність кіномистецтва і літератури у ХХ столітті, оскільки це час виникнення кінематографу; окреслює кіномистецтво як домінуюче, що істотно впливає на культуру, але найбільше – на художню літературу. Тому й висновок науковця переконливий: «інтермедіальність – найефективніший засіб для досягнень найглибшого синтезу всіх мистецтв» [12, с. 11].

Але дослідник Г. Ключек стверджує, що взаємозв'язок та взаємовплив кіно та літератури простежуємо ще тоді, «коли окремі мистецтва, переживаючи початкові стадії свого становлення, починали приглядатися та впізнавати одне одного, взаємозапозичувати засоби» [4]. Письменники, шукаючи можливості у творах посилити зображально-виражальні засоби, почали звертатись до інших видів мистецтва, обираючи ознаки найбільш характерні для їх таланту: Т. Шевченко (слово – живопис), П. Тичина (слово – музика – живопис), О. Довженко (живопис – слово –кіно) [4, с. 31].

На початковій стадії свого формування як виду мистецтва кінематограф не лише активно запо-

зичував, використовував і обробляв популярні літературні сюжети, а й трансформував у свою виражальну систему (поетику) суто літературні виражально-зображальні засоби [7]. Показово, що на початку свого становлення кіно мало на меті екранізувати літературний сюжет. Проте, зважаючи на запити суспільства, швидко розвивалося, вибудовуючи власну концепцію, засоби і прийоми, які надалі стали визначати як «власне кінематографічні». Як зауважує Г. Клочек у статті «Інтермедіальність художньої літератури та кіно: із теоретичних спостережень», після того, як мистецтво кіно виробило свої кінематографічні особливості та з'явилися перші кінематографічні шедеври «Броненосець Потьомкін» С. Езенштейна та «Земля» О. Довженка [4, с. 31], саме тоді у літературі як у тодішньої «королеви мистецтв» з'явився зовсім неприхований інтерес до нещодавнього «іллюзіона», а тепер кінематографа, який стверджує себе навіть не по роках, а по днях і вже навіть був возведений одним із тогочасних політичних вождів у ранг «наймасовішого мистецтва» [4, с. 31]. Тому і став спостерігатися вплив кіно на поетику у слові художнього твору. Це яскраво помітно у творчості письменників 20-х років: «українська література почала активно вбирати у себе кінозасоби, причому робила це демонстративно, що виявилось не тільки у ментальності композиції, котра відкрито нагадувала кіномонтаж, а й у спробах створити такий гібридний жанр як кінороман» [12, с. 26].

Тому ми можемо стверджувати, що мистецтво кіно і мистецтво літератури збагатились новими формами, засобами, запозиченнями та стали найвпливовішими мистецтвами у суспільстві завдяки їхньому синтезові. Ці всі особливості ми можемо називати кінопоетикою.

У сучасному літературознавстві не існує сталої дефініції поняття кінопоетики. Проте спробу окреслити зміст і функції цього поняття знаходимо у працях С. Езенштейна, М. Ромма та у розвідках сучасних літературознавців – Н. Горницької, О. Пуніної. Попри відсутність єдиної дефініції, всі дослідники ототожнюють кінопоетику з кіномовою художнього твору. Проте скрізь їхні думки переплітаються та доповнюють межі розуміння кінопоетики як «нового виду мистецтва», вважаючи одногосно, що література є лоном витоку кінематографії. Розглядаючи художній твір (ще до появи кіномистецтва), можемо спостерігати вроджений кінематографізм, який притаманний літературі. Прихильницею цієї думки є А. Покулевська. Дослідниця виокремлює історичну кінопоетику, в якій розвивались основні

кінозасоби. С. Езенштейн стверджував, що кінопоетика – це глибоке осмислення законів літературної поетики та образності, яке потребує професійного аналізу усіх художніх форм [14].

Отже, аналізуючи осмислене трактування кінопоетики науковцями, можемо зробити висновок, що це професійне й уміле використання у художній літературі законів і прийомів мистецтва кіно, найхарактернішими категоріями якого є монтаж та кадр. На основі наведених тверджень пропонуємо вважати, що кінопоетика – це організована, професійно сформована система прийомів і засобів кінематографії, за допомогою яких твориться високохудожній літературний твір. Оскільки художній твір стає організованим цілим та відкритим для розкриття свого художнього потенціалу реципієнтам – саме це будемо вважати функціями кінопоетики. У розкритті кінопоетики твору нам допомагають такі її категорії: монтаж, кадр, план та ритм.

Основні засоби кінематографічної виразності знаходимо у дослідженні О. Брайка, який виокремлює «монтаж, просторову композицію (мізансцену чи глибину побудови кадру) [3, с. 37], ритм, світлові ефекти. Завдяки працям Л. Горболіс, Л. Генералюк, Г. Клочка, А. Мазурак, О. Пуніної, поповнюємо цей ряд: монтажна фраза або монтажний абзац; контраст; контрастний, ритмічний, тональний план; ракурс.

Аналізуючи художній твір з погляду кінопоетики, найперше слід охарактеризувати поняття «кадр», оскільки всі інші кінематографічні засоби виразності, на наш погляд, будуть залежати від нього. Першими, хто звернувся до пояснення цього терміну були теоретики кіно: С. Езейштейн, який вбачав, що це лише певний ієрогліф, та М. Ромм, який ототожнював кадр із картиною. М. Ромм наполегливо стверджував, що «кадри з'єднуються за схожістю всередині однієї сцени, а не за контрастом» [8, с. 197]. Літературознавці Г. Клочек, А. Покулевська робили спробу виокремити кадр як фундаментальну основу у кінопоетиці. А. Покулевська погоджується з думкою Н. Агафонові, що кадр – це засіб кінематографічної виразності. Г. Клочек стверджує, що це «певний простір, обрамлений прямокутною рамкою, має своє змістове наповнення, елементи його змісту найретельніше відібрані, композиційно та колористично вирішені» [4, с. 38]. Будь-який художній твір можна поділити на кадри, кожен з яких фіксує певний момент дії, смислове навантаження, яке вміщується у рамки письменницької уяви, що репрезентується у кадр. Швидка зміна його

виконує функцію ефекту рухомого зображення у літературному творі.

Усі кадри з'єднуються між собою за допомогою монтажу. В історії кінематографу існує чимало праць, які дають широке уявлення про цю категорію кінопоетики. Слід зазначити, що монтажність характерна для усіх видів мистецтва. Адже навколишнє середовище ми сприймаємо за допомогою кадрів, а систематизація їх через мислення приводить до монтажності думки. Монтаж – це не «властивість» кадру й не «властивість» кіно, а здійснення мисленневих операцій нашої свідомості, котрий узяли на озброєння кінематограф і телебачення та використовують його у найрізноманітніших художніх та інформаційних цілях [5, с. 12].

Теоретик кіно М. Ромм подає таке пояснення: «Монтаж – це таке зіткнення кадрів або таке зіткнення епізодів, таке зіткнення звуку та образу, коли від їх зіткнення, як від удару сталі по кремені, народжується нове, народжується частина вогню, яка повинна запалити думки і почуття глядача» [10, с. 332]. Тому можемо стверджувати, що завдяки монтажу можливе досягнення авторського бачення художнього твору. Проте не осмислена монтажність може порушити весь тематичний ряд, час та простір художньої думки. Через те слід зазначити, що засоби монтажу – думка, яка закладена у кадрі, камера, кут зору, темп, який закладений у кожному кадрі, які, на думку М. Ромма, є визначальними [10, с. 261]. У теоретичних дослідженнях С. Ейзенштейна знаходимо класифікацію монтажу: ритмічний (рух предметів усередині кадру, «перемикання» ритмів різних зафіксованих камерою об'єктів – у художній літературі відповідних зображень), тональний (побудований на домінантному звучанні від шматка – монтажного уривка) [цит. за 1, с. 45]. Отже, виокремлюючи у художньому тексті монтажність слід враховувати й ритміку кадрування.

Таким чином, кадр та монтаж нерозривно пов'язані між собою та становлять фундаментальність у кінопоетиці. Кадр і монтаж – два поняття, за допомогою яких можна розкодувати «кінематографічну» складову й зрозуміти чинники тієї могутньої естетичної впливовості його поетичних текстів, наділених «геніальною простотою». Професійно засвоєні прийоми, що стосуються кадру й монтажу стали складовими художнього мислення поета, системо/стиле/формуотворювальними чинниками його творчості [6, с. 11].

Проте невіддільною складовою кінопоетики являється також план. План допомагає автору

досягти найбільшого вияву усіх деталей, що доповнюють розкриття основної думки твору. Відомий літературознавець Ю. Лотман подає стале визначення вказаного поняття, яке ми беремо основою для свого подальшого дослідження. Науковець твердить: «План – це не просто величина зображення, а відношення його до рамки (величина плану на маленькому кадрі плівки і на великому екрані однакова)» [5, с. 249]. Тобто спостерігаємо, що дослідник не розділяє поняття «кадр» і «план», а вказує на їхню нероздільну сутність, що і буде визначальним для аналізу твору, адже план подає для реципієнта емоційне та психологічне навантаження, допомагає виокремити у кадрі всі важливі деталі. О. Брайко подає класифікацію планів: *дальній* – фігура людини вміщується більше по вертикалі кадру; *загальний* – людина на весь зріст по вертикалі; *американський*, або *другий середній* – тулуб людини; *середній* – людина по пояс; *крупний* – людина по груди. *Деталь* – якісь дрібнички об'єкта, менші крупного плану» [цит. за 2, с. 42]. На нашу думку, використання різних планів у кінопоетиці допомагає реципієнту краще зрозуміти внутрішній світ персонажа, адже середній і крупні плани дають змогу побачити його переживання. У свою чергу деталь вказує на навколишнє середовище (незначний об'єкт), але який також має вплив на зображуване митцями. Використання планів у кінопоетиці є психологічною і драматичною проникливістю, що допомагає передати внутрішнє кіно, увиразнюючи кут зору [2, с. 42].

Загальномистецька категорія ритму також доповнює кінопоетику художнього твору. Ритм тісно пов'язується з кадром, адже саме кадр диктує ритміку усього художнього твору (динаміка, мінливість). Підтвердженням цього твердження є теза А. Тарковського: «Повновладною домінантою кінематографічного образу є ритм, який виражає плин часу у середині кадру. Ритмічні картини виникають відповідно до характеру того часу, який плине у кадрі, і визначається не довжиною монтованих шматків, а ступенем напруженості плину у них часу [3, с. 55]. У художній літературі ритм завдає зміна оповідача, героя твору. Показово, що зображення психології або ж душевні пошуки чи показ «відчайдушних» вчинків змушують змінюватись ритм у кожному наступному кадрі.

Наступною, не менш важливою категорією кінопоетики є мізансцена. Вона складає основу кіномови. Мізансцени, групуючись у певну систему, за допомогою монтажу передають головну думку. Це своєрідна реалізація задуму у просторі

та часі. Дослідник кіно М. Ромм стверджує, що «кінематографічна мізансцена неодмінно будуватиметься так, що авторська воля втручається у долі героїв» [8, с. 180]. Продовжуючи думку у вагомості вказаної категорії кінопоетики, дослідник приходить до висновку, що «текст і мізансцена являються єдиним і головним знаряддям у руках театрального режисера, яким він виражає своє відношення до задуму» [8, с. 181].

У свою чергу літературознавець Г. Клочек доводить, що саме завдяки мізансценам відбувається синтез мистецтв: «Вибудовування мізансцен є одним із найважливіших засобів театального та кінематографічного мистецтва. Водночас прийоми побудовування мізансцен аналогічні композиційним прийомам, що застосовують у живописі та художній фотографії. Це дає підстави мислити, що через категорію «мізансцени»

проходять силові лінії інтерактивних взаємодій театру, кіно, живопису, літератури» [4].

Висновки. Отже, розглянуті нами категорії кінопоетики дають можливість осмислити зображально-виражальні особливості літератури, які асимілювали коди текстів з кінематографії. Актуальність нашого дослідження сприятиме кращому осмисленню інтермедіальності мистецтва кіно та літератури у ході їх розвитку, адже вказана тема ще й досі на часі. У сучасних студіях немає єдиної дефініції феномену кінопоетики, як умілому використанню у літературі законів і прийомів мистецтва кіно. Монтаж, кадр, план, ритм – це ті засоби, які допомагають краще осмислити це поняття.

Перспектива нашого дослідження слугуватиме для подальших розвідок синтезу мистецтва кінематографії та літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда. Слово і час. 2015. №10. С. 41–56.
2. Брайко О. Кінематографічний темпоритм образів у прозі Володимира Дрозда. Слово і час. 2016. № 2. С. 54–72.
3. Брайко О. Кінематографічна візуалізація простору в малій прозі Євгена Гуцала. Слово і час. 2017. № 1. С. 36–46.
4. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 256 с.
5. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: ИскусствоСПб, 1998. 704 с.
6. Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. Вип. 110. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. 160 с.
7. Покулевська А.І. Елементи кіномови в поетиці літературного твору: дис. ... канд. філол. наук. Кіровоград, 2013. 197 с.
8. Ромм М.И. Избранные произведения: в 3-х т. Москва: Искусство, 1982. Т. 1. 576 с.
9. Ромм М.И. Избранные произведения: в 3-х т. Москва: Искусство, 1982. Т. 3. 576 с.
10. Рисак О.О. «Найперше – музика у Слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Луцьк: РВВ Вежа ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.
11. Тарковский А. Уроки кинорежиссуры: учеб. пособ. Москва: ВИППК, 1993. 92 с.
12. Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Вип. 19: збірник наукових праць. Київ: Логос, 2016. 232 с.
13. Шукшин В. Средства литературы и средства кино. Искусство кино. 1979. №7. С. 107.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Москва: Искусство, 1964.

СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ ТА ІДЕЙНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЛІТЕРАТУРНОГО ФЕНОМЕНА «ТИХОЇ ЛІРИКИ»

WORLDVIEW PHILOSOPHICAL AND IDEOLOGICAL-STYLE DOMINANT LITERARY PHENOMENON OF "SILENT LYRICS"

Шарагіна О.В.,

викладач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства
ПВНЗ «Київського міжнародного університету»

У статті розглянуто світоглядно-ідейні риси феномена «тихої лірики» в контексті літературного процесу 1960–80-х років. Проаналізовано самотні риси поетичного явища на прикладі творчості митців указанного періоду. Досліджено ідеологічні домінанти «тихої лірики»: «аполітичну відстороненість», «творчий маргіналізм», «ідеологічне мовчання». Осмислено морально-естетичні складники поетичного явища: «завуальований філософізм» та «натурфілософію». Інтерпретовано внутрішній стан ліричного героя у вигляді глибинного «екзистенційного одинокання».

Ключові слова: автокомунікація, герметизм, екзистенціалізм, натурфілософія, homo silentio, «тиха лірика».

В статье рассмотрены философские черты феномена «тихой лирики» в контексте литературного процесса 1960–80-х годов. Проанализированы самобытные черты поэтического явления на примере творчества поэтов. Исследованы идеологические доминанты «тихой лирики»: «аполитичная отстраненность», «творческий маргинализм», «идеологическое молчания». Осмысленно нравственно-эстетические составляющие поэтического явления: «завуалированный философия» и «натурфилософия». Интерпретировано внутреннее состояние лирического героя в виде глубинного «экзистенциального одиночества».

Ключевые слова: автокоммуникации, герметизм, экзистенциализм, натурфилософия, homo silentio, «тихая лирика».

The article considers philosophical and style main features of the literature phenomenon "quiet poets" in the literary process of the 1960s and 1980s. The main features of the poetic phenomenon are analyzed on the example of poets' work of this period. The ideological dominant of "quiet poets" is investigated: "apolitical isolation", "creative marginalism", "ideological silence". The moral and aesthetic components of poetic phenomena are conceptualized – "veiled philosophy" and "natural philosophy". Internal state of the lyrical hero interpreted in the "existential loneliness".

Key words: autocommunication, hermetism, existentialism, natural philosophy, homo silentio, "quiet poets".

Постановка проблеми. «Тихі лірики» були генеративними вихідцями з шістдесятництва, їхня естетична програма відзначалася дотриманням високоморальних пріоритетів та гедоністичним баченням родинної ідилії. Якщо в мажорних віршових нотах шістдесятників звучало бажання зупинити зумисну цілеспрямовану дискримінацію народу, у конформістів гриміли гучні лозунги та гасла, в яких прославлялася тогочасна влада, то «тихі лірики» говорили про масштабні загальнокультурні зміни в мінорному – «стишеному» тоні, сфокусованому на внутрішньому світі ліричного героя, проте частково дотримувалися позицій попередників. Через певні суспільно-політичні обставини лірики не насмілювалися висловлювати своє незадоволення відкрито, але водночас і не бажали підтримувати позицію «завербованих» поетів.

Серед літературознавчих праць, у яких частково осмислювалися світоглядно-ідейні риси феномена «тихої лірики» в контексті літературного процесу 1960–80-х років варто вказати на ґрунтовні наукові напрацювання українських уче-

них, зокрема монографію Е. Соловей «Українська філософська лірика» (1999), де виокремлюються провідні поетичні течії в літературному процесі ХХ століття, в яких домінує натурфілософська тематика, характерна для медитативних рефлексій «тихих ліриків». У книзі Л. Тарнашинської «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. (Історико-літературний та поетикальний аспекти)» (2010) зауважуємо аналіз світоглядної платформи всього літературного процесу другої половини минулого століття, яка й зумовила умовний поділ на «гучних» та «тихих». Рецептивне декодування світоглядно-ідейних домінант указанного ліричного феномена осмислювалася у книзі В. Моренця «Оксюморон» (2010).

Серед дисертаційних досліджень, у яких зауважуємо осмислення філософсько-художніх домінант «тихої лірики» варті уваги роботи того ж В. Моренця «Сучасна українська лірика: (особливості розвитку і логіка саморуху)» (1994), Л. Кулакевич «Концепція світу і людини у творчості С. Йовенко» (2005), Н. Поколенко «Східноукраїнський поетичний

«канон» (за творчістю В. Сосюри, Л. Талалая, В. Стуса, П. Вольвача)» (2006), О. Каленченка «Поліфонізм поетичного дискурсу шістдесятників (В. Симоненко, М. Вінграновський, В. Підпалій)» (2008), В. Крупки «Поезія Володимира Забаштанського: (проблеми творчої еволюції)» (2010), Ю. Мендель «Натурфілософська металогія лірики Володимира Затулівітра в контексті поезії 1970–90 рр.» (2012).

Варто зазначити, що у вищесказаних наукових працях осмислення та аналіз провідних філософсько-художніх домінант здійснюються частково на прикладі поодиноких представників указанного поетичного явища, ми ж намагаємося відобразити самобутні риси «тихої лірики» комплексно, в чому й полягає актуальність нашого дослідження.

Постановка завдання. Мета статті полягає в осмисленні світоглядно-ідейних домінант феномена «тихої лірики» в контексті літературного процесу 1960–80-х років, аби експлікувати самобутні риси поетичного явища на прикладі творчості Н. Білоцерківець, В. Діденка, В. Забаштанського, В. Затулівітра, В. Коржа, Л. Талалая, Р. Лубківського, П. Мовчана, П. Осадчука, Л. Скирди.

Досягнення мети наукової роботи передбачає виконання певних завдань, серед яких є осмислення світоглядних орієнтирів у філософській системі «тихої лірики», які виступають формантами провідних рис поетичного явища, та аналіз суспільно-громадянської позиції представників «негучної» поезії в контексті українського літературного процесу 1960–80-х років ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. «Тихі лірики» обирали позицію «подвійних стандартів»: їх не можна було назвати «гвинтиками» політичної системи, але їхня громадянська позиція не відповідала номінації «гучних» бунтарів. Через усвідомлення себе частиною системи, через загальнополітичні умови та соцреалістичне виховання лірики не могли позбутися відчуття другорядності, однак прагнули творчої самореалізації. Поети відроджували традицію українського села, зображували любов до рідної землі, відтворювали генетичну пам'ять історичного минулого, що ідентифікувалося у фольклорній та релігійній традиціях, які апелювали до національної самобутності. Це спонукало поетів звернутися до витоків, осмислити коріння, внаслідок чого у творчості популяризувалася традиційність.

Художні домінанти «негучної» поезії в контексті літературного процесу 1960–80-х років чітко виокремлюються на ідеологічному, морально-

естетичному та особистісно-емоційному рівнях сприйняття творчого процесу.

«Аполітична відстороненість» – парадоксальне осмислення дійсності, «пасивне» прийняття загальносуспільних постулатів провладної верхівки, яка нівелювала особистість, апелюючи до розуміння людини, як частини комуністичного колективного «Ми». «Кидаючи» у відповідь «оди політичній верхівці», або ж не критикуючи її, митцям вдавалося комунікувати в провладному соціумі. Таким чином, пасивна громадянська позиція митців та вимушене прославлення технократичного прогресу того дня надавали можливість у подальшому створювати якісну поезію.

У вірші Л. Скирди «Розмова по дорозі до Цихідзирі» (1979) звучить радянська риторика, поетеса говорить про безкінечну працю на благо народу, адже лише це може сформувати сильну особистість, так званий «труд безликого вола», що було характерним для тогочасного суспільства. *«Я знаю – так було, й так буде: / Самотність зникне, зникне щем, / Лиш труд світитиме крізь будні, / Лиш труд при сонці й під дощем. <...> Кажу я: «Дух не спопеліє, / У безвість, ні, не відлетить, / Проте лиш труд вінчає мрію. / Труд над усе – блаженна мить!»* [12, с. 52]. Окрім соцреалістичного розуміння людської праці, поетеса апелює до розумових удосконалень, накопичення моральних якостей.

Провідним мотивом у вірші Р. Лубківського «Перед каменярем» є зображення насадженого колективістського «ми»: *«Дзвенить, серця! Не смієте мовчати, / Не смієте дудніть порожняком. / Ми у життя прийшли, щоб зазвучати / Скульптурою, картиною, рядком»* [6, с. 74]. Підтримуючи гучні лозунги та гасла провладної верхівки, лірик заперечує мовчання і прагне визнання власне естетичного складника в культурному процесі.

Мотиви колективістського технократичного прогресу звучать у вірші П. Осадчука «Цвіркуни хай радіють запічні» (1964): *«Цвіркуни хай радіють запічні, / Що вітри їм чужі зустрічні, / Хай у лігвах своїх лежебоки, / Кволо мріють про тихі роки. / Поки ми і Вітчизна, поки / Буде жити: «Ні слова про спокій!»* [10, с. 11]. Ліричний герой заперечує застій, гучно захоплюючись колективними досягненнями «Ми-Вітчизни».

Окрім «аполітичної відстороненості», провідною домінантою «тихої лірики» в ідеологічному контексті визначаємо **«творчий маргіналізм»** – подвійна громадянська позиція, художньо репрезентована на інтертекстуальному рівні, з метою висловлення бунтарської позиції щодо правлячого

режиму, про що частково йшлося й у попередніх поезіях. Відмова від гострого засудження тогочасного режиму дала змогу успішно закінчити провідні радянські вузи, творчо самореалізуватися у сімдесятих роках ХХ століття, адже представники цього феномена, на відміну від «киян» чи «дисидентів», майже усі були членами Спілки письменників України, посідали керівні посади у редакціях.

Деякі лірики, незважаючи на провідні натурфілософські мотиви нероздільного зв'язку людини та природи, возвеличували стрімку урбанізацію, стверджуючи, що це сприяє прогресивному розвитку становлення сильного народу. В. Діденко у поезії «Назавжди відмарив я жар-птицями» (1961) співає оди сталеварам, теслям (актуальна тематика шістдесятих), про внутрішнє самозаглиблення не йшлося, панівне місце посідав стрімкий поступ уперед: *«До писання тоскного, рожевого / Не шукаю нині я доріг. / Дай-но, музо, тембру металевого, / Щоб звучати буряно я зміг! / Назавжди відмарив я жар-птицями. / Відійдуть в пісню вдень, а чи вночі / Земляки з гравованими лицями – / Сталевари, теслі, сіячі»* [5, с. 9]. А у поезії «У гаю падолистом черленим» (1979) з'являється інша риторика: *«У гаю падолистом черленим / Стелять путь чорнокорі дуби, / Щоб ішов я дзвінком і натхненним / Сурмачем і звитязцем доби»*[5, с.38]. У застійні сімдесяті суспільство не звучало так гучно, як у шістдесятих, тому бажання ліричного героя бути сурмачем доби, не було ейфорійним блаженством від прогресивного розвитку суспільства, а радше єднанням із природним світом (образ дуба).

Н. Білоцерківець у вірші «Ти також щовечора ідеш у цій електричці» (1989), стверджує про зв'язок села та міста у майбутньому задля цивілізаційного поступу Батьківщини: *«Із міста в село, із села до ранкового міста – / могутні масиви народного духу і сил / пульсують і движуться далі. І де та врочиста / мета, / що штовхає вперед / за масивом масив?...»* [1, с.61]. Спостерігаємо соцреалістичний мотив будівництва щасливого майбутнього, запорукою чого є індустріальний прорив, у якому природний світ зазнає поразки. Зауважуємо, що кінцеве риторичне питання є, власне, тією маргінальною позицією митця: піддає сумніву стійке переконання в насадженому технократичному прогресі ХХ століття на благо радянського народу.

У подвійному контексті деякі представники «тихої лірики» возвеличували героїзм радянської армії. Гордість за звитязні подвиги бійців звучать у вірші В. Коржа «Звитязи клич»: *«Та мов-*

чать припорошені трави, / мої думи летять за вітрами, / чую клич бойової пори / під зорею солдатської слави: / Не себе боронить прапорами, / а собою – / життя й прапори!» [4, с. 42]. Провідними образами постають солдат і прапор – символи незнищенності СРСР, сили радянського бійця, прапора, за які солдати віддавали життя. В інтертекстуальній площині автор засуджує людей, які змінюють власну патріотичну позицію, що було особливо актуальним у воєнні та повоєнні роки ХХ століття.

Унаслідок політичного пресингу та жорсткої цензури наприкінці 1960–х початку 1970-х років Принциповою ідеологічною позицією стало так зване «творче мовчання» шістдесятників (як відповідь на стандартизацію культурних замовлень влади). У поезії «тихої лірики» образ мовчання почав набувати колосального значення: він позиціонував стійке громадянське протистояння культурної еліти, що зверталася до особистісного осмислення історії власного народу, відстоювання гуманістичних принципів, загальнолюдських цінностей та ідеалів. З огляду на це, виокремлюємо ще одну доміную «тихої лірики», так звне **«ідеологічне мовчання»** – художнє моделювання homo silentio в поетичному тексті, з метою максимально точної демонстрації загальносуспільного стану.

Значна кількість віршів «тихої лірики» так демонструє мовчання, як апеляцію до принципового вибору свідомої творчої ізоляції, зумовленої політичним цькуванням культурного андеграунду. Це читаємо у вірші В. Забаштанського «Може, і справді так треба» (1986), де наголошується: *«А народ мій лотосом годують / І чужі, й свої ж, обрусені. / І мовчи, а то візьмуть, як дурня, / Та й на ложе на прокрустове, / Підженуть тебе до еталону / Це ж бо вигідніше за Сибір! / І попросять, щоб своїм же ломом / Зруйнував храмину у собі»* [2, с.272]. Указуємо на стоїчну позицію ліричного героя, силу волі якого намагається зламати провладна верхівка. Як відомо, тисячі представників української інтелігенції за власну морально-естетичну позицію у 1960–80-х роках змушені були відбувати ув'язнення в Сибірі, Колимі чи Соловках. Спостерігаємо художнє моделювання міфологічного фразеологізму «прокрустове ложе», яке влучно підкреслює тогочасний загальносуспільний стан соціалістичних шаблонів, які штучно насаджували заангажованому населенню республік.

Аналогічну позицію всенародного оніміння простежено у рядках вірша П. Мовчана «Ця тиша, – наче плач дитячий серед ночі» (1988): *«Ця тиша, – наче плач дитячий серед ночі: / спа-*

лахує, горить, підчорнена вогнем, / і лускається скло – хтось голосно регоче, / І болісно мовчить пришикло, наче пташка, / цей згусток блазувань чи отверділий сміх... <...> Мовчить людський словник... мовчать живі і мертві. / Усі віки мовчать, хоч мають що сказати» [8, с. 294]. Автор наголошує на стані «мертвотної тихості», яка символічно відображає не лише знецінення поетичного слова, але й маркує загальносуспільний стан тотального безголосся, в якому митець демонструє власну естетичну позицію, яка не приймає соцреалістичну ідеологію та ксенофобський радянський шовінізм. Образ мовчання експлікує біль та страждання від протиправного тоталітарного правління, яке посягало на демократичні засади вільного існування на землі.

У морально-естетичній площині образної парадигми «тихої лірики» домінантою позиціонувався *«завуальований філософіям»* художнє моделювання дійсності, сфокусоване на моральних категоріях добра і зла та естетичних концептах гармонійного людського існування на землі задля пізнання власного покликання та призначення. Слушно констатує Т. Пастух, що «естетика «тихих ліриків» є однією з найцікавіших у цьому періоді, оскільки вона дає можливість поезії поставати поезією, в стихійному режимі шукати предмет, який опоетизовувався» [11], – сугестивне сприйняття дійсності в контексті внутрішніх рефлексій.

У значній кількості поезій «негучних» ліриків возвеличується художній образ мистецтва – естетична категорія прекрасного (як у культурному середовищі, так і в житті пересічного громадянина). Варто процитувати рядки з вірша В. Коржа «Трояндо, погаси вогні – не тішусь» (1968), де автор оголошує красу провідним рушієм творчого процесу сучасності: *«Гей, ні! Красо життя, очей розмово, / Піднось над все бридке чарівний цвіт. / Дозволь – і я прийду до тебе знову, / Контрастний світ, такий коханий світ...»* [4, с. 365]. Прагнення чистоти та довершеності у становленні самодостатньої особистості, на думку автора, можна досягнути саме в гармоній взаємодії із природою.

Провідне місце у віршах «тихих ліриків» посідала музика, яка стала одним із презентантів естетичної категорії прекрасного. Роздуми над звучанням мелодії, її стану та розвитку в мистецькому світі спостерігаємо у поезії П. Мовчана «Сон» (1968): *«Поклали скрипку у футляр старезний, / І струни, холодом охоплені, тремтять, / І краплі тишини повзуть по струнах – лезах, / Зсипаються в футляр, / мов чорний град. <...> О, влада тьми і супокою влада!.. / Наповнений*

футляр і плетиво вугільне, / Заснули струни / всією довжиною: / Від «до» до «сі», до «голосої», / Від щибету до ситого мажору» [7, с. 12]. Збайдужіння до істинної краси, зумовлене блокуванням культурного процесу та ідеологічними догмами періоду застою, спричинило божевільну буфонаду, яка демонструється голосовими модульціями звуку – беззвуччя в прикінцевих рядках вірша. Прикметним є те, що першокласний образ влади – «ситого мажору» – заглушує звуки вишуканої музики, уособлюючи політичний тиск в естетичній площині мистецького твору.

Однією із провідних рис «негучної» поезії на морально-естетичному рівні є *«натурфілософія»* – єднання із Абсолютом, природою та людиною як трьох невід’ємних компонентів земної світобудови в контексті онтологічних категорій сприйняття дійсності. Людина позиціонується залежною від природного світу та законів його існування. Динамічний розвиток технократичного суспільства, усвідомлення людиною власної всесильності стало неприйнятним у творчості «негучних» поетів, які з упевненістю приклонилися перед її могутністю, надаючи ліриці високого естетичного спрямування. «Тихі» поети закликали до злиття із природними просторами, недаремно О. Каленченко наголошує на тому, що серед усіх тогочасних поетичних угруповань, саме течія «тихої лірики» «мала натурфілософський характер та онтологічну змістову насиченість» [3, с. 14–15], була потужним творчим імпульсом модерної традиції другої половини ХХ століття, де осмислення буттєвих категорій здійснювалося крізь пейзажну образність.

Знаковим у цьому аспекті видається вірш Л. Скирди «Прогулянка за містом» (1965), де лірична героїня прагне абсолютного спокою, якого досягає у природному світі: *«Втечу від міста / Ліс – моя зупинка. / Там коло лісу / Гіпсова газель / Мене дратує ввічливість будинків, / І ввічливість продуманих алей, / І вимушеність стриманих поклонів, / Берети у повітрі, як медузи, / І компліменти на манер прокльонів, / І вічний бій між друзями за музу. / А в лісі тихо»* [12, с. 11]. Простежуємо неприйняття міського простору, природне безголосся довкілля спонукає до душевної гармонії, яка вкрай потрібна для творчого зростання ліричної героїні.

На особистісно-емоційному рівні домінує *«екзистенційне одинакування»* потреба у герметичності, внутрішній міграції, стишеному способі життя, одвічних сковородинських пошуках себе у людському суспільстві. Ліричний герой виступає маргінальною особистістю, яка, з одного

боку, прагне стати надлюдиною, вповні пізнати світ, а з іншого – вважає себе безликою істотою, яка не може це здійснити під тиском політичної ситуації.

Особливого значення у віршах «негучних» поетів набував екзистенціал самотності, який презентував бінарний семантичний комплекс ліричного відображення внутрішнього світу ліричного героя, що базувався на концептах «внутрішньої гармонії – душевного болю». Екзистенційна самотність, викликана «особистою самотністю» [9, с. 13], презентує життєву позицію індивіда, як відповідь на негативні фактори, що зумовлюють дисгармонійність людського існування. Панічний стан, який виникає внаслідок усвідомлення себе «залиш енцем» у реальному світі, притаманний ліричному героєві Л. Талалая із поезії «Осінній плин» (1989): *«Осіння світиться дорога, / Дерева дивляться з води, / Ідеш, оглянешся – нікого, / Ніде нікого – ти один. / І ніби з чаші не чужої, / І ніби п'єш із рук своїх, / Та все здається, за тобою / Хтось зупинився і притих. / І ніби дихає у плечі, / Але навколо тишина, / Ніде нікого, тільки вечір / Стіка, як скибка кавуна»* [13, с.277]. Художнє моделювання самотності здійснюється через постійне вживання неозначених займенників (ніде, нікого), які відіграють провідну роль у тексті, адже маркують соціально заблоковану творчу комунікацію ліричного героя.

«Відчужуюча самотність» [9, с.13], зумовлена несприйняттям взаємодії свого Его та оточуючого світу, призводить до так званої «моральної самотності» [14, с. 25], що відображає руйнацію духовного зв'язку із навколишнім світом, підкреслюючи безцільність людського життя. Ното silentio, яке супроводжує стан відчуженої самоти, притаманне творчості П. Мовчана, зокрема у вірші «Криничний день» (1968) читаємо такі рядки: *«Поклавши відтінь самоти / на тихе лоно половини, / світ прокинувся: / без дударів і без трембіт, / лиш тихо шепітний політ /*

вірла, змалілого в краплину, / і світло, світло без утину, / і сонцяявлена людина, / що творить собі інший світ» [7, с. 50]. Автор описує самотність особи в нічну пору доби, аби контрастно підкреслити тривожне відчуття її покинутості. День символізує можливість віднайти себе і зрозуміти власний внутрішній стан для того, аби відчути радість від власного творіння. Прикметним є те, що внутрішній стан індивіда описується у стихених тонах, що віддзеркалює саме «тихоліриківського» ліричного героя, який відзначається інтровертивним психотипом, самозаглибленим в емоційну сферу.

Культурний процес 1960–80-х років ХХ століття характеризувався великим поетичним підйомом, у якому вагоме місце посіло літературно-естетичне явище «тихої лірики». Світоглядно-ідейні та філософсько-стильові доміанти літературного феномена «тихої лірики» характеризувалися такими самотніми рисами, як «аполітична відстороненість», «творчий маргіналізм», «ідеологічне мовчання», «завуальований філософізм», «натурфілософію» та «екзистенційне одинакування». Художнє моделювання дійсності у ліричних творах апелювало до естетичних критеріїв, онтологічних категорій та тісного зв'язку людини із природою. Митці вдавалися до роздумів над власним поетичним покликанням, можливістю творити у нелегких суспільно-політичних умовах 1960–80-х років із метою формування певних моральних пріоритетів читача. Унаслідок згубного впливу суспільства на індивідуальність та творчий саморозвиток у поетів виникала потреба в певній герметичності, внутрішній міграції та стихеному способі життя, що й спостерігаємо у ліричній спадщині представників вказаного поетичного феномена. З огляду на те, що виокремлені нами художньо-естетичні доміанти «тихої лірики» малодосліджені в сучасному літературознавстві, вбачаємо перспективи наукової думки у подальшому студіюванні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білоцерківець Н. Готель централь: поезії. Львів: Кальварія, 2004. 120 с.
2. Забаштанський В. І все-таки – стою!...: поезії, переклади. Київ: Грамота, 2009. 672 с.
3. Каленченко О. Поліфонізм поетичного дискурсу шістдесятників (В. Симоненко, М. Вінграновський, В. Підпалій): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2009. 163 с.
4. Корж В. Чиста сила: поезії. Київ: Український письменник, 2010. 590 с.
5. Кушніренко І., Жилінський В. Василь Діденко. Поет, громадянин, редактор. Запоріжжя: Дніпровський металург, 2007. 223 с.
6. Лубківський Р. Громова дерево: вибрані твори. Київ: Український письменник, 2006. 525 с.
7. Мовчан П. Твори в 3 томах. Т. 1. Голос: Поезії. Київ: Просвіта, 1999. 640 с.
8. Мовчан П. Твори в 3 томах. Т. 2. Межовий камінь: Поезії. Київ: Просвіта, 1999. 535 с.
9. Мовчан М. Феномен самотності як проблема буття особистості в соціальному середовищі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 09.00.04. Київ, 2008. 20 с.

10. Осадчук П. Незрима стріла часу: Поезії. Київ: Дніпро, 1997. 302 с.
11. Пастух Т. «Тиха лірика і сучасність». Буквоїд. 2015. URL: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/09/21/110113.html>.
12. Скирда Л. AD Astra! Київ: Р.І.К., 2000. 424 с.
13. Талалай Л. Вибране: поезії. Київ: Дніпро, 2004. 448 с.
14. Фромм Э. Бегство от свободы. Москва: Прогресс, 1990. 271 с.

УДК 821.161.2-321.1.09Кобринська Н.:159.923.3

«НОВЕЛИ ЧИСТО ПСИХОЛОГІЧНИХ НАСТРОЇВ» (ЖАНР «ПСИХОГРАМИ» В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ НАТАЛІЇ КОБРИНСЬКОЇ)

“NOVELS OF EXCLUSIVELY PSYCHOLOGICAL MOODS” (“PSYCHOGRAM” GENRE OF NATALIA KOBRYNSKA’S ARTISTIC PROSE)

Швець А.І.,

*кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник,
заступник директора з наукової роботи
Інституту Івана Франка
Національної академії наук України*

У статті проаналізовано поетику та жанрові риси невідомих творів Наталії Кобринської «Руки» і «Відцвітає», маркованих новаторським генологічним означенням авторки – «психограми». З’ясовано місце цих творів у творчості еволюції прози письменниці, а також рецепцію у критичних відгуках сучасників. Теоретично окреслено літературознавчу дефініцію і генологічні ознаки психограми.

Ключові слова: психограми, психологізм, поетика, тілесність, враження.

В статье проанализировано поэтику и жанровые черты неизвестных произведений Натальи Кобринской «Руки» и «Отцветает», маркированных новаторским генологическим определением автора – «психограммы». Выяснено место этих произведений в творчески-стилевой эволюции прозы писательницы, а также рецепцию в критических отзывах современников. Теоретически обозначено литературоведческую дефиницию и генологические признаки психограммы.

Ключевые слова: психограммы, психологизм, поэтика, телесность, впечатления.

The article analyzes the poetics and genre features of unknown works of Natalia Kobrynska “Hands” and “Afterblooming”, marked by innovative genological definition of the author – “psychograms”. The place of these works is elucidated in creative and stylistic evolution of the writer’s prose, as well as their reception in critical reviews of contemporaries. The literary definition and genological signs of psychogram are theoretically outlined.

Key words: psychograms, psychology, poetics, corporeality, impressions.

Постановка проблеми. Художня проза Наталії Кобринської – цікаве явище в царині українського письменства як із погляду творчої історії, авторської інтенційності, жанрово-стильової еволюції, так і з погляду видавничої репрезентації, різнорідної критичної рецепції і вписуваності в український літературний контекст загалом. Проте дотепер Н. Кобринська як письменниця, на жаль, не стала належним чином популяризованою, інтерпретованою чи хоча б удоступненою для цілісного осмислення. За майже сто років від смерті письменниці так і не з’явилося повного видання її творів, особливо пізніших, розосереджених у тогочасних часописах і невідомих всьому загалу. На заваді цьому була, з одного боку, інерція хиб-

ного реалізоцентричного маркування усієї творчості Н. Кобринської, а з іншого – відсутність належного видавничого структурування її прози у форматі повного видання. Тому найактуальнішою є потреба написання різноаспектних інтерпретаційних студій, у яких би прозу Н. Кобринської було осмислено з погляду творчої еволюції, вияву різних стильових напрямів, поетики образності, тематичного діапазону.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Долання стереотипів в осмисленні прозового спадку письменниці й значна увага до його модерністського сегмента спостерігаються у працях Н. Гаєвської [3], І. Кейван [13], М. Крупки [18], М. Лапій [19], М. Легкого [20], О. Мельник

[21], Л. Турелик [25], Л. Томчук [24], М. Савки [22], О. Салій [23] та інших. Ці дослідження відкривають нові горизонти об'єктивного осмислення феномена Кобринської (доволі суперечливого, неординарного, іноді й мистецьки парадоксального, але надзвичайного цікавого й оригінального).

Постановка завдання. Починаючи із середини 1890-х років, естетико-стильові засади художньої творчості Н. Кобринської поступово еволюціонують від міметизму, «обсервації життя» до «обсервації вражіннь», при цьому в її світогляді позитивізм поступається сфері інтуїтивно-надчуттєвого, позараціонального, а в художньому вияві реалістична парадигма трансформується в способи модерного «ословлення» цієї враженності – через фрагментарність нарації, символізацію буття, домінування експресії та психологічної настроєвості. У цьому творчому періоді, який, на думку багатьох сучасників письменниці, був найадекватнішим її субтильній вдачі й вразливому психоукладу, Н. Кобринська є тонким обсерватором духових первнів людини і глибоким екзистенційним мислителем. «Новелями чисто психологічних настроїв» («Руки», «Відцвітає», «Засуд») письменниця заявила про якісне оновлення свого художнього прозопису, що, на відміну від попереднього естетико-стильового досвіду, свідчив про нові формотворчі й ідейно-змістові обшири, почерпнуті від європейських модерністів і майстерно імплантовані у власну творчу манеру. Спробуємо проаналізувати таку новаторську техніку письменниці на прикладі творів «Руки» і «Відцвітає».

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи власну творчу еволюцію у листі до О. Назарієва (1912 р.), Н. Кобринська зізнавалася, що писала у двох напрямках – «суто реалістичному» і напрямі, «в котрім більшу роль зачали грати духові настрої» [2, ф. 13, № 25]. Тому у творах другого напрямку трансформується творча методологія з увагою до «проявів душі», «обсервації вражіннь», виходом «поза межі звісної нам психології» [17, с. 126–127]. Цю творчу настанову завважили й сучасники Н. Кобринської. Уляна Кравченко, наприклад, розглянула її в руслі творчої еволюції: «Різниця між творами першої і другої доби, що в першій добі відтворює Кобринська з цілою вірністю життя зовнішнє; пізніше ж займалася життям внутрішнім, життям душі <...>» [16, с. 45]. Причому настроєві твори сучасниця вважала найадекватнішим художнім самовиявом письменницької психології та враженності, заповідаючи їм літературний успіх:

«<...> ті нариси не стратять ніколи своєї цінності. Вони чарують і все будуть чарувати тих, хто такі настрої переживає...» [16, с. 45]. Появу нового «настроєвого» струменя в модерному прозописі Кобринської цікаво спостеріг Д. Лукіянович, зазначивши те, як еволюціонує інтуїтивно-чуттєва виражальність та формотворчість письменниці: «Тепер усю силу, котрої розбивати і дробити не потрібує, уживає на саму аналізу почуття і нефальшований його опис, без рефлексії – відси сила вражіння» [7].

Типово «настроєвими» творами «Відцвітає» і «Руки», об'єднаними у своєрідний диптих під назвою «Психограми», Н. Кобринська дебютувала на сторінках літературного альманаху «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1903) в такий спосіб, підхопивши задекларовані гасла нового письменства. Але на тлі загальної негачії цього альманаху з боку В. Дорошенка [8] та С. Єфремова [10] «психограми» Н. Кобринської також наразились на гостру критику. Зокрема С. Єфремов скептично ставився до абсолютизування в модерністських творах сфери суб'єктивного, чуттєвого, апологетизуючи критерій раціонального як із погляду форми, так і змісту: «Нам здається, однак, що переносити питання виключно в сферу почуттів – значить завідомо і цілком відмовлятися від його вирішення, оскільки царина почуттів дійсно таїть у собі ще багато невідомого і непоясненого і в цьому сенсі представляє досить зручний прихисток для всілякої темноти [11, с. 61].

Формоцентризм, враженність, суб'єктивізм літератури зламів віків закономірно трансформували й генологічну парадигму творів, для якої прикметними стали «надмірне розмаїття мініатюр» [11, с. 75], фрагментарних форм, лаконічних жанрів, дифузних утворень, що були оптимальною структурою для ословлення плинності почуттів, внутрішніх колізій, душевних борінь, концентрації психочуттєвості. Тогочасна система літературних жанрів, за спостереженнями С. Єфремова, набуває характеру «уривчастості, клаптиковості» [11, с. 75], а «літературна продукція на 4/5 складається з мініатюр» [11, с. 76]: «дрібних малюнків», «нарисів», «фантазій», «психограм», «хвилиевих знімків» [11, с. 75]. Таке тотальне продукування лаконічних літературних форм, на думку критика, спричинило роздробленість літератури, перетворення її на «клаптиковий ряд», у якому переважають «протокольно-анекдотичні мініатюри» [11, с. 78], позбавлені належної художньої цінності.

Тим часом І. Франко у полеміці з В. Барвінським, висвітлений у передмові до збірки

«Добрий заробок й інші оповідання» (Львів, 1902), переконував у доцільності таких «детальних студій»: «не біда, коли вони будуть фрагментарні; се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті» [т. 26, с. 399–400]. Про лаконізм літературних форм (як певну жанрову моду) писала й сама Н. Кобринська: «у пізніших літературних течіях для висловлення авторських почувань вироблявся спосіб писання коротких ескізів, часто без заокругленої форми, без закінчення скомплікованих ситуацій, як буває в романах, ескізів, що були лише виразом настрою автора, що той у цей момент відчуває, думає й робить» [14, с. 364]. За словами Р. Голода, «через фрагментарність у літературі утверджувалася безсюжетна проза, відкривалися можливості для поглиблення психологізму» [4, с. 31].

Хай там що, але саме Кобринська запровадила в українській літературі своєрідний жанр художньої **психограми** – невеликого за обсягом твору з особливою фрагментарною композиційністю, скомплікованою образністю, символічною інтенційністю словообразу, ритмічністю тексту, сугестивністю нарації, потужним семіотворчим потенціалом художньої деталі, нуртуванням психо-емотивних імпульсів. Іншими генологічними означниками «психограм» слугували також назви «кусники», «психологічні студії», «річи психологічно-настрєві» (за визначенням самої авторки в листі до О. Назарієва (1912 р.) [2, ф. 13, № 35]), «оповідання фантастичні й настроєві» [15, с. 529], «психологічні образки» [5, с. 28].

Нову формотворчу стратегію та її європейську генезу письменниці листовно обстоювала перед Франком: «Вертати в формі до примітивізму є ціллю нової школи, в котрій домінує Метерлінк» [2, ф. 3, № 1626, с. 447–448]. Глибоко суб'єктивне переживання скороминущості життя осмислено в символістській психограмі «Відцвітає» [12, с. 87–88]. Це своєрідна алегорія життя жінки, часу її екзистенційного проминання. Твір насичує розлога конотативність символів, співвіднесених із жіночою ідентичністю, тілесністю, віком, зовнішністю, чуттєвістю. Метафізичну наснаженість цієї психограми, зумовлену актуалізацією мотиву нестримного часоплину, репрезентовано флористичним символом *рожі*. Циклічність біологічного життя квітки ототожнена з періодами жіночої онтології, відображаючи певний біофізичний паралелізм цвітіння/квітвання принадної рослини і вроди молодої жінки: «Гарна рожа і

вона, то одно, то одна краса!» [12, с. 87]. У цьому контексті твір має цікавий перегук із серією чотирьох алегоричних картин флорентійського художника XVI століття Санті ді Тіто (1536–1603) під назвою «Пори життя жінки» (фр. *Les âges de la vie*), кожна з яких через алегоричні жіночі образи, що уособлюють чотири пори року, символічно зображає чотири етапи людського життя – дитинство, молодість, зрілість, старість. У психограмі такою алегорією є квітка рожі. Мотив зображення життєвих циклів людини за допомогою алегоричних сцен чи трьовзорів (трійних портретів) був особливо популярним в епоху Відродження. У тогочасній іконографії цей мотив напряму пов'язаний із темою пір року і природних стихій [1, с. 91].

Душевний мікросвіт жінки випромінює емоційність вдоволення, самомилування, запотребованості її краси: «Глянула в дзеркало і блиск вдоволення відбився на її чудовім лиці...» [12, с. 87]. Бути коханою і щасливою, відчувати інтимну гармонію – найвища міра душевного комфорту й реалізованості жінки, що утверджує її внутрішню самоідентичність.

Наступна фаза символічно описаного онтогенезу жінки – подружжя і материнство – одна з фундаментальних основ жіночого світу, сфери біологічної, соціальної, психофізичної реалізації жінки, її метафізичної сутності, що вивершують жіночність і тілесну принальність: «Краса її ще більше розцвіла, а притулена до неї дитинка придавала їй ще більше чарів, як пупляшок цвіту рожі. Шепіт подиву і обожанне її краси були для неї сонцем її життя, і вона цвіла своєю прегарною красою, а чудовий пупляшок був немов мініатюрною відбиткою тої краси» [12, с. 87]. Екзистенційний простір жінки репрезентований категоріями домашності, материнства, любові, що є аксіологічним полем її душевного щастя, властиво того, чого у своєму біографічному часі не зазнала сама Кобринська, будучи на старість спраглою таких відчуттів і переживань.

Далі у фрагментарній нарації тексту імпресія життєвого цвітіння, вітальних радощів, подиву й адорації жіночої краси змінюється експресивним відчуттям смеркальності. Усвідомлення власного проминання переломлені через психічно-екзистенційне переживання жінки. Субтильна жіноча природа асоціюється з флористичною чутливістю: «Але чутливі її листки відчували, що той гамір подиву, хоч і такий близький, не належав уже неподільно до неї.

Зітхнула глибоко!» [12, с. 88].

Семантика відцвітання/проминання чи не найближче корелює з імпліцитною семіосферою

заголовка психограми, сприймаючись в аспекті жіночої тілесності, біологічних процесів (як втрата зовнішньої принадності та внутрішнього вгасання). Флористичний мотив поступового опадання цвіту-пелюсток – це метафора часу, вікових змін, плінності років, геронтологічної кризи:

«Чудова рожа схиляла щораз нижче пишну голову, і вслухувалась в отой шум, а збілілі її листки, щораз сильніше дрижали, відривалися і опадали ... поволі ... рівно ... боляче» [12, с. 88].

У поетично-символічній парадигмі тексту поруч із головним флористичним образом ужито аудіальний образ шуму, що постає своєрідною містичною матеріалізацією часу, його стрімкого напливу («щось порушилося у повітрі», «вслухався в протяглий шум», «вслухувалась в отой шум»). Невипадково символіка шуму контамінується з акваічними міфообразами («шемранням ручая», шумом хвилі»), посилюючи темпоральну конотативність усього тексту й корелюючи з гераклітівською інтерпретацією часу як проминання й незворотності («ranta rhei») – «все тече».

Водночас з образом шуму в тексті пов'язана діалектика наступності поколінь, уособлена символом дитяти – малого пуп'янка. Якщо для жінки цей шум асоціюється зі стрімким проминанням, онтологічною смеркальністю, то для дитини він є вітальним, солярним символом розквіту, циклічного продовження уже пережитих його матір'ю життєвих фаз: «Пупляшок всміхався солодко, купався в кришталевім блиску роси, обвивався золотими нитками сонця і вслухався в протяглий шум, що зростав щораз голоснійше, сильно, потужно» [12, с. 88].

За ритмізацією й ліризацією оповіді, концентрацією змісту ця психограма жанрово наближена до поезії в прозі, в якій також відчутний симбіоз філософського й художнього мислення письменниці. Саме назвою психограми «Відцвітає» Кобринська застановляється на смеркальності життя – відцвітання життєвої краси жінки/квітки, майстерно обрамлюючи за допомогою ейдологічного потенціалу міфосимволіки мотиви проминання і часоплину в жіночому світобаченні. Ці теми на рівні автонарації письменниці заглиблюватиме надалі у творах «Під кінець життя» та «Du bist die Ruh».

На суб'єктивно-враженнєвому матеріалі постала психограма «**Руки**» [12, с. 88–90], яку Кобринська назвала «начерком модерністичного покрою вражіння», пояснивши М. Грушевському власну інтенцію цього тексту: «довести о скілько моментальні вражіння мають вплив на мою творчість» [27]. В основі психограми, за висловом

авторки в листі уже до Б. Грінченка 1901 р. – «моє питоме вражінє на переслуханню одного з дефрандантів [злодіїв. – А. III.] галицької каси ошадности. Була-м обурена, а яко русинка хотіла, щоби їх всіх раз здемасковано» [17, с. 127]. Про цей біографічний факт письменниці згадувала й у листі до О. Назарієва (1912 р.), назвавши навіть «одного з найбільших винуватців того злочину», який і був прототипом засудженого у психограмі [12, с. 88]: «Руки» написані під вражінням процесу каси ошадности. Була м на переслуханню Вендриковського і він таке зробив на мене вражіння» [2, ф. 13, № 25].

Зредукований до мінімуму сюжет твору компенсовано його короткою експозиційною частиною, що розкриває зміст інкримінування й фінансового антагонізму, з одного боку, «найбідніших» – вкладників каси, що зберігали тут свій гріш, «відкладаний на чорну годину», й фінансових магнатів-махінаторів, в чиїх кишенях, що «побрязкують золотом», цей нужденний гріш осідав «під гваранцією чести і безпеки». Загалом, кримінальна колізія твору підсилена морально-гуманістичною: «Страшне нещастя, мільйонна крадіж! Велике злочинство, відбуте на тих, котрим доля вказала лиш одну стежку життя – працю» [12, с. 88].

Особисте інтроспективне переживання судової розправи зрезонувало в душевному житті письменниці гнітючими враженнями й внутрішнім обуренням. Третьоособова нарація, тяжіючи до більшої суб'єктивності та вираженої експресивності, забезпечує творові ефект камери спостереження, що фіксує градацію емоційного переживання жінки – свідка судового процесу. Жіноча пильність ферментує специфічні екстероцептивні відчуття: спочатку її увага фокусується на поведінці присутніх («на всіх лицах цікавість, жадова вражіння»), інтер'єрі судової зали («великий, зелений стиль, хрест і свічки»), суддях «із поважними і спокійними лицами» [12, с. 89]. Тому переміщується на особу самого шахрая-обвинуваченого. Візуальна жіноча рецепція заснована на детальному обсервуванні (соматичному, мовленнєвому) образу засудженого: «Вона бачила його високу, пригорблену постать, сиве, гладко причесане волосся»; «уздрила поважне, сумне лице, зморщене чоло»; «оскаржений відповідав тихим, рівним голосом» [12, с. 89]. Несподівано увагу жінки привернула деталь тілесної конституції злочинця – «обвислі, зомлілі, вздовж спущені руки», – яка стає головним сугестивним феноменом візуального жіночого сприйняття, ферментуючи її експресивні переживання («Серце її засти-

гло, задржили повіки. Спустила голову, і все навкруг заміло <...>» [12, с. 89]). Ця випадкова соматична деталь потенціє емоційну сферу очевидиці судового слухання: що більше жінка фокусує свій погляд на злочинних руках, то сильніше відчуває духовну емпатію із засудженим, у якому її гуманна вдача бачить передусім людину, а саму судову залу асоціє з «місцем людського нещастя» [12, с. 90]. Деталь «зомлілих», «хорих», «зболілих», «слабих», «обвислих», «зів'ялих», «худих», «вздвж спущених рук» – це призма власне її людського, перечуленого сприймання переступника. З одного боку, руки символізують сам акт злочину, ними ж вчиненого, а з іншого – вони є еквівалентом душевної покути злочинця, його внутрішнього безсилля, тілесної кволості, втрати життєвої сенсовності.

Мимоволі в уяві жінки образ рук (як символічного атрибута тілесності) екстраполюється на усіх присутніх у залі: суворих суддів, бездушних присяжних, одержиму жагою видовища і найвищої кари публіку, збірний одноманітний образ яких абсорбує ця знакова соматична деталь: «І всі вони злилися їй одно в одно подібні до себе, всі як одно виявляли непохитну завзятість і над усіма висіли – зомлілі, хорі вздовж спущені руки» [12, с. 89].

Із поетикального погляду ця лейтмотивна деталь-символ структурує основну нарацію тексту з акцентуванням саме враженнево-розмислових рефлексій жінки. Рефренність цієї фрази, спеціальне курсивне її виділення у фрагментарній безсюжетній оповіді визначає психопочуттєву модальність тексту. Такі «виділені слова», на думку Т. Гундорової, «стають знаком суб'єктивности героя», «змикають ірреальне несвідоме, минуше із реальним, свідомим, персональним світом суб'єкта оповіді» [6, с. 67]. Відмовляючись від логічно впорядкованої мови і раціональної нарації, письменниця шляхом символізації знакового соматичного образу рук розбудовує асоціативну семіосферу психограми. Ця ритмічно повторювана деталь аглютинує всі інші перцептивні відчуття героїні: візуальні, аудіальні («Тиша залягає довкола, а в ній висять – худі, зів'ялі, вздовж спущені руки» [12, с. 90]). Вона пронизує та еманується у простір життєвої екзистенції очевидиці (урбаністичний, домашній, внутрішньо-духовний). «В уличнім вирі людських голів, фіакрів, коней, брам, виставових вікон; у вирі її власних думок, почувань, скрізь бачила вона все ті ж – зболілі, зомлілі, вздовж спущені руки» [12, с. 90]. Насамкінець апогеєм сугестивного впливу цього образосимволу стає його зре-зонування в психічному вияві героїні. Еруптивна

пам'ять свідомості й пережитих за день вражень від судового процесу транспонує все почуте, споглянуте, зрефлексоване на емоційну сферу жінки, яку до глибини душі свердлує ця закарбована в пам'яті портретна деталь. Домашній простір не здатен заспокоїти її бентежну душу: «Серце її билося, доймаючий біль розсаджував віски, – щось страшно болюче стогнало в її душі і смертельно сумним приводом маячили – *слабі, худі, зів'ялі, вздовж спущені руки*» [12, с. 90].

Невипадково рефренності, об'єктивування центральної фрази у психограмі не сприйняли сучасники Н. Кобринської. Зокрема В. Дорошенко зауважив: «Обвислі, зомлілі, вздовж спущені руки» д. Кобринської найменше «красиві». Повторюванне аж вісім разів із деякими тільки відмінами вище наведеного речення не надає того кольориту болю та скорботи, якого, певне, сподівалася від нього д. Кобринська. Відповідного настрою не викликає ся психограма. Взагалі обидві психограми нецікаві і написані без найменшого таланту» [8, с. 39]. С. Єфремов також звернув увагу на засилля у творі однієї фрази: «пані Кобринська впродовж двох сторінок повторює для невідомої потреби вісім разів із невеликими варіаціями одну і ту ж фразу про «зомлілі руки», виділяючи її для більшого ефекту курсивом. Завдяки схожому прийому, читач потрапляє в нудне становище поважного Івана Федоровича Шпоньки, якого скрізь переслідує дружина з гусячим лицем <...>. Так само переслідують читача і ці потворні руки пані Кобринської <...>». А далі критик висловив сумнів про естетичну вартість такого твору: «заледве чи з особливим задоволенням читач буде згадувати про новий рід поезії, винайдений на цей раз пані Кобринською» [11, с. 73]. Проте таке потенціювання слова чи фрази у модерністському дискурсі означало надання йому нового знаково-символічного статусу, який організовує уже нову естетичну сутність тексту.

Висновки. Настрєво-психологічні твори Кобринської вирізняє глибоко суб'єктивна оповідна призма, відтворення складної психопочуттєвої динаміки, експресивність переживань героїв, екзистенційна проблематика, скомплікована художня символіка та ейдологічна семіосфера. Із погляду генології, підхопивши новочасні тенденції «кусниковості» літературних форм, Кобринська дебютувала абсолютно новим, оказіональним жанроутвором – психограмою, яка стала чи не найвідповіднішою формою для відтворення емоційних станів, психологічної процесуальності, явивши тенденцію до ритмізації й фрагментарності оповіді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Баттистини М. Символи и аллегории. Визуальные коды в произведениях изобразительного искусства / пер. с итал. Москва: Омега, 2008.
2. Відділ рукописів та текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка (ІЛ). У тексті зазначаємо фонд, номер одиниці зберігання та аркуш.
3. Гаєвська Н. Своєрідність малої прози Наталії Кобринської. Літературознавчі студії: зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 37. Ч. 1. С. 137–142.
4. Голод Р. Иван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005.
5. Грушевський М. Наталія Кобринська. Літературно-науковий вісник. 1900. Т. 9. Кн. 1. С. 1–24.
6. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997.
7. Лукіянович Д. Кілька уваг до письм Наталії Кобринської. Буковина. 1899. № 84.
8. Дорошенко В. Зъ-надъ хмаръ и зъ долинь. Український альманах (Збірник творів сьогочасних авторів) / впорядкував і уложив М. Вороний.: Літературно-науковий вісник. 1903. Т. 24. С. 36–42.
9. Дучимінська О. Наталія Кобринська як феміністка. Коломия, 1934. С. III.
10. Єфремов С. На мертвой точке (Заметки читателя)». Киевская старина. 1904. № 5. С. 305–338; № 6. С. 567–596.
11. Єфремов С. На мертвой точке (Заметки читателя). Вибране: статті, наукові розвідки, монографії / упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. Київ : Наукова думка. С. 56–100.
12. З-над хмар і з долин: укр. альм.: (зб. творів сьогочасних авторів) / упоряд. М. Вороний. Одеса, 1903.
13. Кейван І. Архетипні структури та формули у творчості західноукраїнських письменниць кінця XIX початку XX століття (на матеріалі художньої спадщини Н. Кобринської, Е. Ярошинської, О. Кобилянської) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Івано-Франківськ, 2003. 21 с.
14. Кобринська Н. «За кадильню», оповідання Дениса Лукіяновича. Вибрані твори. Київ: Дніпро, 1980. С. 364.
15. Коренець О. Наталя Кобринська (Громадська діячка і письменниця). Літературно-науковий вісник. Т. 102. Кн. 6. 1930. С. 523–532.
16. Кравченко У. Уривки спогадів. Жіноча доля. Коломия, 1930. С. 38–46.
17. Кріль К. Листування Н. Кобринської з Нечуєм-Левицьким та Борисом Грінченком. Українське літературознавство. Вип. 10. 1970. С. 120–128.
18. Крупка М. Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX початку XX століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2004. 20 с.
19. Лапій М. «Тони, барви, настрої»: мікропоетика прозових дескрипцій природи Наталії Кобринської // «Йшла не тільки з духом часу, а й перед ним»: Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX – XX століття : зб. наук. пр. Львів, 2015. С. 74–80.
20. Легкий М. Маловідомі твори Наталії Кобринської: поетика тексту. «Йшла не тільки з духом часу, а й перед ним»: Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX – XX століття: зб. наук. пр. Львів, 2015. С. 37–48.
21. Мельник О. Старість у деталях: образність старіння в художньому письмі Наталії Кобринської : «Йшла не тільки з духом часу, а й перед ним».Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX–XX ст.: зб. наук. пр. Львів, 2015 С. 84–100.
22. Савка М. Національно-екзистенційний алгоритм антивоєнної прози Наталії Кобринської (крізь призму українського фемінізму). Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна. Сер. «Філологія». № 1048. Харків, 2013. Вип. 67. С. 233–238.
23. Салій О. Перша світова війна як велика драма «маленької людини»: антивоєнні мотиви в прозі Наталії Кобринської та Марка Черемшини. «Йшла не тільки з духом часу, а й перед ним»: Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX – XX століття: зб. наук. пр. Львів, 2015. С. 62–68.
24. Томчук Л. Слово сповідальне. Українська жіноча проза (1887–1914): монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. 334 с.
25. Турелик Л. Модерністські твори Наталії Кобринської. Перевал. 1993. № 2. С. 139–144.
26. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986. Т. 33.
27. Центральний державний історичний архів України в Києві (ДІАУК). Ф. 1235, оп. 1, спр. 532, арк. 11.

РОЗДІЛ 13 ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.112.2-3.09(436):59

ВІДОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ В ОБРАЗАХ ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРАХ МАЛОЇ ПРОЗИ РОБЕРТА МУЗІЛЯ

WAR REFLECTION PERFORMED THROUGH THE IMAGES OF SHORT PROSE BY ROBERT MUSIL

Голомідова Л.В.,

*старший викладач кафедри міжнародних комунікацій
Ужгородського національного університету,
аспірант кафедри практики німецької мови
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

У статті на матеріалі окремих творів малої прози Роберта Музіля здійснено спробу дослідити образи персонажів, у яких втілено відображення катаклізмів Першої світової війни. Показано вплив воєнних подій на творчість письменника. Проаналізовано художні твори «Гріджія» (1924), «Чорний дрізд» (1936), «Людина без характеру» (1936), «Клейкий папір для мух» (1936) у контексті способів сприйняття, осмислення та відображення автором військових реалій.

Ключові слова: мала проза Р. Музіля, новела, оповідання, концентроване оповідання, образ, образ персонажа.

В статье на материале определенных произведений малой прозы Роберта Музиля предпринята попытка исследовать образы персонажей, в которых воплощено отображение катаклизмов Первой мировой войны. Показано влияние военных событий на творчество писателя. Проанализированы художественные произведения «Гриджия» (1924), «Чёрный дрозд» (1936), «Человек без характера» (1936), «Липучка для мух» (1936) в контексте способов восприятия, осмысления и отображения автором военных реалий.

Ключевые слова: малая проза Р. Музиля, новелла, рассказ, концентрированный рассказ, образ, образ персонажа

The article deals with exploration of characters and the reflection of WW I through them based on some works of small prose by Robert Musil. The effect of war events on the writer's work is demonstrated. The following works such as "Grigia" (1924), "Blackbird" (1936), "The man without qualities" (1936), "Flypaper" (1936) are analysed in the context of perception, comprehension and war reality reflection in the author's interpretation.

Key words: short prose by Robert Musil, story, short story, concentrated story, image, character image.

Постановка проблеми. На тлі сучасних реалій, коли тема війни у світі звучить дедалі частіше та гучніше, художня література вкотре стає своєрідним нагадуванням про гіркий досвід людства. Літературні твори мають обмежений діапазон впливу на широкий загал. Та все ж вони розвивають уявлення про історичні та політичні події, які, як зазначила дослідниця Ж. Глессенер, «потенційно конкурують з «офіційними», наприклад, академічними представництвами гуманітарних наук» [9, с. 18].

Австрійське художнє письмо міжвоєнного періоду в цьому контексті демонструє складну світобудову історичної пам'яті крізь призму особистісного ідейно-чуттєвого відображення митців слова. У душах (а тому і у творах багатьох письменників німецькомовного простору) початок

Першої світової війни відлунювався по-різному: надто високі, священні інтереси пропонувалось захищати в кожній із воюючих країн. Дослідник культурології А. Фуке писав про тогочасні можливості австрійської літератури таке: «Значні кола інтелігенції захопили урядові мітинги, які були підбурені масами. Лікарі й музиканти, економісти та філософи конкурували в газетних статтях і деклараціях, вражаючи своєю нездатністю розвивати самостійне мислення. Та особливо страшне спустошення існувало в літературі» [11].

У довоєнний час на літературну ниву виходять німецькомовні письменники, які в атмосфері шовіністичного психозу відразу заперечують війну: Г. Брех (1886–1951), Г. фон Додерер (1896–1966), Е. Канетті (1905–1994), Ш. Цвайг (1881–1942), а також австрійський автор Р. Музіль

(1880–1942). Його ім'я однозначно відсутнє у списку тих авторів, які, за словами А. Фукса, сприяли «спустошенням» та «руйнуванням». І це, як зауважив дослідник В. Бергган, «мабуть, тому, що його ейфорія спала швидше, ніж у багатьох його колеґ-письменників» [11].

Картину суспільних розчарувань і моральних пошуків у тогочасних військових реаліях митець змальовує не тільки у відомому інтелектуальному романі «Людина без властивостей» («Der Mann ohne Eigenschaften», 1931/32), але й у творах малої епічної форми. Проїшовши крізь вогонь Першої світової війни, Р. Музіль написав есе «Європеїзм, війна, германізм» («Europäertum, Krieg, Deutschtum», 1914) «Нація як ідеал та дійсність» («Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit», 1921), цикл новел «Три жінки» («Drei Frauen», 1924), оповідання «Чорний дрізд» («Die Amsel», 1936), а також низку зразків мінімалістичної прози, об'єднаних у зібранні «Прижиттєва спадщина» («Nachlaß zu Lebzeiten», 1936). Багато з цих творів досі залишаються не перекладеними українською мовою, а тому малодослідженими на теренах українського літературознавства. Це становить *актуальність* нашого дослідження, яка виражена необхідністю сучасного системного осмислення образотворення Р. Музіля, аналізу якостей, проявів і домінант системи образів у творах його малої прози.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Доробок Р. Музіля охоплює понад дев'ять томів, п'ять із яких належить монументальному й незавершеному роману «Людина без властивостей». Тому дослідницька увага зосереджена на особливостях романістики автора. Український літературознавець Д. Затонський щодо цього писав так: «Написавши тільки «Терлеса», «Об'єднання», «Трьох жінок», Музіль не отримав би місця на літературному Олімпі; напиши він тільки «Людину без властивостей», це (за умов всієї першокласності інших речей) анітрохи б не убавило в його посмертній славі. Тому, що це – слава творця «Людини без властивостей» [3, с. 5]. Своєрідним ключем рецепції романної прози Р. Музіля (з точки зору філософії, естетики, літературознавства та лінгвістики) стали численні праці західноєвропейських, російських та українських дослідників, серед яких Г. Арнтцен, А. Бангерг, А. Белобратов, К. Брюнінг, У. Веддер, К. Гландер, Д. Давліанідзе, А. Дайгер, Р. Дугамель, Д. Затонський, І. Зимомря, А. Карельський К. Коріно, Ю. Кох, Г. Крафт, І. Мегела, А. Науменко, О. Пагут, Н. Павлова, Т. Пекар, І. Плаксіна, Я. Поліщук, М. Раух, М.-Л. Рот, Т. Світельська, І. Солоділова,

К.О. Сьйогрен, В. Фанта, А. Фірзе, К. Шахова, М. Якоб та ін. Завдяки перекладам О. Логвиненка та Ю. Прохаська український читач має змогу прочитати романи Р. Музіля рідною мовою, пізнаючи історію, життя та культуру держави над Дунаєм [5; 6].

У тіні романної прози творчий доробок Р. Музіля (як майстра малої епічної форми) залишається малодослідженим. Важливим зрушенням у вирішенні цієї проблеми стала низка праць німецькомовних дослідників, таких як К. Адам, К. Айбл, Р.-А. Альт, М. Ауге, Д. Бахманн, Е. Боа, П. Берц, Г. Брокоф-Маух, Т. Бук, К. Булманн, Г. Гамм, А. Гонольд, А. Допплер, Г.-Г. Потт, М. Фішер, Н. Фішер, Ю. Ферстер, Г. Фрідріх, А. Фукс, Р. Целлер та ін. Важливий факт: О. Плевако опублікував у літературному журналі «Всесвіт» переклад новели «Гріджія» Р. Музіля українською мовою.

Постановка завдання. Мета статті полягає в дослідженні образів у творах малої епічної форми Р. Музіля, в яких мистецьки втілено відображення Першої світової війни. Поставлена мета передбачає вирішення таких *завдань*: показати вплив Першої світової війни на творчість письменника; проаналізувати художні твори «Чорний дрізд», «Гріджія», «Людина без характеру», «Клейкий папір для мух» у контексті способів сприйняття, осмислення та відображення автором війни; показати значення малої прози Р. Музіля – однієї з найяскравіших граней мистецького обдарування письменника.

Виклад основного матеріалу. Закроєна під пером автора тема понівеченої долі особистості в умовах війни пронизує майже всі твори Р. Музіля. У багатьох із них війна проступає індивідуально-стильовою зорієнтованістю письменника, де факти, події та явища майстерно співвіднесені із сюжетом твору. Такі співвіднесення («відкриті», «напіввідкриті», «затінені») дослідник І. Зимомря називає характерними показовими ознаками самобутності австрійської прози початку ХХ ст. Тому він пише таке: «Названі ознаки об'єднує концепт тотального недовір'я: до нормативних і усталених засад існування людини, стереотипів і передусім – до дієвості й правдивості особистісних знань, здібностей, властивостей» [1, с. 122]

Принцип творення художньої картини світу з позиції «недовіри» Р. Музіль утілював у своїх прозових зразках у період між світовими війнами, тобто після закінчення Першої світової війни. Праці дослідників творчості письменника (К. Коріно, А. Фірзе, К. Айбла, Р. Вітманна,

А. Гонольда) свідчать про те, що, на відміну від багатьох інших митців слова, які залишили нам значний масив віршів, розповідей, закликів, романів упродовж чотирьох років війни, Р. Музіль жодного разу не з'являвся письменником чи есеїстом. На відміну від інших, він прийшов на фронт офіцером, а не рядовим солдатом. Водночас у нього вже було ім'я письменника, есеїста, автора роману «Сум'яття вихованця Терлеса» [8, с. 5]. Сутність творчості письменника з позиції військового офіцера розкриває А. Гонольд. Він зазначає: «Війна була для Музіля особистим досвідом та історичним принципом одночасно. Воєнно-вишколеним випускником інтернату й однорічним волонтером він пройшов соціалістичний період військової традиції й прийняв військову службу як щось таке, що належить як культурі, так і справжньому чоловікові. Проте вічний конфлікт для його філософського мислителя залишається парадоксальною обставиною, що особисте вбивство в цивільному житті карається, тоді як масові вбивства на війні вважаються героїчним вчинком» [12, с. 636].

Тому можна стверджувати, що Р. Музіль має чітке розуміння антилюдяності, бруду, безумства воєнної реальності, усвідомлює надуманість та штучність пропаганди в Австрійській імперії. Тому його твори – це не просто віддзеркалення окремого фрагмента дійсності, а по-мистецькому довершена трансформація, яка існує поза літературним твором.

Художньо-естетичне осмислення життєвого матеріалу в малій прозі Р. Музіля позначене умовами внутрішнього протистояння особистості-інтелектуала й суперечливого часу міжвоєнного періоду. Звідси проступає головна специфіка його творчості, заснована на ознаках студій внутрішнього світу людини. У цьому контексті Р. Музіль неодноразово виділяє стан «роздвоєння» в людській свідомості, де намагання відповідати вимогам часу призводить до втрати самого себе. Як зазначає Н. Худавердова, такий «стан розпаду», «розкладання» характерний не тільки для сучасника, відображеного у творах Р. Музіля, але й для епохи в цілому [7]. Тема втрати цілісності особистості в умовах війни відчувається майже в кожному творі письменника-модерніста. Особливо гостро автор підіймає її у романі «Людина без властивостей». Тут Р. Музіль дає таку характеристику людству: «Людство виробляє біблії й гвинтівки, туберкульоз і туберкулін, воно демократичне зі своїми королями й аристократами; воно зводить церкви і, з другого боку, нові університети проти церков; обертає монастирі на казарми,

але казарми забезпечує військовими священиками» [5, с. 57–58].

Спираючись на власну споглядність військових реалій, Р. Музіль прагне передати реципієнтові бачення того, що в умовах війни людина втрачає все: дім, сім'ю, професіоналізм, значення в суспільстві, ідеологію, релігію, національність, гендерність, навіть власний характер.

Поняття втрати людиною характеру моделюється автором в образі персонажа однойменного оповідання «Людина без характеру» («Ein Mensch ohne Charakter», 1936). Сусідський хлопчик закарбувався у пам'яті письменника завдяки своїй духовній розкутості, невимушеній самотійності, бунтарському духу проти соціального середовища. Він постає тим прототипом, якому, в розумінні Р. Музіля, не вистачило характеру, щоб протистояти безликому світу.

На початку твору оповідач симпатизує протагоністові, незважаючи на надмірну критику з боку оточення, ключовою фразою якої постають слова батьків юнака: «...der Bengel hat absolut keinen Charakter!» [3, с. 261] / «...У шибеника абсолютно немає характеру» (переклад – Л.Г.). Подальші зустрічі в дорослому житті спонукають автора до певного відсторонення. Увагу привертають зміни в характері героя: «Sein irrlichternder Geist hatte feste Wende und dicke Überzeugungen bekommen» [3, с. 266] / «Його мандрівний дух здобувся на міцні стіни й тверді переконання» (переклад – Л.Г.). Його друг – впливовий адвокат, який має сім'ю, машину, статус у суспільстві, – втратив власну самотність разом зі здатністю до спротиву. Сміслові відтінки ключового поняття «характер» у свідомості протагоніста змінились, перейшовши в протилежність. Письменник переконує, що вплив індивіда на суспільну думку є мінімальним, тоді як вплив соціального середовища на особистість призводить до втрати самого себе. На питання «Що значить характер в умовах війни?» відповідь автора однозначна: «Ich bin überzeugt, dass die Entwicklung des Charakters mit Kriegführung zusammenhängt. ... und dass er darum heute auf der ganzen Welt nur noch unter Halbwilden zu finden ist. Denn wer mit Messer und Speer kämpft, muß ihn haben, um nicht den kürzeren zu ziehen. Welcher noch so entschlossene Charakter hält aber gegen Panzerwagen, Flammenwerfer und Giftwolken stand!? Was wir darum heute brauchen, sind nicht Charaktere, sondern Disziplin!» [3, с. 266] / «Я переконаний, що розвиток характеру пов'язаний із засобами ведення війни. ...і тому сьогодні його можна знайти у цілому світі тільки в напівдиких народів. Оскільки тому, хто воює

ножем та списом, він необхідний, щоб не стати переможеним. Та який же з визначених характеристик вистоїть проти танків, вогнететів і газових хмар. Тому те, що ми потребуємо сьогодні, – це не характери, а дисципліна!» (переклад – Л.Г.).

Під час філософського розкриття відображення внутрішнього стану особистості Р. Музіля вказує на формування передвоєнної ідеології на теренах німецькомовного простору. У творі це звучить закликм протагоніста до дисципліни й самопожертви. Та в цих словах відчувається розпач і розчарування письменника, які пророкують крах індивідуальної й колективної утопії. Цитата з тексту: «...während er so sprach und ich ihn ansah, immerdar das Empfinden hatte, der alte Mensch sei noch in ihm, vor der fleischigen größeren Wiederholung der ursprünglichen Gestalt eingeschlossen. Sein Blick stand im Blick des andern, sein Wort im Wort. Es war fast unheimlich. Ich habe ihn inzwischen noch einigemal wiedergesehen, und dieser Eindruck hat sich jedesmal wiederholt. Er war deutlich zu sehen, das er wenn ich so sagen darf, gerne einmal wieder ganz ans Fenster gekommen wäre; aber irgend etwas verhinderte ihn daran» [3, с. 267] / «...коли він так говорив, а я дививсь на нього, мене не полишало відчуття, що та стара людина ще все живе у ньому, наче заточена в пастку великої м'ясистої плоті, яка чітко повторює його попередню поставу. Його погляд і слово стояли у погляді того іншого. Ставало майже страшно. Поміж цим я кілька разів бачився з ним, і це враження повторювалось щоразу. Було чітко видно, що він, якщо можна так сказати, охоче б знову виглянув із себе немов із вікна; та щось йому заважало» (переклад – Л.Г.). Такі художні штрихи Р. Музіля, спрямовані на відображення інертної людини, Д. Затонський описав у передмові до роману «Людина без властивостей», підсумовуючи так: це «розчарування не тільки нежиттєздатним довоєнним суспільством, а й героєм, котрий не витримав зіткнення з ним» [5, с. 31].

Відверте зіткнення полярних ідей, позицій, що призводять до трагічного фіналу людини як особистості, автор продукує і в інших творах малої епічної форми. «Людьми без характеру» є герої оповідання «Чорний дрізд». Ці образи представляють своєрідне віддзеркалення представників тогочасного суспільства. Їм обом, як писав Д. Давліанідзе, «притаманні типові для європейської інтелігенції того часу риси: інтелектуальний авантюризм, амбівалентність, вільнодумство й захоплення містицизмом, активна участь у політичній боротьбі й скочення до позицій примирення» [3, с. 370]. Тут Р. Музіль цілком

реально описує причини розчарування друзів із багатозначними іменами математичних символів Аайнс і Ацвай. Результатом такого розчарування є пасивне сприйняття реальності – «втеча в конформізм» [3, с. 370]. Аайнс й заглиблення у власне «Я» Ацвай.

У цій ситуації на особливу увагу заслуговує реалізована автором структура розповіді, особливості якої описав літературознавець К. Айбл у статті «Третя історія. Примітки до структури оповідання Роберта Музіля Чорний дрізд» («Die dritte Geschichte. Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung Die Amsel», 1970). Ідеться про виражений «Я-особою» образ героя, який так, як і автор твору, готовий до певного експерименту. Як вважає К. Айбл, особливість «Чорного дрозда» ґрунтується не стільки на наведеному змісті, скільки на наративній структурі. Саме від неї зміст спочатку набуває свого значення та такого, яке важко визначити без розгляду структури тексту. У цьому контексті дослідник також наголошує на ролі оповідача, яка виразно проступає в дискурсивних коментарях, проте його особистість залишається завуальованою через лінгвістичну недбалість [10, с. 455–456].

Три внутрішні новели, об'єднані в єдину розповідь, вважаються одним із найкращих зразків малої прози Р. Музіля. «Чорний дрізд» – це твір, який висвітлює проблему ідентичності та диференціації самосприйняття. При цьому, як підкреслює дослідник К. Льюзер, особистість не розглядається ментальною сутністю чи цілісністю якісних властивостей, вона розглядається функціонально організованою індивідуальністю, яка базується на послідовному ставленні до інших [13, с. 297].

Здатність героя бути ідентичним собі внутрішньому в реаліях війни увиразнено в другому епізоді оповідання «Авіаційна стріла» («Fliegerpfeil»). Р. Музіль демонструє стан страху перед смертю, який подолав протагоніст, перш ніж побачив вигляд «машиноподібного й одночасно богоподібного посланця смерті на забутому плато» [12, с. 636]. Цитата з тексту: «In diesem Augenblick hörte ich ein leises Klingen, das sich meinem hungerissen emporstarrenden Gesicht näherte. Natürlich kann es auch umgekehrt zugegangen sein, so daß ich zuerst das Klingen hörte und dann erst das Nahen einer Gefahr begriff; aber im gleichen Augenblick wußte ich auch schon: es ist ein Fliegerpfeil! Das waren spitze Eisenstäbe, nicht dicker als ein Zimmermannsblei, welche damals die Flugzeuge aus der Höhe abwarfen; und trafen sie den Schädel, so kamen sie wohl erst bei den Fußsohlen wieder heraus, aber sie trafen eben nicht

oft, und man hat sie bald wieder aufgegeben. Darum war das mein erster Fliegerpfeil; aber Bomben und Maschinengewehrschüsse hört man ganz anders, und ich wußte sofort, womit ich es zu tun hatte. Ich war gespannt, und im nächsten Augenblick hatte ich auch schon das sonderbare, nicht im Wahrscheinlichen begründete Empfinden: er trifft!» [3, с. 281–282] / «У цей момент я почув якийсь тихий звук, який наближався до мого зведеного вгору обличчя. Звичайно, могло бути і навпаки, що спочатку я почув звук, а згодом зрозумів наближення небезпеки; але в той момент я вже знав: це – стріла авіатора! То були такі загострені залізні смуги, не товстіші, ніж столярні повиси, які в той час літаки скидали згори; потрапляючи в череп, вони, ймовірно, пронизували людину до самих підощв, та влучали вони не часто, і незабаром від них відмовились. Тому це була моя перша стріла авіатора; оскільки бомби й кулеметні вистріли звучали по-іншому, я відразу ж зрозумів, з чим маю справу. Я напружився, а в наступний момент у мене вже було дивне, нічим не обґрунтоване відчуття: вона влучить!» (переклад – Л.Г.). У типовій манері – пізнання глибин свідомості, автор демонструє найвище сприйняття небезпеки. Тут фатальна загроза для існування представлена шансом знайти себе: «Und weißt du, wie das war? Nicht wie eine schreckende Ahnung, sondern wie ein noch nie erwartetes Glück!» [3, с. 282] / «Ти знаєш, як це було? Ні, не як жахливе передчуття, а як ніколи досі не очікуване щастя!» (переклад – Л.Г.). Як не дивно, у сприйнятті Р. Музіля, війна приводить героя до стану внутрішньої свободи. Вона зумовлює постійну небезпеку для життя, яку можна терпіти лише тоді, коли в собі більше не відчуваєш страху. У свою чергу, війна нівелює страх перед смертю.

Тема війни (як узагальнена основа змісту художнього твору) своєрідно розкрита в новелі «Гріджія». Дослідниця Р. Целлер зазначає, що Р. Музіль «поселив Гріджію в Палаї, де він був розміщений із кінця травня 1915 року до листопада 1915 року» [15, с. 40]. Ці часові межі в новелі окреслено початком і кінцем літа в долині біля підніжжя гори Зельвот. У новелі містяться численні пейзажні описи місцевості долини Палаї в Тренто (Південний Тіроль) та спостереження людей і тварин в *іншому* архаїчному світі. Проте візія війни у тексті новели цілковито ліквідована. Вона набирає втілення «пригоди» під час експедиції. У центрі новели образ чоловіка з узагальненим іменем Гомо. Головний герой – мешканець великого міста, інтелектуал, який, сам не розуміючи чому, з ентузіазмом долучився до експедиції

у гірському селищі, далеко від власної домівки та буденної праці. Ось цитата з новели: «Йому здавалося, що така подорож занадто довго відірве його від самого себе, його книг, планів, від усього звичного життя» [4, с. 69].

Від самого початку в новелі зростає напруга двозначності ситуації. Авантюрні пригоди Гомо супроводжуються низкою іронічних значень та символів. Тут стрижневі асоціативні вузли автор пов'язав із таким ключовим словом, як «самоусунення» («Selbstaufflösung»), що у контексті твору сприймається «втратою себе», «самозречення» і смертю. У тексті новели реципієнт помічає повторюваність натяків та символів, які від самого початку пророкують героєві смерть. Цитата з твору: «Гомо і сам не знав чому він зупинився не в готелі, а в домі одного італійського знайомого Хоффінгота. Та йому відразу впали в око три речі. М'яка постіль, невимовно прохолодна, в чудовому обрамленні червоного дерева; шпалери із сумбурним малюнком, позбавленим будь-якого смаку, але разом з тим неповторним і дивовижним, та ще очеретяне крісло-гойдалка, – коли гойдаєшся на ньому, не зводиш погляду з шпалер, уся твоя істота поступово розчиняється у киплячій павутині витких рослин, котрі то нависають над тобою, то блискавично зменшуються і відступають назад» [4, с. 71].

Аналіз такої стилістики свідчить про те, що твір малої епічної форми Р. Музіля має виразні особливості пафосу, де «емоційна наруга та думка складають єдине ціле» [2, с. 542]. Наприклад, за допомогою здатності до контрастного висвітлювання подій Р. Музіль творить у новелі захоплюючу і водночас загрозливу для людського життя картину гірського ландшафту. Мальовничі пейзажі розкривають якісний та кількісний порядок прихованої напруги, а деталізовані описи краєвидів виражають внутрішній душевний стан протагоністів. Не згадуючи біографічного факту з військової служби Р. Музіля, реципієнт апелює лише до послідовності й інтертекстуальності у творчості письменника. Літературознавець А. Карельський щодо цього зазначає, що Гомо раптово відчуває нову можливість, яка перед ним відкривається – можливість «іншого стану» («anderes Zustandes»). Душа героя ніби стає очищеною й розверстою до зустрічі із захоплюючою новизною [3, с. 24]. У цій новизні виакцентуються моменти, коли чоловічі образи особливо чітко позначені маркерами військової реальності. Опис місцевого «казино» в домі парафіяльного пастиря нагадує військові казарми. Тут чоловіки різних професій («учений геолог, підприємець,

колишній тюремний інспектор, гірський інженер та майором у відставці» [4, с. 74]) просто «вбивають» час. Вони майже постійно перебувають у конфлікті: обговорюють буденність, сперечаються, зводять міжособистісні рахунки, страждаючи при цьому від «спустошеності й туги». Цитата з тексту: «Вони робили це тільки для того, щоб згаяти час і, хоча ніхто з них не розумів, що це значить – добре провести час, вони нарікали, що їх оточують грубіяни, різники й озлоблювались один проти одного» [4, с. 75]. Текст цього уривка значно розширений, бо охоплює майже дві друковані сторінки. Для висвітлення певних аспектів дійсності Р. Музіля вдається до метафоричності, тому фраза «вбивати час» («die Zeit totschiagen») виражає насильство, вбивство і війну. На думку про війну та її жертв Гомо наштовхують мухи. Про це свідчить опис умирання мух на клейкому папері, за якими спостерігає протагоніст. Тоді герой тихо про себе промовляє: «Убивати – і відчувати Бога; відчувати Бога – і все-таки убивати» [4, с. 75].

Образ мухи – це своєрідна авторська концентрація Р. Музіля типових для воєнного часу суспільних рис. Її сутність проступає також у новелі «Португалка». Та все ж з особливо чітким відображенням воєнної дійсності вона постає в концентрованому оповіданні «Липкий папір для мух» («Fliegenpapier», 1936) [14]. Жорстокість війни автор описує з точки зору страждань комахи. Тут, говорячи мовою порівнянь та аналогій, Р. Музіль показує інший спосіб сприйняття світу і себе в ньому. Проведена паралель *людина – муха – липучка* призводить до усвідомлення: будь-яка

війна – це справа людських рук. Муха символізує долю мільйонів людей, які опинились у пеклі воєнної реальності.

Висновки. У створеній мозаїчній картині художнього світобачення Р. Музіля сконцентровано чинники перетину реального життєвого матеріалу. Вони синтезують усі сфери його творчості в змістовному та формальному аспектах. Події Першої світової війни постають стрижнем мистецького відображення образів із погляду мотивації. Тому це надає його зразкам малої епічної форми песимістичної тональності.

У багатьох творах Р. Музіля військова реальність сприймалась не локальною подією, а кризою моралі, ідентичності та суспільства в умовах неприродних для життя. Її домінантні складники містять проєкцію на специфіку художнього зображення війни. Нерідко, не висувуючи на передній план її проблеми, у центрі твору Р. Музіль зображає людину, яка живе й діє в умовах постійної небезпеки, де рішення будь-якого питання перетворюється на вирішення питання про життя і смерть. Війна (як етап тотального розчарування, усвідомлення безглуздості та безнадійності існування особистості) не тільки виходить за межі воєнної площини, але й поширюється на всю тогочасну дійсність. У цьому контексті мала проза Р. Музіля – це не тільки втілення авторського відображення про людину та світ в умовах військових реалій, а і своєрідна мистецька конструкція, яка здатна виховати в читача вміння мислити самостійно і вчитися на помилках минулого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова: монографія; наук. ред. Р. Гром'як. Дрогобич-Тернопіль, 2011. 396 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ, 1997. 752 с.
3. Музіль Р. Избранное: Сборник. Москва, 1980. 390 с.
4. Музіль Р. Гріґіа: Новела; пер. з нім. О. Плевако. Всесвіт. 1999. № 7. С. 69–79.
5. Музіль Р. Людина без властивостей. Книга 1; пер. з нім. О. Логвиненка. Київ, 2010. 416 с.
6. Музіль Р. Сум'яття вихованця Терлеса; пер. з нім. Ю. Прохасько. Київ, 2001. 208 с.
7. Худавердова Н. Образ «обыкновенного» человека в романе Р. Музиля «Человек без свойств». URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/obraz-obyknovennogo-cheloveka-v-romane-r-muzilya-chelovek-bez-svoystv> (дата звернення 20.06.2018)
8. «Der Gesang des Todes» Robert Musil und der Erste Weltkrieg. Hefte zu Ausstellungen im Literaturhaus München / hrsg. Reinhard G. Wittmann. München, 2014. 64 S.
9. Der Erste Weltkrieg in der Literatur und Kunst. Eine Europäische Perspektive / hrsg. Janne. E. Glesener, Oliver Kohns. Paderborn, 2017. 208 S.
10. Eibl K. Die dritte Geschichte. Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung Die Amsel. Poetica. Bochum, 1970. Nr. 3. S. 455–471.
11. Erhart C. “Ende Juli. Eine Fliege stirbt: Weltkrieg.” Zu Robert Musils Wahrnehmung des Krieges. URL: <http://journals.openedition.org/ceg/2027> (дата звернення 20.06.2018).

12. Honold A. Krieg. Robert-Musil-Handbuc. hrsg. Birgit Nübel, Norbert Christian Wolf. Berlin/Boston, 2016. S. 636–642.

13. Löser K. Das Ich und das Andere. Identität, Sinn und Erzählen in die Amsel von Robert Musil. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1756-1183.2010.00085.x> (дата звернення 20.06.2018).

14. Musil R. Frühe Prosa und aus Nachlass zu Lebzeiten. Berlin, 1988. 380 S.

15. Zeller R. Von den Notizen im Krieg zum literarischen Text. Textgenetische Studien zu Musils Nachlass. URL: <http://edoc.unibas.ch/52466/> (дата звернення 20.06.2018).

УДК 821.113–343(489)

ФОЛЬКЛОРНІ ДОМІНАНТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ Г.К. АНДЕРСЕНА

FOLK DOMINANT LITERARY TALES OF G.K. ANDERSEN

Капустян І.І.,

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської та німецької філології
Полтавського національного педагогічного
університету імені В.Г. Короленка*

У статті на матеріалі казок Г.К. Андерсена з'ясовано специфіку скандинавської літературної казки. Автором виокремлено сучасне бачення в літературознавстві жанру літературної казки як одне з найбільш дискусійних, дидактично актуальних питань сучасного вітчизняного і закордонного літературознавства. Охарактеризовано фольклорні домінанти в казках Г.К. Андерсена, які увійшли до збірника «Сказки, рассказанные детям».

Ключові слова: Г.К. Андерсен, фольклорні мотиви, сюжет, літературна казка, автор, світобачення.

В статье на материале сказок Г.К. Андерсена определена специфика скандинавской литературной сказки. Автор дает описание современного видения в литературоведении жанра литературной сказки как одного из наиболее дискуссионных, дидактично актуальных вопросов современного отечественного и зарубежного литературоведения. Охарактеризованы фольклорные доминанты в сказках Г.К. Андерсена, которые вошли в сборник «Сказки, рассказанные детям».

Ключевые слова: Г.К. Андерсен, фольклорные мотивы, сюжет, литературная сказка, автор, мировоззрение.

In the article on the material of the tales by H.C. Andersen the specificity of the Scandinavian literary tale is determined. The author gives a description of the modern view in literary criticism on to the genre of the literary fairytale as one of the most controversial, didactic-topical issues of contemporary national and foreign literary criticism. The author as well has characterized the folkloristic dominants in H.C. Andersen's tales which were included in the collection "The tales told to children".

Key words: H.C. Andersen, folklore motifs, plot, literary fairytale, author, world outlook.

Постановка проблеми. Літературна казка як самостійний напрям у художній літературі Скандинавії формувалася протягом багатьох років. За довгий час свого становлення та розвитку цей жанр став універсальним жанром, що охоплює явища навколишнього життя людини.

Як і народна казка, що постійно змінюється, літературна казка також увібрала риси нової реальності, вона завжди була й залишається тісно пов'язаною із соціально-історичними подіями та літературно-естетичними напрямками. Скандинавська літературна казка зросла не на порожньому місці. Фундаментом їй стала казка народна. У сучасному літературознавстві жанр літературної казки є одним із найбільш дискусій-

них та дидактично актуальних питань сучасного вітчизняного і закордонного літературознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історична заслуга літературної казки полягає в органічному наслідуванні та багаторівневному відтворенні фольклорних традицій, у створенні продукуючої основи, яка, у свою чергу, стає «генотворчим центром» для створення найрізноманітніших жанрових модуляцій художнього твору [1, с. 11]. Деякі науковці визначають її як авторський твір, що має самостійний ідіостиль художнього світосприйняття письменника. В українському та російському літературознавстві казка стала предметом дослідження таких учених: О. Галича, В. Грушевського,

В. Гришук, Л. Дерези, І. Денисюк, М. Лановик, І. Лупанової, Ю. Ярмиша, Л. Брауде, Т. Леонова, М. Липовецького, О. Горбонос та ін., які досліджували релятивність фольклорної та літературної казки, водночас намагалися виявити спільні та відмінні риси цих жанрів.

Входження літературної казки у скандинавський контекст відбулося завдяки творчості Г.К. Андерсена, який знайшов у фольклорних казках Данії той фантастичний субстрат, який став для автора генотворчим центром ареалу літературної діяльності. На основі фольклорно-етнографічних матеріалів, сюжетів із народних казок та переказів персональна художня рефлексія Г.К. Андерсена допомогла створити оригінальний жанр.

Постановка завдання. Метою статті є з'ясування особливостей жанру літературної казки Г.К. Андерсена. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання: розкрити специфіку творів письменника, які поєднують у собі ознаки фольклорної казки та реалістичних жанрів художньої літератури XIX ст. (повісті, роману); визначити фольклорні жанрово-стильові домінанти казок митця.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо розуміння літературної казки як жанру сучасними вітчизняними вченими. О. Горбонос у своїх наукових роздумах виокремлює основні параметри лонгітюдних науково-теоретичних концептів жанрової природи літературної казки та характеризує типологічні паралелі жанрово-структурної модифікації літературної казки як результату динаміки жанру в загальному літературному процесі [11]. Дослідник сучасної української казки Ю. Ярмиш визначає літературну казку як «жанр літературного твору, в якому в чарівно-фантастичному або алегоричному розвитку подій і, як правило, в оригінальних сюжетах і образах у прозі, віршах або драматургії розв'язуються морально-етичні або естетичні проблеми» [11].

Дослідниця вважає, що подана дефініція жанру – літературна казка – не виокремлює найбільш важливу його рису, а саме співвідношення народно-казкових образно-стильових засобів і власне авторських. Можна погодитися із твердженням М. Липовецького, що Ю. Ярмиш «відходить від принципово важливого для літературної казки питання відношення до народно-казкових традицій взагалі. Закономірно, що під указані параметри можна підвести найрізноманітніші жанри – від байки до фантастичної новели романтизму» [2, с. 11].

Така генопозиція Ю. Ярмиша, на думку О. Горбонос, зартикулювала певну дихотомію

окремих генотверджень у його історико-літературному дослідженні сучасної літературної казки, надрукованої окремим виданням під назвою «У світі казки» (1975 р.). Дослідник розкриває процес формування літературної казки як жанру та зазначає: «Згадаємо казку Г.К. Андерсена «Сніжна королева». Там все своє, народжене фантазією геніального казкаря: образи дітей – Кая, Герди, суворої Сніжної Королеви, оригінальний сюжет, не повторюваний у жодній народній казці тощо» [11].

За твердженням дослідника, у казках Г.К. Андерсена панує єдиновладдя авторського «Я», а народно-казкова стихія не пульсує, як реальна об'єктивна художня даність літературних казок письменника. За твердженням Ю. Ярмиша, практично необмежена свобода письменника щодо народної казки як традиційно унормованої поетичної структури є позицією автора літературної казки як деструктив-стосунків із художнім світом народної казки. Цю диспропорцію Ю. Ярмиш прагне ліквідувати у визначенні, поданому в «Українській літературній енциклопедії» (1990 р.), де зазначено, що літературна казка – «це жанр, котрий спирається на основні закони фольклорної казки, художній твір, в якому використано народний казковий сюжет, образи, органічно поєднано елементи дійсності та художньої вигадки, вимислу» [11].

Як свідчить досвід вітчизняної, російської та західноєвропейської художньої практики, розвиток літературної казки розпочався шляхом прямого перенесення фольклорного жанру в авторську художню систему (М. Липовецький) і виникненням перших жанрових різновидів літературної казки – художнім переказом народно-казкового сюжету та літературної казки за фольклорними мотивами.

На думку всіх дослідників, максима розвитку фольклорно-казкового жанру в літературному ареалі – власне авторська літературна казка. У ній як своєрідній жанроформі створення авторського «світообразу» і реалізації його екзистенційно-ціннісної позиції «використовуються основні закони жанру, без запозичення фольклорних сюжетів та образів» [11, с. 3]. Із часів свого виникнення і дотепер жанрова матриця літературної казки постійно розвивається у зв'язку з особливостями її пульсації в неідентичних сферах естетичної свідомості різних епох, панівних літературних напрямів і методів, авторських ідіостилів. Дослідник має справу не зі статичним жанровим явищем, а з якісно динамічним, зумовленим і своєрідністю форм взаємодії народно-казкових

і авторсько-творчих художніх елементів у його структурі, і наявністю певних типів зв'язку між ними.

Як бачимо, автори прагнуть надати статусу легітимного визначення персоналістичній жанровій дефініції Л. Брауде, дослідниці скандинавської літературної казки. «Л. Брауде трактує літературну казку як авторський художній, прозаїчний або віршований твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; здебільшого фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв і, в окремих випадках, орієнтований на дітей, твір, в якому неймовірне диво відіграє роль сюжетотворчого чинника, є вихідною основою характеристики персонажів» [1, с. 283–284].

Данські народні казки мають свій, відмінний від інших країн та культур, містично-казковий колорит і ареал. Перші митці, що звернулися до жанру казки, зібрали, систематизували, обробили, поклали на літературну мову твори усної народної словесності, надали їм нового життя. Серед них згадаємо французького письменника Шарля Перро (1628–1703 рр.), німецьких фольклористів, братів Якоба та Вільгельма Грімм.

Народні казки дали поштовх для фантазії багатьом митцям, які створювали власні художні твори за фольклорними зразками. Так, казки німецьких письменників В. Гауффа та Е.Т.А. Гоффмана, які сповнені фантастико-алегоричних та сатиричних мотивів, із глибоким філософським змістом, глибоко вразили Г.К. Андерсена та дали поштовх для написання власних творів.

Г.К. Андерсен стверджував: «Для мене казка, яка увібрала в себе давні перекази про закривавлені могили та про благочестиві історії з дитячих книжок як народні, так і літературні традиції, є найпоетичнішою з-поміж неосяжного царства поезії, і той, кому даний (талент), нехай наповнить її трагічним чи комічним, наївним чи іронією й гумором, і нехай лірична струна, мова довірливої дитини та мова вченої людини послужать йому, а якщо так – то де, як не в казкареві, в єдиному серед поетів живе дух Аладдіна? Адже саме він, герой народної казки Ганс Чурбан, чи, як його називають норвежці, Еспен-замарашка, завжди, зрештою, перемагає: сідає на коня і долає шлях на скляну гору і завойовує серце принцеси. Отже, поетична безпосередність, над якою в казці сміються старші брати, все ж таки заявляє про себе повною мірою, і молодший брат, що піднімається до царства поезії, завойовує її, ту королівську доньку і півцарства.

Безпосереднє і божественне є в нас самих – ось суть душі та міць поезії. Все тілесне, матеріальне, все, що створене за допомогою каблучки Нуреддіна, силою науки та розуму – змінне та короткотривале, наче мода на певний крій одягу, і лише поезія та душа перебуватимуть у безсмерті вічності» [6, с. 19]. Прості домашні речі: посуд, дитячі іграшки, предмети одягу, рослини та квіти, на які можна натрапити в полі чи городі, у садку чи біля будинку; зовсім звичайні, домашні тварини і птиця – це улюблені казкові персонажі Г.К. Андерсена, кожен зі своєї історією, характером, манерою поведінки й своїм гумором, вередуваннями й дивацтвами.

Поєднання казкового, чарівного і реального, повсякденного робить твори митця однаково цікавими для дітей та дорослих. Діти сприймають зовнішню, конкретну форму казкової події, їх зачаровують перемога добра над злом, швидка зміна подій, дорослі розуміють складні людські стосунки, які стоять за казковою схемою, знаходять у цих казках глибоку філософію, приклади справжнього життя, з його радощами та розчаруваннями, любов'ю та смертю, правдою і брехнею.

За Л. Брауде: «Літературна казка – це авторський художній твір, прозаїчний або поетичний твір, який ґрунтується або на фольклорних джерелах, або є суто оригінальним; твір переважно фантастичний, чарівний, який замальовує незвичайні пригоди вигаданих героїв і в деяких випадках орієнтований на дітей; твір, у якому чудо відіграє роль сюжетотворювального чинника, служить відправною точкою характеристики персонажів» [1, с. 234].

Надзвичайно чітко помітні фольклорні риси, народні мотиви в казках Г.К. Андерсена «Кресало», «Маленький Клаус та Великий Клаус», «Дорожний товариш», «Свинопас», «Ганс Чурбан». У них ми бачимо персонажів, типових для народних казок, а саме: доброго попутника-помічника, солдата, бідного селянина, свинопаса, старших та молодших братів, короля та королеву, принца і принцесу, а також тварин, птахів та комах. Серед фантастичних героїв скандинавських народних переказів та легенд у казках Г.К. Андерсена трапляються тролі, русалки, відьми.

Письменник у казці «Русалонька» зберігає стильові критерії фольклорної казки, слідує її епічним законам, наприклад, використовує невідзначені топографічні і хронологічні формули (дія відбувається десь далеко, на березі моря: «Далеко, у відкритому морі, вода зовсім синя, наче пелюстки волошок, і прозора, наче скло, – проте й глибоко там! Жоден якір не дістане дна.

Багато дзвіниць довелось би поставити одна на одну, щоб верхня могла виднітися з води. Внизу, на самісінькому дні, живуть русалки», у невеличкому містечку, селі: «В одному селі жили два чоловіки, і обидва вони мали однакові імена, їх звали Клаусами»), анімізацію природи (вітер, очерет).

Літературна казка Г.К. Андерсена як складний синтетичний субстрат, де, окрім різних варіантів народних казок та сюжетів, постають образи, притаманні данським переказам, – ельфи, привиди тощо, набуває рис всеохоплюючого явища з різноманітними мотивами життєвого ареалу.

Висновки. У вивченні скандинавської літературної казки та науково-літературознавчому аналізі можна виокремити декілька етапів. Перший етап – це час початкового накопичення матеріалу,

коли основна увага була зосереджена на описі фольклорної і літературної казок. Другий – намагання розмежувати ці два види творчості, сформулювати їхні загальні та спільні ознаки; третій – період теоретичного осмислення власне літературної казки як самостійного жанру художньої літератури, визначення її місця в жанровій системі того чи іншого періоду літературного розвитку.

У контексті скандинавського літературознавства літературна казка Г.К. Андерсена має декілька рівнів, а саме фольклорні доміанти, які становлять на лише народні казки і перекази, прислів'я та приказки, окремі літературні твори також. Г.К. Андерсен надзвичайно влучно поєднав фольклорну казку з елементами інших літературних жанрів, як-от лірична поема чи соціальна драма.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Брауде Л. Скандинавская литературная сказка. М., 1979. С. 257.
2. Грищук В. Літературна казка: становлення і розвиток жанру. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія «Літературознавство». 2013. Вип. 1 (1). С. 22–27.
3. Галич О., Назарець В., Васильев Є. Теорія літератури: підручник. К., 2001. С. 283–284.
4. Грушевський М. Казки Н. Кобринської. ЛНВ. 1900. Річник III. Т. IX. С. 16.
5. Леонова Т. Російська літературна казка XIX ст. в її відношенні до народної казки. Томськ, 1982. С. 8.
6. Мурадян К. Писатели Скандинавии о литературе: сб. ст. М.: Радуга, 1982. С. 19.
7. Пропп В. Трансформація чарівних казок. Фольклор і дійсність. К.: Генеза, 2005. 184 с.
8. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Просвещение, 1986. 365 с.
9. Теория літератури. М.: Наука, 1995. 495 с.
10. Andersen Jens. Hans Christian Andersen: a new life. New York: Woodstock & London, 2005. 622 p.
11. Горбонос О. Літературна казка: сучасний теоретичний аспект. URL: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/9.pdf>.

**НАРАТИВНІ КООРДИНАТИ ЗНЕОСОБЛЕННЯ ТА ВІДЧУЖЕННЯ
В ЛІТЕРАТУРНО-МЕДИЧНОМУ ДИСКУРСІ СЕМЮЕЛА ШЕМА**

**NARRATIVE COORDINATES OF DEPERSONALIZATION AND ALIENATION
IN THE LITERARY AND MEDICAL DISCOURSE BY SAMUEL SHEM**

Лисанець Ю.В.,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
з латинською мовою та медичною термінологією
ВДНЗУ «Українська медична стоматологічна академія»*

У статті досліджено наративні стратегії літературно-медичного дискурсу в сатиричному романі Семюела Шема «Божий дім» (1978 р.). Розглянуто особливості наративного позиціонування образів пацієнтів і медичних працівників у персонажній розповіді лікаря-інтерна. Проаналізовано тенденції деперсоналізації і схематизації образів, їх умисне спрощення з метою сенсифікації читацького сприйняття. Розглянуто основні лінгвостилістичні засоби наративного знеособлення (аббревіація, метафоричне уречевлення, синекдоха, анімалізація образів). У наративних координатах знеособлення і відчуження проектується гротескно-дегуманізований локус лікарні. Виражений схематизм образів, елімінація індивідуальних рис лікаря і пацієнта, свідоме розмивання ідентичності забезпечують формування атмосфери відчуження, що, у свою чергу, є потужним викривальним засобом у контексті авторської критики вад і недоліків системи медичної освіти й охорони здоров'я Сполучених Штатів Америки другої половини ХХ ст.

Ключові слова: літературно-медичний дискурс, проза США, наратор, синекдоха, аббревіація, уречевлення, анімалізація.

В статье исследованы нарративные стратегии литературно-медицинского дискурса в сатирическом романе Самюэла Шема «Божий дом» (1978 г.). Рассмотрены особенности нарративного позиционирования образов пациентов и медицинских работников в персонажном повествовании врача-интерна. Проанализированы тенденции деперсонализации и схематизации образов, их умышленное упрощение с целью сенсификации читательского восприятия. Рассмотрены основные лингвостиллистические средства нарративного обезличивания (синекдоха, аббревиация, овеществление, анимализация образов). В нарративных координатах обезличивания и отчуждения проектируется гротескно-дегуманизированный локус больницы. Выраженный схематизм образов, элиминация индивидуальных черт врача и пациента, сознательное размывание идентичности обеспечивают формирование атмосферы отчуждения, что, в свою очередь, служит мощным обличительным средством в контексте авторской критики недостатков системы медицинского образования и здравоохранения Соединенных Штатов Америки второй половины ХХ в.

Ключевые слова: литературно-медицинский дискурс, проза США, рассказчик, синекдоха, аббревиация, овеществление, анимализация.

The article examines the narrative strategies of literary and medical discourse in the satirical novel “The House of God” (1978) by Samuel Shem. The features of patients’ and medical workers’ images in the intern’s narration have been considered. The tendencies of depersonalization and schematization of images, their deliberate simplification with the aim of sensitization of the reader’s perception have been analyzed. In the narrative coordinates of depersonalization and alienation, grotesque and dehumanized locus of the hospital is projected. The main linguistic and stylistic means of narrative depersonalization (abbreviation, metaphoric materialization, synecdoche, animalization of images) have been considered. The vividly expressed schematic images, elimination of individual traits of the physician and patient, conscious blurring of the identity ensure the atmosphere of alienation. This is as a powerful denouncing means in the context of author’s critique of defects and disadvantages in the system of the US medical education and public health during the second half of the 20th century.

Key words: literary and medical discourse, US prose, narrator, synecdoche, abbreviation, materialization, animalization.

Постановка проблеми. Сатиричний роман «Божий дім» (“The House of God”, 1978 р.) американського психіатра і письменника Стівена Дж. Бергмана (справжнє ім’я Семюела Шема), беззаперечно, є одним із ключових та найвпливовіших художніх творів про медицину ХХ ст. [10]. «Божий дім» – це скандальна критична репрезентація медичної освіти й охорони здоров’я Сполучених Штатів Америки (далі – США) другої половини ХХ ст., за що твір неодноразово

піддавався жорсткій цензурі. У романі художньо втілено власний досвід автора, здобутий під час проходження інтернатури в Бостонській лікарні «Бет Ізраїль» у 1973–1974 рр. – у період Вотергейтського скандалу і відставки Р. Ніксона. Семюел Шем уперше відкрито продемонстрував недоліки тогочасної системи практичної підготовки молодих лікарів у клінічному середовищі – насамперед наймовірне фізичне, психологічне й емоційне навантаження інтернів, “being on call

every third night and working 100-plus-hour weeks” («перебувають на чергуванні кожної третьої ночі, в умовах понад стогодинного робочого тижня»)[15].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Роман «Божий дім» одразу став бестселлером, надзвичайно популярним серед молодих представників медичної спільноти наприкінці 1970-х, не втрачає він актуальності й сьогодні. Як зазначає Джон Апдайк у передмові до роману (1995 р.): «<...> the book’s concerns are more timely than ever, as the American health-care system approaches crisis condition <...>» («питання, які обговорюються в книзі, наразі є ще більш своєчасними, ніж будь-коли, оскільки американська система охорони здоров’я наближається до кризового стану <...>»)[17, с. XVI]. Так, дослідники приділяли увагу широкому вжитку медичного сленгу [9; 20], етичним [7; 21], психологічним [13] і соціологічним аспектам роману [10]. Ми поставили собі за мету дослідити нарративні стратегії деперсоналізації і відчуження в літературно-медичному дискурсі роману. Медичний дискурс художньої літератури як важливий ціннісно-світоглядний чинник безперервно перебуває в центрі уваги дослідників [3; 4; 8; 11; 12; 14; 15] і є особливим способом оприявлення авторської свідомості в художньому тексті, що зумовлює актуальність дослідження.

Виклад основного матеріалу. Для роману характерна персонажна розповідь другого рівня [5; 6] – від імені лікаря-інтерна Роя Баша (гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації), – який проходить емоційну і психологічну «ініціацію» у лікарні «Божий дім». Процес адаптації наратора, набуття ним досвіду практичної роботи в клінічному середовищі супроводжується поступовою трансформацією його світогляду, розвитком ціннісного ставлення до колег і пацієнтів, що відображено насамперед у номінативних характеристиках оповіді. Так, у наративі Роя Баша спостерігаємо незмінну тенденцію до абстрагування, холодної схематичності у світогляді лікаря щодо пацієнтів. Варто зазначити, що медичний сленг – «секретна мова лікарів» [9] – відіграє важливу роль у процесі нарративної схематизації образів роману. Зокрема, продуктивним засобом абстрагування образу пацієнта є аббревіація. Так, Семюел Шем почав відкрито вживати в літературному творі аббревіатуру “GOMER”, яка розшифровується як “get out of my emergency room”, тобто «забирайся геть з мого відділення невідкладної допомоги», і використовується на позначення пацієнта літнього віку з ознаками старечого слабоумства, який надто часто навідується до лікарні, тобто «зловживає» послугами медич-

них працівників. Семюел Шем також розширив і поглибив «секретну мову лікарів» власними неологізмами, як-от жіночий рід вищезазначеної лексеми – “GOMERE”, похідний прикметник “gomertose”, а також аббревіатура “LOL in NAD”: “little old lady in no apparent distress” («пацієнтка літнього віку без ознак деменції, яка звертається до лікарні без об’єктивних медичних проблем»). Як наслідок, імена, прізвища та індивідуальні характеристики пацієнтів виявляються спрощеними до «схем», певних «патернів» поведінки, що відображено в аббревіатурах. Навіть більше, у свідомості наратора автоматично піддаються аббревіації й прізвища лікарів: “<...> and I fantasized that “Leggo” was somehow cryptographic for “Let my gomers go”, and I pictured the Leggo leading the gomers out of the peaceful land of death into the bondage of prolonged pitiful suffering life” («<...> і я уявив собі, що прізвище «Легго» було якоюсь химерною криптографією до «Відпусти моїх *гомерів*», і у моїй уяві виник образ лікаря Легго, який виводить *гомерів* із мирного і безтурботного краю смерті в полон тривалого і жалюгідного страждання – у життя») [17, с. 81].

Наприкінці роману автор надає розлогий глосарій медичного сленгу, щоб читач міг легко зорієнтуватися серед термінів «секретного коду лікарів». Окрім номінативних одиниць, словотворчі експерименти автора охоплюють чіткий алгоритм дій під час професійної діяльності лікаря, які також виконують функцію деперсоналізації дискурсу роману, наприклад: *TURF* – «позбутися» пацієнта, тобто направити його до іншого відділення; похідний прикметник “TURFABLE” (той, якого можна «позбутися»); *BOUNCE* – повернутися з іншого відділення, дослівно – «відскочити»; *BUFF* – «залатати» пацієнта тощо. Отже, спілкування лікарів зводиться до набору жорстких «команд»: “BUFF and TURF them somewhere else” («залатай і відправ їх (пацієнтів – *Ю. Л.*) до іншого відділення лікарні»); “GOMERS don’t die” («Гомери не помирають»); “GOMERS go to ground” («*Гомери* падають») [17, с. 381]. Вищезазначені автоматизація і дегуманізація стосунків між лікарем і пацієнтом є потужним джерелом критики сучасної автору медицини: “This is crazy <...> What do we do for these patients anyway? They either die or we BUFF and TURF them to some other part of the House.” “That’s not crazy, that’s modern medicine” («Це безглуздо» <...> Що ми насправді робимо для цих пацієнтів? Вони або вмирають, або ми їх ЛАТАЄМО і ВІДПРАВЛЯЄМО до іншого відділення лікарні». – «Це не безглуздо, це – сучасна медицина») [17, с. 62].

Окрім абревіатур, деперсоналізація персонажів відбувається завдяки прийомам метафоричного уречевлення: *SIEVE* («решето») – вживається на позначення інтерна реанімаційного відділення, який приймає надто багато пацієнтів; *WALL* («стіна») – протилежне до *SIEVE* тощо. Водночас гротескного оживлення і натуралізації набуває локус лікарні: “I stood in the steamy heat outside a huge *urinecolored* building which a sign said was THE HOUSE OF GOD” («Якорнистою на палкій спеці біля величезної будівлі *кольору сеці*, з написом «Божий дім») [17, с. 16]; “At six-thirty in the morning of July the first, I was *swallowed* by the House of God and found myself walking down an endless *bile-colored* corridor on the sixth floor” («О шостій тридцять ранку першого липня мене *проковтнув* «Божий дім», і я опинився в нескінченному коридорі *кольору жовчі* на шостому поверсі») [17, с. 26]. Спостерігаємо і прийом синекдохи, насамперед коли на передній план виходить хвороба людини або її прояв (“the Yellow Man” – «Жовтий Чоловік», “Boom Boom” – «Бум Бум», “the Dog Food” – «Собачий Корм», “Мое the Toe” – «Мо Палець»). Навіть більше, деперсоналізованими виявляються фактично всі працівники лікарні: наставник Роя Баша – його провідник у світі клінічної медицини – знеособлений у дискурсі до прізвиська “the Fat Man” («Товстун»); старший ординатор – “Fish” («Риба»); колега наратора – “Eat My Dust Eddie” («Ковтай За Мною Пил», (напис на мотоциклетному костюмі лікаря – Ю.Л.); адміністративний персонал ідентифікується за одягом: “the Blue Blazers” («Сині Куртки»), а наукові кадри – за поведінкою (“Slurpers” – «підлизи») і т. д.

Не менш цікавим є неологізм “putzel” – дієслово, похідне від фікційного прізвища лікаря, який у романі «Божий дім» умисно призначає пацієнтам непотрібні (!) інвазивні діагностичні процедури для поповнення бюджету лікарні. Дієслово “putzel” можна перекласти як «зірвати план виписки пацієнта, лишивши його у лікарні для додаткового обстеження»: “That morning <...> thinking of how *Putzel* had *putzeled* my discharge” («Того ранку <...> я розмірковував про те, як *Путцель зірвав* мій план виписати пацієнта») [17, с. 265]. Саме таким чином Семюел Шем, який дефінує свою творчість як “fiction of resistance” [19], тобто «література опору», протистоїть деморалізації медичної професії, її перетворенню на бездушний бізнес. У цьому контексті «заповіді» Товстуну – «Вергілія» наратора концентричними колами лікарняного «пекла», – які на перший

погляд здаються апогеєм жорстокості, наприклад, “THE DELIVERY OF MEDICAL CARE IS TO **DO AS MUCH NOTHING AS POSSIBLE**” («ОСНОВА НАДАННЯ МЕДИЧНОЇ ДОПОМОГИ – **РОБИТИ ЯКОМОГА МЕНШЕ**») – набуває абсолютно нового значення: в умовах прагматизації індустрії охорони здоров’я уникнення медичного втручання іноді дійсно виявляється кориснішим для здоров’я пацієнта, ніж надмірне застосування інвазивних технік. Очевидно, критика С. Шема звернена і на традиційне для США тлумачення медицини як «героїчного ремесла», що сягає розквіту алопатії в XIX ст. і полягає в агресивній боротьбі лікаря із хворобою, яку треба «вигнати» з тіла пацієнта за будь-яку ціну. Саме така позиція лікаря Джо в романі «Божий дім»: “*I never do nothing*. I’m a doctor, I deliver medical care” («*Я завжди щось роблю*. Я – лікар! Я надаю медичну допомогу») [17, с. 88].

Дегуманізація клінічного середовища відбувається й завдяки використанню тваринних метафор: пацієнти мають образливі прізвиська “Harry the Horse” («Гаррі Кінь»), “the Lady of the Lice” («Королева Вошей») тощо. У свідомості наратора, який змушений постійно боротися з фізичним виснаженням і психологічним напруженням, пацієнти раптово наділяються яскравими тваринними характеристиками: “All of a sudden I thought “zoo”, that this was a zoo and that these patients were the animals. A little old man with a tuft of white hair, standing on one leg with a crutch and making sharp worried chirps, was an *egret*; and a huge Polish woman of the peasant variety with sledgehammer hands and two lower molars protruding from her cavernous mouth became a *hippo*. Many different species of *monkey* appeared, and *sows* were represented in force. In my zoo, however, neither were there any majestic lions, nor any cuddly koalas, or bunnies, or swans” («Раптом я подумав: «зоопарк», – це був зоопарк, і ці пацієнти були тваринами. Маленький літній чоловік із копною білого волосся, який стояв на одній нозі з костилем і продукував стурбоване стрекотання, був *чаплею*; огрядна полячка, вочевидь селянського походження, з руками-кувалдами та двома нижніми молярами, що виглядали з її рота-печери, перетворилася на *бегемота*. З’явилися різноманітні *мавпи* і *льохи*. Однак у моєму зоопарку не було жодного величного лева, симпатичної коали, кролика чи лебедя») [17, с. 32].

Вищеокреслені засоби наративного знеособлення – синекдоха, абревіація, уречевлення, анімалізація, – забезпечують виражений схематизм образів, елімінацію індивідуальних рис лікаря і

пацієнта, свідоме розмивання ідентичності, що, у свою чергу, слугує продуктивним базисом для формування атмосфери відчуження в лікарняному просторі. Саме так автор висловлює свій протест проти дегуманізуючої системи медичної освіти, яка за тогочасної організації фактично унеможлиблювала людяне ставлення до пацієнта. Вдаючись до радикальної деперсоналізації образів пацієнтів, Семюел Шем звертає увагу читача на серйозні проблеми ХХ ст. – поряд із бурхливим розвитком новітніх технологій і стрімким розширенням можливостей лікарів зростають надмірний прагматизм і цинізм медицини, що й зумовлює зневажливе ставлення лікарів насамперед до «незручних» категорій хворих (пацієнтів літнього віку, людей із психічними розладами, надмірною вагою тощо). Отже, субверсивні стратегії Семюела Шема спрямовані насамперед на подолання цього відчуження і відновлення втраченого зв'язку лікаря з пацієнтом. Завдання читача – «розкодувати» глибокий гуманний підтекст роману «Божий дім»: вміння лікаря *бути з пацієнтом* і водночас залишатися насамперед *людиною*: “You have a great opportunity to learn medicine and start *dealing with people*” («Ви маєте чудову нагоду навчатися медицині і почати *мати справу з людьми*») [17, с. 165]; “I make them feel that they’re still part of life, part of some grand nutty scheme, instead of alone with their diseases. With me, they still feel part of the human race” («Я змушую їх відчувати, що вони все ще є частиною життя, частиною якоїсь грандіозної безумної схеми, що вони не самотні з їхніми хворобами. Зі мною вони все ще відчувають себе частиною людського роду») [17, с. 192].

Прикметно, що в наступному романі С. Шема «Гора страждань» (“Mount Misery”, 1997 р.) Рой Баш, зрештою, усвідомлює фундаментальний сенс медичної професії – лікувати не лише медикаментозно чи інструментально, але й зцілювати Словом. Так, окрім зцілення тіла, завдання лікаря полягає у відновленні внутрішньої гармонії пацієнта: “We are with people at crucial moments of their lives, healing. How hard it had gotten <...> to get back to authentic suffering, authentic healing. How much we have lost” («Ми маємо справу з людьми в надзвичайно важливі моменти їхнього життя – під час зцілення. Як важко стало <...> повернутися до розуміння істинного страждання і справжнього зцілення. Як багато ми втратили») [18, с. 532].

Принагідно зазначимо, що в романі «Божий дім» наратор сприймає стосунки лікар – пацієнт як протистояння (“No, I’m not a patient, *I’m on the opposing team*, the doctors” – «Ні, я не пацієнт, я

із протилежного табору лікарів») [17, с. 235]. Натомість у романі «Гора страждань» спостерігається зміщення фокуса: замість знеособлених образів-схем на перший план виходить концепт «Ми», що маркує пріоритетність налагодження зв'язку з пацієнтом як запоруки успішного лікування: “<...> but suddenly I understood. The issue wasn’t me, or her, but us. The “we” in the room, which seemed so solid right then that you could shape it, yet so ephemeral <...> My job right then was to hold this “we”, this connection with her, hold it for both of us. That was my job as a doctor” («<...> але раптом я зрозумів. Проблема було не в мені чи їй, а в нас. Ось це «ми» у цій кімнаті здавалося настільки матеріалізованим, що йому можна було надати форму, і водночас настільки примарним <...>. Моя робота полягала в тому, щоб утримувати ось це «ми», цей зв’язок із нею, утримувати його для нас обох. Це була моя робота як лікаря») [18, с. 531]. Автор наголошує на необхідності перетворення «іншого» на надбання «Я», адже зрозуміти «іншого» можна тільки якщо зробити його «своїм» [16, с. 493], що становить найвищий рівень емпатії: “To take what seems foreign in a person and see it as native. This is healing. This process is what the healing process is. This is what I signed up for, years ago. This is what good doctors do” («Взяти те, що здається чужорідним у людині, і побачити його як своє. Ось це зцілення. Саме цей процес і є зціленням. Ось на що я погодився свого часу. Це те, що роблять хороші лікарі») [18, с. 531].

Висновки. Отже, номінативне знеособлення й атмосфера відчуження в романі Семюела Шема «Божий дім» лежать в основі концептуалізації лікарями своїх пацієнтів, клінічного середовища і самих себе. На наше переконання, умисне спрощення образів до абревіатур і зневажливих лексем спрямоване насамперед на сенсбілізацію читацького сприйняття, про що вже йшлося в наших попередніх розвідках [1; 2]: автор закликає читача стати в опозицію цинічним, а подекуди й відверто скандальним аспектам нарації оповідача. Авторське конструювання рецептивного «відторгнення» гіпертрофовано цинічного світогляду наратора закликає до переосмислення деонтологічних принципів, а отже, до усвідомлення важливості високоморальної, гуманної позиції лікаря у взаєминах із пацієнтом. Принагідно зазначимо, що юність С. Шема припадає на 1960-ті рр. – на тлі карколомних політичних подій у США (війна у В’єтнамі, вбивства Мартіна Лютера Кінга, Джона і Роберта Кеннеді), а також боротьби за громадянські

права, активізації антивоєнного руху і протесту молоді проти несправедливості. Протест С. Шема проти системи організації медичної освіти й охорони здоров'я США виявляється у свідомому порушенні усталених правил репрезентації ідеалізованого і героїзованого образу

лікаря. У наративному просторі скандального знеособлення та відчуження автор прагне стряснути світогляд читача, вибити ґрунт з-під його ніг, змусити його вийти із зони рецептивного комфорту і тим самим звернути увагу на важливість нагальних проблем ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бережанська Ю. «Ненадійний наратор» у малій прозі Густава Майрінка. Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського: збірник наукових праць / за ред. В. Будака, М. Майстренко. Миколаїв, 2012. Вип. 4.10. С. 14–19.
2. Бережанська Ю. Поетика експресіонізму у прозі Густава Майрінка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2013. 20 с.
3. Лисанець Ю. Медичний дискурс художньої прози у колі сучасних літературознавчих досліджень. Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ ст.: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, 23–24 березня 2018 р.). Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2018. С. 26–29.
4. Лисанець Ю. Медичний дискурс художньої прози як об'єкт теорії рецептивної естетики. Україна і світ: діалог мов та культур: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 11–13 квітня 2018 р.). Київ: КНЛУ, 2018. С. 494–496.
5. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. у дзеркалі наратології. Львів: Сплайн, 2008. 408 с.
6. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського: збірник наукових праць / за ред. В. Будака, М. Майстренко. Т. 4. Вип. 8: Філологічні науки. Миколаїв: МНУ ім. В.О. Сухомлинського, 2011. С. 64–70.
7. Филиппова Е. Этические аспекты медицинского сленг. Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2014. № 7 (148). С. 99–102.
8. Engelhardt D. Arzt und Patient in der Literatur. Erfahrungen und Perspektiven eines interdisziplinären Seminars an der Universität Heidelberg. Heidelberger Jahrbücher. 1981. 25. S. 147–164.
9. Goldman B. The secret language of doctors: Cracking the code of hospital culture. New York: Harper Collins, 2014. 368 p.
10. Jones A. Images of physicians in literature: Medical Bildungsromans. The Lancet. 1996. № 348 (9029). 734 p.
11. Lysanets Yu. Doctors' Images in Ray Bradbury's Chrysalis. Modern Philological Research: A Combination of Innovative and Traditional Approaches: Conference Proceedings, April 27–28, 2018. Tbilisi: Baltija Publishing. P. 7–9.
12. Markel H. Reflections on Sinclair Lewis's Arrowsmith: The great American novel of public health and medicine. Public Health Rep. 2001. № 116 (4). P. 371–375.
13. Markel H. A book doctors can't close. The New York Times. 2009. № 18. August: D5.
14. McLellan F. Literature and medicine: physician-writers. The Lancet. 1997. № 349 (9051). P. 564–567.
15. Posen S. The portrayal of the physician in non-medical literature – favourable portrayals. J R Soc Med. 1993. № 86 (12). P. 724–728.
16. Ricoeur P. World of the Text, World of the Reader. A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination / ed. by Mario Vald. Toronto: University of Toronto Press, 1991. P. 490–522.
17. Shem S. The House of God. New York: Delta Trade Paperbacks, 2003. 381 p.
18. Shem S. Mount Misery. New York: Random House Publishing Group, 2012. 576 p.
19. Shem S. Fiction as Resistance. Annals of Internal Medicine. 2002. № 137 (11). P. 934–937.
20. Smith R. The House of God. BMJ. 2007. Jan 13. № 334 (7584). P. 99.
21. Wear D. The House of God: Another look. Academic Medicine. 2002. № 77 (6). 496–501 p.

ЛІТЕРАТУРНА РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ДИЗАБІЛІТИ В ДАВНЬОРИМСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ

LITERARY REALIZATION OF THE CONCEPT OF DISABILITY IN ANCIENT ROMAN HISTORIOGRAPHY

Маланій Н.І.,

кандидат філологічних наук,

докторант кафедри германських мов і зарубіжної літератури

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Стаття присвячена проблемі Іншої тілесності періоду античності. Основний наголос зроблено на висвітленні ставлення до людей з особливими потребами в Римській імперії. Автором проаналізовано втілення питання дизабіліти в історіографічних працях Гая Плінія Секунда, Публія Корнелія Тацита і Гая Светонія Транквілла. Розкрито домінуючі моделі сприйняття ненормативного тіла від намагань навчати до тотального заперечення. Наголошено на важливості подальших досліджень у цій галузі.

Ключові слова: дизабіліти, Інша тілесність, ненормативне тіло, дискримінація, історіографія.

Статья посвящена проблеме Другой телесности периода античности. Основной упор сделан на освещении отношения к людям с особыми потребностями в Римской империи. Автором проанализировано воплощение вопроса дизабилити в историографических трудах Гая Плиния Секунда, Публия Корнелия Тацита и Гая Светония Транквилла. Раскрыты доминирующие модели восприятия ненормативного тела от попыток учить к тотальному отрицанию. Подчеркнута важность дальнейших исследований в этой области.

Ключевые слова: дизабилити, Другая телесность, ненормативное тело, дискриминация, историография.

The article is devoted to the problem of the Other corporeality of the period of antiquity. The main emphasis is made on highlighting the attitude towards people with special needs in the Roman Empire. The author analyzed the incarnation of the question of disability in the historiographic works of Gaius Plinius Secundus, Publius Cornelius Tacitus and Gaius Suetonius Tranquillus. The dominant models of the perception of an abnormal body are revealed from attempts to teach to a total denial. The importance of further research in this area is emphasized.

Key words: disability, Other corporeality, abnormal body, discrimination, historiography.

Постановка проблеми. Розширення меж метаантропологічних парадигм у системі координат гуманітарного знання в другій половині ХХ та початку ХХІ століть призвело до актуалізації зацікавленості маргінальними проблемами, які впродовж історії західної цивілізації не вважалися значущими. Рух за права представників найрізноманітніших меншин, як-от гендерної, етнічної, расової чи сексуальної природи, набув без перебільшення всесвітніх масштабів. Винятком не стала боротьба проти дискримінації людей з обмеженими можливостями. Ці тектонічні зміни спричинилися до появи цілої низки транслітературних досліджень, зокрема disability studies, чи студій дизабіліти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання ненормативної тілесності стало досить популярним на межі тисячоліть в англomовному літературознавчому та філософському просторі. Український контекст дизабіліти представлений поодинокими статтями, серед авторів яких варто виділити Тетяну Сербілову [1] та Вікторію Суковату [2]. Заслугою першого вченого є введення самого терміна у вітчизняний академічний дискурс, а другого – зображення його інтерме-

діальних проєкцій. Окресливши окремі аспекти цієї проблематики, вони лише пунктирно простежили її генезис.

Постановка завдання. Відсутність ґрунтовної розвідки з діахронного виміру дизабіліти спонукає розглядати метою статті аналіз моделювання Іншого тіла в історіографії Давнього Риму періоду імперії.

Виклад основного матеріалу. «Природнича історія» Гая Плінія Секунда з численними фактами, спостереженнями та етнографічними даними є не тільки наймасштабнішою енциклопедичною працею античних часів, а й прототипом для всіх наступних видань такого типу. Автор систематизував розмаїті приклади тілесних аномалій і ставлення до них як на територіях імперії, так і поза її межами. У шостій книзі, присвяченій географії, він повідомляє, що в Ефіопії через екстремальні умови тварини та люди набувають монструозних форм, як-от відсутність в осіб носів, облич, верхніх губ чи язиків. Інші ж мають зрощений рот, тому змушені дихати й харчуватися через ніздрі. Обтяжені значними неповносправностями, вони спілкуються за допомогою примітивної мови жестів, кивками голови чи рухом кін-

цівок. Історик вважав, що назва країни походить від імені сина бога ковальства Вулкана Ефіопа, чим пояснювалась сильна сейсмічна та вулканічна активність регіону, а відтак і дизабіліті порівнювалась із мінливістю стихії вогню, чий жар трансформував і видозмінював тіла живих істот [3, с. 101].

Досліджуючи людину в сьомій книзі, Пліній, як і Тит Лівій в «Історії Риму від заснування міста», також наводить приклади гермафродитизму, як-от махлії-андрогіни, які мали праву грудь жіночу та ліву чоловічу і вступали поперемінно в статеві стосунки одні з одними [3, с. 126]. Однак, на відміну від свого попередника, народження та перетворення осіб з ознаками обох статей вже не сприймалась римським соціумом на межі тисячоліть чимось монструозним, а радше розвагою для навколишніх, що підтверджували очевидці з різних куточків держави [3, с. 136–137]. Однак у тлі твору присутні, на наше переконання, цілком видумані за суттю або частково гіперболізовані випадки ненормативної тілесності чи надмірної витривалості. Це пояснювалося посиленням ученого на неперевірені літературні джерела, міфи, легенди, забобони, перекази чи оповіді. Чим далі від Риму була описувана територія, тим більш фантастичними повставали її мешканці. Наприклад, представники племені з Понту з подвійною зіницею в одному оці та образом коня в іншому не тонули навіть повністю одягнуті [3, с. 127]. Найцікавіші вигадки припадали на жителів Індії та рас зі смуглою шкірою, котрих у ті часи звали ефіопами: індійців ніколи не болять голова, зуби чи очі, лише зрідка інші частини тіла; на горі Нуло ступні людей звернені в іншу сторону та мають по вісім пальців; у горах Індії живуть особи з псячою головою; в одній області Індії жінки народжують тільки один раз у житті, а у дітей відразу сивіє голова; плем'я людей з однією ногою вмє напрочуд спритно стрибати; деякі з індійців спарюються з дикими тваринами, а діти народжуються змішаними напівзвірами; у племені калінгів жінки вагітніють у п'ять років, а живуть не більше ніж вісім років [3, с. 129–135]. Список можна продовжити, проте стає цілком очевидно мала вірогідність цих історій та їхнє надумане забарвлення, адже реалізовано перенесення характеристик тваринного світу на людський із додаванням фікційних елементів. Це в жодному разі не применшує праці історика, адже, зважаючи на наведене та власні спостереження, він ще тоді констатував факт стосовно природи людської спадковості: «Загальновідомо, що від здорових народжуються каліки, від

калік – здорові і також каліки; відтворюються якісь знаки, родимі плями й навіть рубці» (переклад – *Н.М.*) [3, с. 145]. У Давніх Спарті та Римі такі нащадки з великою ймовірністю зазнавали смерті або важкої стигматизації та неприйняття. Вони зрідка залишалися в сім'ї, а досягнення ними повноліття було чудом. На протигагу звичаям власної країни Пліній в одинадцятій книзі стверджував, що в тодішньому Єгипті було ухвалено рішення доглядати за тілесними Іншими, які мали додаткові кінцівки чи органи, наприклад за особами з другою парою незрячих очей на потилиці. Мислитель не поділяв такого підходу, адже як наявність зайвих частин тіла у тварини є некорисною, настільки ж шостий палець для людини є зайвим [4, с. 95]. Відмінність у ставленні в межах однієї держави до осіб з неповносправністю залежала від багатьох факторів: вродженого чи набутого характеру типу дизабіліті, причин появи, матеріального становища, соціального статусу, культурних і релігійно-моральних імперативів роду чи його окремих членів.

У тридцять четвертій книзі письменник розповідає про долю горбатого сукновала Клесіппа, котрий попри свою потворність ще й виглядав огидно. Господар продав свого раба заможній Геганії. Вона показувала його оголеним, щоб розважити своїх гостей, а згодом використовувала і для власних інтимних утіх. Після смерті пані він успадкував усе її багатство та спорудив розкішну усипальницю, яка стала нагадуванням її ганьби. Історик засуджує Геганію не за її ставлення до людини з особливими потребами, а через її безсоромну хіть та аморальність [5, с. 56]. Клесіпп поряд із персонажем «Одіссеї» Терсітом і байкарем Езопом є виразниками світобачення стародавнього світу, який розглядав носіїв ненормативної тілесності як об'єкт постійних насмішок чи еротичних бажань. Однак така доля чекала далеко не всіх осіб із дизабіліті, особливо це стосувалося дітей заможних батьків. Пліній Старший пише про німого від народження внука Квінта Педія – консула та тріумфатора, який був призначений Юлієм Цезарем співспадкоємцем Августу. Хлопчик на прохання оратора Мессала та з дозволу імператора Октавіана навчався живопису, проте, досягнувши значних успіхів у цьому виді мистецтва, помер в юному віці [5, с. 82]. Змальований автором випадок є одним із перших свідчень про можливість ефективного навчання дітей із вродженими вадами органів чуттів ремесла. Варто зауважити, що такий підхід, на превеликий жаль, не отримав повсюдного поширення, а був лише винятком із загально-

прийнятої практики цькування, експлуатації та смерті.

Інший римський історик і політик Публій Корнелій Тацит в «Анналах» піддавав критиці устрій принципату Августа. На відміну від улюбленої вченим республіки, де сенат як колективний орган відігравав значну роль в управлінні, період ранньої імперії ознаменувався дедалі більшим опертям на особистість монарха та його оточення. Автор, маючи на меті продемонструвати всю слабкість і корумпованість тодішньої влади, принагідно згадує різних носіїв дизабіліті з-поміж вищого класу. Негативне забарвлення тілесних вад державних мужів і приближених до них свідчили, на його думку, про глибинну кризу системи. Адже не могла покладатися величезна країна на пристаркуватого імператора, який «знемагав від хвороб і тілесних немочей» [6, с. 8]. Кволість одного безпосередньо впливала на багатьох, ширячи невпевненість у майбутньому. Чиновники та царедворці не були кращими. Прокуратора Каппадокії Юлія Пелігна «зневажали однаково і за ницість душі, і за тілесну потворність» [6, с. 421]. Проте найгірше Тацит змальовує «найогиднішого виродка» [6, с. 575] Витанія, який належав до імператорського двору сумнозвісного своїми гоніннями на християн Нерона. Він зростав у взуттєвій крамниці, а згодом через свою потворність став вуличним блазнем. Спершу його прийняли в оточення принцепса в ролі привселюдного посміховиська, але потім, висуваючи звинувачення на знатних людей, Витаній набув такого впливу, що грошима та здатністю шкодити повсюди перевершив навіть невинуватих мерзотників [6, с. 575]. Історику вдалось через ненормативну тілесність сильних давньоримського світу показати хиби суспільства, у якому йому довелося жити й творити.

Діяльність і повсякденний побут імператорів Риму займає центральне місце у творчому доробку Гая Светонія Транквілла. У «Житті дванадцяти цезарів» історик концентрується на цікавих подробицях біографії тодішніх монархів, насичуючи оповідь численними анекдотами та небилицями, правдивість яких викликає сумнів. Автору, вочевидь, у такий спосіб хотілося зацікавити та розважити читача. Однак учений точно зобразив незвичні риси зовнішності та характерні тілесні вади тодішніх представників найвищої влади. Гай Юлій Цезар, наприклад, страждав від нападів епілепсії [7, с. 27]. Детальніше про це писав ще Плутарх у «Порівняльних життєписах», у яких вказував, що він був слабкої тілобудови, скаржився на головні болі та був схильний до паду-

чої, перший напад якої трапився в Кордубі. Довгі походи зміцнили та загартували воєначальника. Попри фізіологічні перепони та кволість, правитель не вважав доцільним посилатися на них, а, навпаки, мужньо переборював їх, таким способом викликав повагу серед солдат і центуріонів, котрі допомогли йому добитися багатьох перемог [8, с. 200]. Римська держава в його час, ведучи постійні загарбницькі та міжусобні війни, прагнула до накопичення територій, багатств і рабів. Ціною таких численних воєнних кампаній стала велика кількість убитих солдат і ще більша – скалічених. Описуючи битву при місті Диррахій, великий полководець у «Записках про громадянську війну» сам підтверджує це: «Наші втрати у всіх боях не перевищували двадцяти чоловік. Але на тому ж редуті всі солдати без винятку були поранені й чотири центуріони з 8-ї когорти втратили зір» (переклад – Н.М.) [9, с. 323]. Скалічені воїни чи знають, за прикладом Давньої Греції, користувалися опікою та пошаною своїх командирів, чого не можна сказати про долю тілесних Інших із простого люду.

Наступний можновладець, а саме імператор Август, був цілком здоровим, однак Светоній пише про його надмірне захоплення найрізноманітнішими видовищами – гладіаторськими боями, виставами, змаганнями атлетів і боями із звірами. Ці екстремальні дії часто закінчувалися нещасними випадками. Після каліцтва внука оратора Азинія Полліона сенат заборонив їх проведення в Римі [7, с. 67–68]. До слуг, рабів чи вільновідпущених монарх виявляв інколи надмірну жорстокість – одного змусив покінчити життя самогубством за зваблення заміжніх жінок, другому – за розголошення змісту листа переламав ноги, інших – за злодійство втопив у річці. Давній світ, у якому цінність людського життя вимірювалась примхами заможних, здебільшого не толерував тілесних Інших із числа простолюду. Ще юнаком Август «упереджено ставився до карликів, калік і всілякого подібного як до насмішок природи та прокляття» [7, с. 84]. Лише в зрілому віці він дав дозвіл навчатися малюванню німому від народження внуку вельможі, про що писав ще Пліній Старший.

У третій книзі історик розкриває через постать Тиберія всю безжалісність Римської держави та цілковитого безправ'я її мешканців. Імператор у своїх безчинствах перевершив попередника – постійні смертні вироки, засудження та покарання дорослих і дітей за надуманими звинуваченнями, лжесвідченнями чи доносами. Це змушувало обвинувачених різати собі вени або випивати

отруту. Ніхто не оминав тяжких катувань і тілесних знущань. Усіх покараних тягли гаками Сходами Ридань по спуску з Капітолійського пагорба униз у Тибр, винятком не були жінки та діти. На відміну від Октавіана Августа, його наступник не заперечував проти присутності при дворі карликів, яких поряд з іншими блазнями використовували для забав знаті. Наприклад, під час бенкету один «гном» (за перекладом П. Содомори) привселюдно обурився, чому ув'язнений за зневагу до величі Паконій досі живий. Дорікнучи нахабі за надмірну зухвалість, правитель попросив сенат якомога швидше видати постанову про страту засудженого [7, с. 124–125].

Четверту книгу, яка присвячена спадкоємцю Тиберія Калігулі, умовно можна поділити на дві частини. У першій історик відтворює діяння та звершення імператора як політичного діяча, а в другій – як чудовиська. Змалку правитель не вирізнявся доброчесністю, був жорстоким і підступним, що виявлялося в дивному бажанні до споглядання кривавих тортур. Безчинством його нетривалого правління не було меж – знущання та вбивства членів сім'ї, родичів, друзів чи представників влади, не кажучи вже про простолюду, рабів і людей з дизабіліті. На гладіаторських іграх всупереч усталеному порядку виводив хворих звірів і вбогих, старих і недужих гладіаторів, а бійців-клоунів замінював отцями сімейств, що мали добру репутацію, але значні тілесні вади [7, с. 146]. Такі невинуваті звірства Светоній пояснював наявністю в юного монарха фізіологічних і психічних розладів: «Його лице від природи було страхітливим і непривітним, але все одно зумисне перед дзеркалом витреновував жакливі та відразливі міни. Здоров'я не мав ані тілесного, ані духовного. Коли ще був хлопчаком, страждав падучою хворобою, а в юнацькі роки, хоча й був досить витривалим, часто находила на нього слабкість так, що не міг ані ходити, ані стояти, ані триматися, ані зібратися з думками. Він сам розумів кволість свого розуму й час від часу подумував про відхід від справ, аби очистити голову» [7, с. 157]. Однак згубила імператора не так зневага над простим людом, як злочини проти громадян і знатних родин Римської держави. Посягання на їхні права, честь і статки вилились у вбивство Калігулі. Ця трагічна історична постать згодом стала частиною західної культурно-мистецької традиції – літератури, театру, кінематографу та музики.

Відмінним є опис наступного правителя Риму – Клавдія, котрому вдалося сісти на престол усупереч видимому тілесному каліцтву. Сам

цей факт є промовистим свідченням неоднозначного ставлення до людей із дизабіліті в давньому світі. Подібно кульгавому спартанському цареві Агесілаю, йому судилося боротися з негативним сприйняттям ненормативної тілесності тогочасним соціумом. Светоній у деталях розповідає про тяжкий шлях у подоланні монархом упередженості стосовно власної персони. Втративши батька, він, починаючи з дитинства і майже протягом усієї юності, часто хворів на різні хронічні недуги, що дуже ослабило його дух і тіло. Психічний стан погіршували сім'я та близькі, котрі обзивали небожа тупим виродком, початим, однак незакінченим творінням природи. Рідна бабуся Августа зневажала внука, а сестра Лівілла, дізнавшись, що Клавдій стане імператором, прорікала страшне та недостойне майбутнє римському народу. Навіть після досягнення зрілості він був змушений довгий час перебувати під опікою та наглядом наставника, тому не вважався придатним для виконання громадських і приватних обов'язків. Рідні не вважали Клавдія самостійним через слабке та понівечене тіло й затьмарений розум. Через побоювання знущань і глузувань не так із нього, як з їхньої знатної династії вони тримали його подалі від чужих очей. Ці заходи не могли врятувати від постійних принижень. Часто, спізнюючись на трапезу, він ледве находив собі місце, а якщо лягав відпочити після обіду, то фіглярі кидали у Клавдія оливкові та фінікові кісточки, а часом навіть жартома будили його різками чи батогами. Часто натягали йому на руки сандалі, щоб, раптово пробудившись, потер собі ними лице [7, с. 165–168]. Неприйняття та обмеження близьких, посилені постійними глузуваннями оточення спричиняли запої та надмірне захоплення азартними іграми. Однак всі ці недоліки не відвернули від нього прихильність народу та війська, адже врівноважувались його скромністю та мудрістю. Після смерті Калігулі саме ці чинники зіграли вирішальну роль в отриманні імператорської влади. Светоній у наступних шостій, сьомій і восьмій книгах зобразив у притаманній йому манері інших володарів Риму – Нерона, Гальбу, Оттона, Вітеллія, Веспасіана, Тита і Дометіана, котрі продовжили практику дискримінації тілесних Інших, а деякі навіть перевершили в безчинствах своїх попередників.

Висновки. Проаналізувавши праці видатних істориків Давнього Риму – Гая Плінія Секунда, Публія Корнелія Тацита і Гая Светонія Транквілла, ми можемо констатувати неоднозначність у ставленні до людей із дизабіліті, яке залежно від обставин коливалося від поодинок-

ких спроб навчання до глузування, тотального заперечення, катування чи вбивства. Відсутність уніфікованої позиції пояснювалась безправним статусом тілесних Інших і належністю до різних прошарків соціальної ієрархії. Вважаємо корис-

ним для становлення українських літературознавчих студій дизабіліті подальшу працю із систематизації та аналізу історичних праць заради формування теоретико-методологічних підвалин питання ненормативної тілесності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Суковата В.А. Теорія «дизабіліті» та конструкції інвалідності в масовій культурі. Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2012. № 1. С. 84–98.
2. Свєрбілова Т.Г. Мотив подорожі в сучасному سینема-тексті в світлі соціальної моделі дизабіліті (ненормативної тілесності). Сучасні літературознавчі студії: наук. зб. Вип. 12: Літературний дискурс: транскультурні виміри / Редкол.: Т.С. Бакіна (відп. ред.) та ін. К.: КНЛУ, 2015. С. 488–505.
3. Pliny the Elder The natural history of Pliny: in six volumes / Pliny the Elder; translated by John Bostock and H.T. Riley. London: Henry G. Bohn, 1855. V. 2. 556 p.
4. Pliny the Elder The natural history of Pliny: in six volumes / Pliny the Elder; translated by John Bostock and H.T. Riley. London: Henry G. Bohn, 1855. V. 3. 536 p.
5. Плиний Старший Естествознание. Об искусстве. Кн. 33–36. / Пер. с латин., предисл. и примеч. Г.А. Тароняна. М.: Науч.-изд. центр «Ладомир», 1994. 939 с.
6. Тацит Корнелій Аннали. З часу відходу божественного Авґуста / Пер. О.І. Кислюка. К.: Український письменник, 2013. 700 с.
7. Гай Светоній Транквілл Життєписи дванадцяти цезарів / Перекл. з латинської П. Содомори. – Львів: Сполом, 2012. 280 с.
8. Плутарх Порівняльні життєписи / Пер. з давньогрец. Й. Кобова та Ю. Цимбалюка; Передм. Й. Кобова. К. Дніпро, 1991. 440 с.
9. Цезарь Гай Юлий Записки Юлия Цезаря и его продолжателей о Галльской войне, о Гражданской войне, об Александрийской войне, об Африканской войне / Пер. и коммент. акад. М.М. Покровского. Москва – Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1948. 560 с.

УДК 372.8:21

НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ДУШИ ЧЕРЕЗ ИСПОЛНЕНИЕ ОБРЯДОВ В КОРАНЕ

SPIRITUAL EDUCATION THROUGH THE EXECUTION OF THE ORDER OF THE QURAN

Мамедова Сара Достали кызы

диссертант

Института рукописей имени Мухаммеда Физули

Национальной академии наук Азербайджана

В статье рассматриваются вопросы нравственного воспитания, на характер которого оказывает влияние чтение Корана, исполнение обрядов, связанных с исламской религией. Душа человека как совокупность нравственно-духовных представлений, как проявление эмоционально-волевого душевного состояния нуждается в постоянной поддержке через выражение искренности веры в единого Бога. В исламе это делается через зякат (милостыня), намаз (молитвы), орудж (пост), совершение паломничества в Мекку (хадж), наложение обета, запреты и так далее. Анализируется в связи с этим соответствующая религиозная литература, а также текст Корана и хадисы.

Ключевые слова: душа человека, нравственно-духовные качества, роль религиозного воспитания, Коран и обряды в исламе, общечеловеческие ценности.

У статті розглядаються питання морального виховання, на характер якого впливає читання Корану, виконання обрядів, пов'язаних з ісламською релігією. Душа людини як сукупність морально-духовних уявлень, як вияв емоційно-вольового душевного стану потребує постійної підтримки через вираження щирості віри в єдиного Бога. В ісламі це робиться через зякат (милостыня), намаз (молитви), орудж (піст), здійснення паломництва в Мекку (хадж), на-

кладення обітниці, заборони і так далі. Аналізується у зв'язку з цим відповідна релігійна література, а також текст Корану й хадіси.

Ключові слова: душа людини, морально-духовні якості, роль релігійного виховання, Коран і обряди в ісламі, загальнолюдські цінності.

This article reviews the issues of moral education, the nature of which is influenced by the reading of Quran and the performance of rituals associated with the Islamic religion. The human soul as a set of moral and spiritual ideas and a manifestation of the emotional and volitional state of mind needs constant support through the expression of sincerity of faith in one God. In Islam, this is done through the zekat (alms), namaz (prayer), orudj (fasting), pilgrimage to Mecca (hajj), vowing, prohibitions, etc. A relevant religious literature, as well as the text of the Quran and hadiths, is analyzed in this regard.

Key words: soul of a person, moral and spiritual qualities, role of religious upbringing, Quran and rituals in Islam, universal values.

Постановка проблеми. Известно, что человек как личность состоит из природного и духовного начала. Как можно прочитать в Коране, «мы сотворили человека в прекраснейшем облике» [Смоковница: 95/4].

Выражение в аяте «наилучшим образом» означает, что человек наделен при этом наряду с физическим совершенством также и душевными качествами, прекрасным сердцем. Кроме того, в одном из хадисов о Пророке (с) говорится: «Всевышний будет смотреть не на ваше тело или лицо (указывает рукой на грудь), а на ваше сердце» [18, с. 4].

В воспитании человека следует обратить внимание именно на этот аспект, то есть на воспитание души; в этом деле нельзя допускать халатности. Недостаточно развивать только физические качества, это будет односторонним подходом, возможны негативные последствия. Несмотря на определенные идеологические или религиозные предпочтения человека, его положение в обществе фактически бывает определено характером воспитания его души. Многие философы хотя и отрицали роль духовного воспитания, история не раз доказывала, что человек без нравственного кредо не может играть никакой существенной роли в развитии общества, в достижении им счастья [15, с. 166].

Анализ последних исследований и публикаций. Отметим, что древнегреческий философ Эпикур считал душу материальным образованием, а после смерти человека душа, которая состояла, по его мнению, из мельчайших частиц – атомов, также погибает. Напомним, что Платон подчеркивал роль души как проводника между божественной сущностью и материальным существованием. Душа не составляет органического единства с телом, она всего лишь является частью общемирового духа [5, с. 73–76].

Среди исследователей идут многовековые споры о сущности души, и до сих пор нет единого мнения по этому поводу. На вопросы о данном понятии есть ответы и в Коране: «Они станут

спрашивать тебя о душе. Скажи: «Душа возникла по повелению моего Господа. Вам дано знать об этом очень мало». [Перенес Ночью: 17/85].

В другом же аяте говорится следующее: «Когда же Я придам ему соразмерный облик и вдохну в него от Моего духа, то падите перед ним ниц» [Сад: 38/72].

Известный арабский ученый Рагиб аль-Исфгани указывает, в каких аятах Корана есть упоминание о душе: Весть: 78/38; Ступени: 70/4; Поэты: 26/193; Пчелы: 16/102; Корова: 2/87, 253; Женщины: 4/171; Совет: 42/52 [8, с. 205].

Ибн Геййум, который посвятил теме души свою книгу «Китаб-ар-рух», так пишет о сущности души: «Она, то есть душа, есть предмет, не имеющий сущности. Она состоит из сияния, есть легкое бытие, которое движется в теле человека» [11, с. 226].

Поскольку душа, как указано в Коране, является самым дорогим сокровищем, дарованным Аллахом человеку, она должна постоянно подвергаться воздействию с целью воспитания, очищения от дурных деяний и защиты от них, должна быть под контролем с целью защиты человека от совершения им несправедливых деяний [13, с. 99–101].

Постановка задания. На основании коранического текста сделана попытка определить основные направления нравственного воспитания, выявить отношение Корана к базовым ценностям нравственного воспитания, основанных на представлениях о душе и различных социальных ценностях.

Изложение основного материала. Об обрядах в Коране, связанных с душой человека. Человеческое тело для поддержки жизнедеятельности должно поддерживаться посредством питания. В Коране указано, что душа также нуждается в духовной пище; для этого необходимо беречь чистоту души, охранять ее от несправедливых поступков. Отмечается, что достичь всего этого можно через выполнение повелений, изложенных в Коране. Именно на этих духовных осно-

вах и предполагается воспитание души в Коране. Отметим их более подробно:

Совершение обрядов есть самое первое средство в Коране относительно воспитания души. Известно, что обряд есть некоторая духовная связь между рабом Господа Бога и самим Богом. Обряд очищает душу человека, умиротворяет ее и приводит к очищению от ненужного. Лишь через обряды человек может достичь душевного очищения, возвыситься духовно. Обряды в исламской религии исполняются по-разному и одновременно. Они делятся на разные типы, включая ежедневные, еженедельные и ежемесячные, включая поклонения, совершаемые духовно, материально, одновременно духовно и материально.

Самое прекрасное поклонение человека – это его молитва. Тот факт, что Пророк Ислама (да благословит его Аллах и приветствует) выполнял этот тип поклонения, стало примером для последующих поколений. В одном из хадисов Пророка (да благословит его Аллах и приветствует) Пророк (да благословит его Аллах и приветствует) говорит: *«Я люблю женщин в мире, красоты, а молитва – светоч моих очей»* [18, т. 2, с. 160].

Подобно тому, как в молитве между человеком и Творцом нет никаких видимых средств связи, он чувствует себя близко к Богу и в то же время находится в полной безопасности, уверенности и комфорте и, таким образом, может достичь милости Бога: *«Воистину, преуспели верующие, которые смиренны во время своих намазов»* [Верующие: 23/1-2].

Независимо от положения и обстоятельств, своевременная и последовательная молитва укрепляет, прибавляет веру человека и помогает победить мирские соблазны. Молитва, полная в сердце преданности, искренности и веры, влияет на состояние человека и повседневную жизнь и отваживает его от плохих деяний: *«Читай то, что внушено тебе из Писания, и совершай намаз. Воистину, намаз оберегает от мерзости и предосудительного. Но поминание Аллаха – гораздо важнее, и Аллах знает о том, что вы творите»* [Паук: 29/45].

Мохаммад Рашид Рза пишет в своем комментарии «Аль-Манар»: *«Ближайший путь для того, кто хочет обратиться за помощью к Аллаху, через молитву, лучший способ – отдаться на милость Аллаха. Именно таким образом можно оказывать сильное влияние на душу»* [17, т. 1, с. 301; 7, т. 2, с. 119].

Если внимательно ознакомиться с текстом Корана, мы можем наблюдать различные действия или виды поклонения, которые приводят людей

к чистоте и святости. Одна из этих молитв – закят. Закят – это то, что на пути Аллаха следует отдать часть нажитого другому, ведь все это даровал ему Аллах; все это играет большую роль в воспитании человека в мусульманском духе. Богатые в этом плане могут достичь щедрости и благородства. Аллах говорит: *«Воистину, человек создан нетерпеливым, беспокойным, когда его касается беда, и скупым, когда его касается добро. Это не относится к молящимся, которые регулярно совершают свой намаз, которые выделяют известную долю своего имущества для просящих и обездоленных»* [Ступени: 70/19-25].

В другом же аяте говорится: *«Бери из их имущества пожертвования, чтобы ими очистить и возвысить их. Молись за них, ибо твои молитвы – успокоение для них. Воистину, Аллах – Слышающий, Знающий»* [Покаяние: 9/103].

Как видно, одно из действий, совершаемых человеком для очищения от грехов и совершенствования, – это закят. Закят освобождает от заблуждения души бедных и обездоленных, делает их сердца мягкими и удовлетворенными. Когда некоторые бедные люди видят себя бедными, а других – богатыми, появляется огонь зависти в их сердцах; они начинают ненавидеть зажиточных людей, богатых владельцев. Те, кто обязан заплатить закят в определенное время, платят закят бедным, тем самым они очищают имущество от дурного глаза, а у бедняков тем временем смягчаются сердца, а между двумя сторонами создаются доверительные отношения [15, с. 292].

В другом стихе Корана говорится: *«Совершайте намаз и выплачивайте закят. Все то доброе, что вы предварите для себя, вы найдете у Аллаха. Воистину, Аллах видит то, что вы совершаете»* [Корова: 2/110].

Коран упоминает пост как одно из богослужений, которое воспитывает и возвышает душу. Пост – это школа воспитания в человеке способности бороться с мирскими потребностями. Пост отваживает человека от привычки есть и пить в определенное время дня. В дополнение к тому, чтобы избегать таких халяльных поступков, пост формирует чувство сострадания к другим, ведет его к добрым делам и предотвращает злые дела. Таким образом, человек спасен от состояния быть узником души, и благодаря своему терпению и искренности он постепенно очищает свою мораль, продвигаясь шаг за шагом к своему Господу [12, с. 33].

Пост – это возможность послушания повелениям Аллаха, путь очищения от греха, боязни

божеского гнева и возможность заслужить одобрение Всемогущего Создателя. В Священном Коране написано, что пост – это тип поклонения, который должен выполняться людьми: *«О те, которые уверовали! Вам предписан пост, подобно тому, как он был предписан вашим предшественникам, – быть может, вы устрашитесь»* [Корова: 2/183].

Пост человека, начиная с азана от рассвета до азана Магриба, спасает его от принятия материальной пищи и разных проступков, укрепляет его волю, способствует победе над мирскими желаниями, воспитывает душу, очищает мораль и укрепляет благочестие [15, с. 294].

Одним из актов поклонения, которое воспитывает душу мусульманина и поднимает ее до совершенства, является поклонение Хадж. Это почитание считается одним из божественных благословений с точки зрения очищения и совершенства.

Аллах Всемогущий заявляет в Коране: *«В нем есть ясные знамения – место Ибрахима (Авраама). Кто войдет в него, окажется в безопасности. Люди обязаны перед Аллахом совершить хадж к Дому (Каабе), если они способны проделать этот путь. Если же кто не уверует, то ведь Аллах не нуждается в мирах»* [Семейство Имрана:3/97].

Все они имеют одно и то же платье цвета и молят о прощении своих грехов перед Аллахом и так далее. Молитва о прощении есть светлый путь избавления от чувственных наслаждений и возвышения духовного мира. В самом деле, паломничество Хадж является одним из величайших благословений и поклонений, дарованных человечеству Аллахом.

Одним из поклонений, которое очищает нравственность и возвышает душу, – это ночная молитва (кийамул-лей). Большинство людей ночью спят, но избранные, благочестивые люди просыпаются посреди спокойной и безмолвной ночи, молясь своему Господу, совершая ночную молитву и наслаждаясь чтением Корана: *«Они отрывают свои бока от постелей, взывая к своему Господу со страхом и надеждой, и расходуют из того, чем Мы их наделили»* [Поклон: 32/16].

Все это требует терпения и сдержанности. Это, в свою очередь, ведет к нравственной чистоте и духовной чистоте человека [12, с. 40].

Согласно Корану, один из обрядов, который воспитывает душу, – это желание полагаться на Аллаха и доверяться Ему. Доверяя сердцем, проявляя искреннее сердечное подчинение Аллагу, можно не полагаться в решении мирских проблем

и тех, которые ожидают нас в будущей жизни, на кого-либо еще, кроме Него. Надо полагать, что Он Владелец всего, Он дает все, что хочет, получает все, что пожелает, и зло, и добро принадлежат ему [9, с. 409]. Аллах Всемогущий говорит в этом отношении: *«Когда для них наступит установленный срок, оставьте их у себя по-хорошему или же отпустите по-хорошему. Призовите свидетелями двух справедливых мужей из вас и будьте свидетелями ради Аллаха. Таково увещание для тех, кто верует в Аллаха и в Последний день. Тому, кто боится Аллаха, Он создает выход из положения и наделяет его уделом оттуда, откуда он даже не предполагает. Тому, кто уповает на Аллаха, достаточно Его. Аллах доводит до конца Свое дело. Аллах установил меру для каждой вещи»* [Развод: 65/2-3].

Таким образом, доверяя Аллаху и обращаясь к Нему одному, человек озаряет свою душу небесным сиянием, достигает ее совершенства, соглашается с Божьей благодатью и тем самым находит спокойствие, комфорт и умеренность. Все это увеличивает веру правоверных в то, что Божьи крылья милосердия распростерты над ними.

Одно из поклонений, которое очищает и возвышает душу, – это покаяние. Если человек ищет очищения от греха и принимает покаяние, тогда он принимает существование Всемогущего Бога, полагая, что Он прощает и ему грехи, тем самым при прощении грехов получает внутреннее успокоение и душевное равновесие: *«Скажи верующим женщинам, чтобы они опускали свои взоры и оберегали свои половые органы. Пусть они не выставляют напоказ своих прикрас, за исключением тех, которые видны, и пусть прикрывают своими покрывалами вырез на груди и не показывают своей красоты никому, кроме своих мужей или своих отцов, или своих свекров, или своих сыновей, или сыновей своих мужей, или своих братьев, или сыновей своих братьев, или сыновей своих сестер, или своих женщин, или невольников, которыми овладели их десницы, или слуг из числа мужчин, лишенных вождения, или детей, которые не постигли наготы женщин; и пусть они не стучат своими ногами, давая знать об украшениях, которые они скрывают. О верующие! Обращайтесь к Аллаху с покаянием все вместе, – быть может, вы преуспеете»* [Свет: 24/31].

Те, кто не раскаивается перед своим Господом, конечно, ошибается. Аллах Всемогущий заявляет в Священном Коране: *«О те, которые уверовали! Пусть одни люди не насмеются над другими, ведь может быть, что те лучше них. И пусть одни женщины не насмеются над другими*

женщинами, ведь может быть, что те лучше них. Не обижайте самих себя (друг друга) и не называйте друг друга оскорбительными прозвищами. Скверно называться нечестивцем после того, как уверовал. А те, которые не раскаются, окажутся беззаконниками» [Комнаты: 49/11].

Одним из самых ярких поклонений, которое очищает и возвышает человеческую душу, – это упоминание Всемогущего Аллаха. Упоминание Аллаха наполняет сердце человека радостью, гордостью и утешением, придавая ему силу и уверенность.

Успокоение души означает, что она свободна от волнений и страданий, и что она наполнена радостью, гордостью и умиротворением. Упоминанием, молитвой во славу Аллаха питается душа человека, и поэтому молитва во славу Бога считается пищей души [14, с. 17–18].

Одним из преимуществ упоминания Бога является смягчение сердца. Одна из самых нужных молитв, которая очищает человеческую душу и возвышает ее сердце, – это молитва. Осознавая, что его Господь способен на все, и что человек сам в Нем нуждается, человек, который избегает высокомерия и смиряет себя перед Богом, который может удовлетворить его потребности, принимает существование одного владельца Вселенной и таким образом очищает свою душу и сердце от гордыни. Он добьется успеха, призвав Бога на помощь [16, с. 18]. Аллах говорит в Священном Коране: «Если Мои рабы спросят тебя обо Мне, то ведь Я близок и отвечаю на зов молящегося,

когда он взывает ко Мне. Пусть же они отвечают Мне и веруют в Меня, – быть может, они последуют верным путем» [Аль-Бакара: 2/186].

Выводы. Вышеупомянутые формы поклонения воспитывают дух человека, возвышают его и приближают к Богу. Поклонение делами, душой и сердцем охватывает всю человеческую жизнь. Человек связан с этими обрядами и ночью, и днем, он совершает их в пути, дома, тайком и в целом на всех этапах своей жизни. Истинно верующий должен жить мирной жизнью и очищать свою душу в свете сияния Корана. Сохранение Корана, его священного смысла от чуждых элементов после того, как было завершено ниспослание ее Всевышним Пророку Мухаммеду (с), состояло в том, что, прежде всего, необходимо было обеспечить закрепление текста Корана; начатое языковедческое движение среди арабских племен было связано с необходимостью изучения состава языковых говоров арабских племен, исследования поэзии в период *джахилия*, развития грамматических наук; если так можно выразиться, то началось филологическое движение за Коран. Сибавейхи написал первое грамматическое произведение именно для того, чтобы сберечь Коран. О Коране написаны многочисленные толкования. Сформировались языковедческие школы в Басре, Куфе, Багдаде, Андалусии, Египте и Шаме. Эти исследования выявили, что вопросы нравственного воспитания в Коране занимают существенное место, поскольку были важным составным элементом религиозного сознания верующих.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Bünyadov Z.M., Məmmədəliyev V.M. Qurani-Kərimin Azərbaycan dilində tərcüməsi, Bakı, 2007. 550 s.
 2. Məmmədəliyev V.M. Ön söz. Qurani-Kərim. Bakı, 1991. 540 c.
 3. Məmmədov N.N. Qurani-Kərimin üslub xüsusiyyətləri Bakı, 2008. 253 c.
 4. Paşazadə A. Quranın təfsiri və tərcümə tarixi. Bakı, 1998. 234 c.
 5. Ramazanov F.F. Fəlsəfə (Ali məktəblər üçün dərslik). Bakı, 1997. 342 c.
 6. İslam Ansiklopedisi. İstanbul, 1989. 743 c.
 7. Bünyadov Z.M., Məmmədəliyev V.M. (2007). Qurani-Kərimin Azərbaycan dilində tərcüməsi [Translation of the Holy Quran in Azerbaijani], Bakı. 550 s. (in Azerb.).
 8. Məmmədəliyev V.M. (1991). Ön söz. Qurani-Kərim. [Preface The Holy Quran] Bakı. 540 c. (in Azerb.).
 9. Məmmədov N.N. (2008). Qurani-Kərimin üslub xüsusiyyətləri [Features of the Koranic style]. Bakı. 253 c. (in Azerb.).
 10. Paşazadə A. (1998). Quranın təfsiri və tərcümə tarixi [The interpretation of the Koran and the translation history]. Bakı. 234 c. (in Azerb.).
 11. Ramazanov F.F. (1997). Fəlsəfə (Ali məktəblər üçün dərslik). [Philosophy (Textbook for High Schools)] Bakı. 342 c. (in Azerb.).
 12. İslam Ansiklopedisi (1989) [Islamic Encyclopedia]. İstanbul. 743 c. (in Turkish).
- На арабском языке:
13. 1997, 2, م. محاسن التأويل، القاسمي،
 14. 1412\2010 الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن الراغب،
 15. 2011، ابن رجب، جامع العلوم والحكم،
 16. 2013، ابن قيم الجوزية، الوابل الصيب ورافع الكلم الطيب،

- 17.1996 ابن القيم الجوزية، الروح ، بيروت،
18.1417\1997 د: أكرم ضياء العمري، التربية الروحية و الاجتماعية في الإسلام،
19.2000 د علي عبد الحليم محمود، التربية الروحية،
20.2010\1431 عبد الرزاق بن عبد المحسن البدر، أنظر فقه الأدعية والأذكار،
21.2000 عمر أحمد عمر، فلسفة التربية في القرآن الكريم،
22.1415 محمد إبراهيم الحمد، الدعاء مفهومه – أحكامه – أخطاء تقع فيه،
23.1990 محمد رشيد رضا، تفسير المنار،
24.1986 مسلم، أخرجه مسلم في الصحيح كتاب البر والصلة والآداب ،

УДК 811.531

ОБРАЗ «МАТЕРИ» В КОРЕЙСКОЙ ДИТЯЧЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX СТОЛІТТЯ

THE IMAGE OF “MOTHER” IN KOREAN CHILDREN’S LITERATURE OF THE XX CENTURY

Могилко Ю.О.,

викладач кафедри корейської філології
Київського національного лінгвістичного університету

У статті на матеріалі окремих письменників корейської дитячої літератури розглянуто образ матері. Стаття присвячена вивченню образу «матері» в сучасній корейській дитячій літературі XX століття. У статті проаналізовано вірші *신현득* та *김소월*. Розглянуто образ матері в різних творах корейських дитячих письменників XX століття. Зроблено авторський переклад вірша *김소월*.

Ключові слова: образ, дитяча література, мати, корейська література, Кім Соволь.

В статье на материале отдельных писателей корейской детской литературы рассмотрен образ матери. В статье рассматривается образ «матери» в современной корейской детской литературе XX века. В работе проанализированы стихотворения для детей *신현득* и *김소월*. В современном литературоведении существует мало эмпирических исследований, посвященных детской корейской литературе. В статье сделан авторский перевод стиха *김소월*.

Ключевые слова: мать, корейская литература, детская литература, образ, Ким Соволь.

The article deals with the image of the mother in modern Korean children's literature of the XX century. The aim of this study was to investigate the image of the mother in modern Korean children's literature of the XX century. In the work were analyzed poems for children. In modern literary criticism, there are few empirical studies devoted to children's Korean literature. In this article we analyzed the poetry of the *신현득* and *김소월*. This is the foundation for further research into the development of the Korean children's literature of the XX century. The article is intended for a wide range of readers and those who are interested in literature.

Key words: mother, children's literature, image, Korean literature, Kim Sowol.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлена підвищенням інтересом до проблеми дитячої літератури та відсутністю аналітичних досліджень із цієї теми. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше представлено переклади українською мовою кращих зразків корейської дитячої поезії XX століття; уперше проаналізовано класичні образи-символи (*신현득*/Шін Хьондик/ та *김소월*/Кім Соволь/). Корейська література для дітей завжди розвивалась паралельно з дорослою, висвітлюючи подібні теми, сюжети, проблеми та ідеї.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що сьогодні дослідження корейської дитячої літе-

ратури XX століття тільки розпочато фахівцями. У статті ми розглянемо образ матері в корейській дитячій літературі XX століття.

Постановка завдання. Мета статті – дослідити та проаналізувати образ «матері» в корейській дитячій літературі XX століття.

Виклад основного матеріалу. Художній образ – комплексне вираження конкретно-чуттєвого враження про дійсність, яке виявляється у процесі творчої діяльності митця, становить собою нерозривну єдність змісту та форми, репрезентує художній світ, створений за допомогою уяви, фантазії та асоціативного мислення автора [2, с. 208].

Як явище стилю, образ поетичний присутній скрізь, де художня думка виражається за допомогою різних поетичних засобів: порівняння, метафори, епітети, метонімії, гіперболи, синекдохи. Образне відображення життя – це основна особливість мистецтва, здебільшого в художній літературі як особлива форма відображення життя, тобто пізнання життя та вплив на нього. Образом, або словесним образом, називають також всіляке вираження, яке надає мові наглядності, яскравості, конкретності [3, с. 241].

Образ матері часто зображується як самопожертва, яка має на меті народження дитини. Сім'я служить певним захисним оберегом і бастіоном для кожної дитини. Світ є небезпечним місцем для вразливих дітей, у яких немає сім'ї. Наші сім'ї завжди залишаються на нашому боці до самого кінця; вони охороняють і підтримують нас. Ніщо не може бути краще за зростання всіх дітей у лоні здорової та теплої родини.

У новітній історії корейські матері були не тільки березинами рідного дому, роду, вони були надзвичайно сильними особистостями. На їхню долю випали суворі часи японської окупації, корейської війни та багатьох подальших політичних потрясінь, які відбувалися в Кореї у ХХ столітті.

Це були корейські жінки, матері, які змогли очистити країну від того сміття, що було у ній, та змогли поставити на ноги своїх дітей, незважаючи на злидні й погані часи. Корейські матері відновлювали будинки, виховували своїх дітей, хоча часто жили в бідності. Кожного разу, коли політика вступних іспитів коледжів змінювалася, створюючи хаос і плутанину в суспільстві, корейським матерям вдавалося адаптуватися до нової системи та допомогти своїм дітям успішно вступити до коледжу. Ми говоримо: «За кожною великою людиною стоїть велика жінка». У Кореї велика жінка – перш за все твоя мама, а потім, можливо, твоя дружина. Корейські мами присвячують себе виключно своїм сім'ям і дітям. Заради своїх дітей вони ладні пожертвувати своїм життям. Яскравим прикладом цього є роман *신경숙 /Шін Гьонгсук/* «*엄마를 부탁해*» «Подбай про маму», де глибоко пояснюється значення «матері» в корейському суспільстві.

Так само як людські істоти є складними та сповненими протиріч, сім'ї, теж можуть бути слабкими та рясніти різними парадоксами. Часом вони навіть можуть залишити шрами й завдати болю своїм членам. Консервативна думка з приводу того, що лише сім'я з матір'ю та батьком є нормальною родиною, створює забобони щодо

сімей з одним батьком або сімей, у яких діти виховуються їхніми бабусями та дідусями. Саме тому діти, які не ростуть у традиційних сім'ях, страждають удвічі більше, перш за все, від осуду суспільства. Саме тому природним є те, що багато творів дитячої літератури в Кореї написані на тему сім'ї.

Образ матері в корейській літературі ототожнюється, перш за все, з образом людини, яка володіє терпінням, вірністю, добродіяннями та повагою до старших, так званим хьо /*효*/. Можна сміливо стверджувати, що добродіяння можна назвати національною особливістю корейської жінки в житті та літературі. Корейські родини роками притримувалися конфуціанських законів – *세속 오계*. Ці п'ять фундаментальних принципів було сформульовано на початку VII століття монахом Вонгваном (원광):

- 1) віддано служити вану (королю);
- 2) коритися батькам із відданістю та синовньою любов'ю;
- 3) довіряти друзям;
- 4) ніколи не залишати поля битви;
- 5) ніколи не вбивати несправедливо [1, с. 51].

На розвиток літературного образу матері вплинуло багато історичних подій. Мати переживає японську анексію, звільнення від неї, Корейську війну, повосенну відбудову, період економічної кризи та період становлення країни. Читаючи твори корейської літератури, ми можемо побачити, що світлий образ матері – головної ліричної героїні – тримає в серці і в пам'яті кожен кореєць усе життя, особливо якщо втрачає матір у ранньому віці. Наприклад, Кім Тонін (1900–1951) у «Навіженому художнику» намагається намалювати очі матері, сповнені любові. У романі Пак Кьонні (1926–2008) «Дочки аптекаря Кіма» матір приймає всі випробування долі й навіть помирає, рятуючи свою доньку. У літературі ХХ століття образ матері, пов'язаний із родиною, самопожертвою, можна назвати «святим».

김소월 /Кім Соволь/ – корейський письменник, народився в Кореї в 1902 році. Кім Соволь народився 6 серпня 1902 року в родині заможного селянина-землевласника на території сучасної Північної Кореї у приморському селі Намсандон (волость Кваксан, провінція Північна Пхьонан). Закінчивши школу в Намсоні, Кім Соволь у 1915 році вступає до гімназії Осан, яку закінчив у березні 1919 року. Директор та вчителі цієї гімназії були справжніми патріотами Кореї, окупованої японцями, і пропагували серед гімназистів ідеї національно-визвольної боротьби

проти японського колоніального панування. Саме через це японська окупаційна влада після жор-

стокого придушення повстання корейців навесні 1919 року закрила цю гімназію [9].

엄마야 누나야
 엄마야 누나야, 강변 살자.
 뜰에는 반짝이는 금모래 빛,
 뒷문 밖에는 갈잎의 노래,
 엄마야 누구야, 강변 살자.
 김소월

Мамо, сестро!

Мамо, сестро, давайте жити на березі річки.
 В саду блищить золоте сяйво,
 А позаду чується пісня очерету,
 Мамо, сестро, давайте жити на березі річки.

Переклад Могилко Ю.О.

Якщо жити в домі на березі річки, то є можливість насолодитися природою. Можна насолодитися звуком річки, а світло місяця розтоплює серце. Проте ця мрія ще й досі нездійсненна. Картини природи, зображені у віршах, є досить своєрідними. Світ у віршах, де зображена природа, завжди спокійний, і все в ньому завжди гармонійно.

신현득 /Шін Хьондик/ народився в Кьонсан-букдо в 1933 році. Закінчив університет в Андоні і протягом 20 років пропрацював вчителем у початковій школі. У 1959 почав працювати в газеті “조선일보”¹ /«Чосон ільбо»/. Володар багатьох нагород.

엄마라는 나무
 엄마는
 가지 많은 나무.
 오빠의 일선 고지서
 소총의 무게 절반을 오게 하여
 가지에 단다.
 오빠 대신
 무서워 주고 싶다.
 시집간 언니 집에서
 물동이 무게 절반을 오게 하여
 가지에 단다.
 그 무게는 무게대로
 바람이 된다.
 동생이 골목에서 울고 와도
 그것이 엄마에겐
 바람이 된다.
 뼈마디를 에는 설달 어느 밤
 엄마는 오빠 대신 추워 주고 싶다.
 그런 맘은 모두
 폭풍이 된다.
 엄마라는 나무
 바람 잘 날이 없다.
 동시집 <참새네 말 참새네 글>(창비 펴냄)
 신현득

Цей вірш пов'язаний із корейським прислів'ям «가지 많은 나무, 바람 잘 날 없다.» [13, с. 31] – «У матері з великим виводком ніколи немає мирного дня». Мама наче дерево, у якого велика кількість гілок – немов би тисяча рук. Мати, яка з любов'ю піклується про своїх дітей, така ж свята, як бодхісатва. Мама хвилюється і за сина, що в армію пішов, хвилюється і вдень, і вночі за доньку, що вийшла заміж. Особливо мати хвилюється за сина, який пішов на фронт, і в серці матері наче буря. Піклування про дітей набагато важче за роботу на рисовому полі.

Висновки. Образ матері в Кореї є свого роду культурною іконою. Оскільки традиційно корейські матері прославлялися в корейській літературі, кіно, музиці через їхній виключно жертвний характер. Можливо, саме тому корейці емоційно прив'язані до своїх матерів, а зв'язок між матір'ю та її дітьми надзвичайно сильний у корейському суспільстві. Саме тому, мабуть, найбільша корейська купюра номіналом 50 000 вон має жіночий портрет, який, як відомо, є зображенням прекрасної матері² відомого вченого в Кореї XVI століття. Фактично більшість людей по всьому світу шанують матерів і прославляють їх за вічну любов і самопожертву. Проте для корейців слово «мама» означає набагато більше, ніж для інших. Корейці думають про свою матір як про особливу, янгольську істоту, яка, як і Матінка Природа, нескінченно виховує, обнімає та заспокоює їх, коли їм боляче, коли вони почуваються самотніми або коли вони втратили свій шлях у житті. Мати – життєво важлива сила й займає особливе місце в корейській літературі та культурі. Корейці кажуть, що доки вони пам'ятають про своїх матерів, вони будуть жити.

У Кореї образ матері подібний до образу птаха. Мати – пташка, коли виховує дітей, не їла

¹ “조선일보” /Чосон ільбо/ – найбільша газета Республіки Корея. Заснована японською колоніальною адміністрацією 5 березня 1920 р. в рамках політики «культурного управління» генерал-губернатора Сайто Макото. У 1940 р. видання газети корейською мовою було заборонено, проте після 1945 р. видання газети було відновлено, коли Корея позбавилася від японського окупаційного режиму (1910–1945 рр.).

² Шін Саїмдан – славетна жінка-художниця епохи Чосон. Народилась у 1504 р. в провінції Канвондо. Видатні митці того часу порівнювали Шін із відомим художником раннього періоду Чосон – Ан Гьонном. Вона була знавцем конфуціанських текстів, які допомогли їй розвинути свої літературні здібності. Вона однаково була талановитою як у прозі, так і в поезії. Її третій син Лі І (більш відомий під псевдонімом Юльгюк) став одним із двох найбільш відомих конфуціанських учених епохи Чосон. Старша донька Ме Чхан і четвертий син Лі У проявили себе в поезії та образотворчому мистецтві.

нічого протягом дня, вона завжди зайнята пошуком їжі для того, щоб нагодувати своїх пташенят. Як матері пташок, так і корейські матері ладні

піти на все задля своїх дітей. Тому в Кореї слово «мама» завжди викликає почуття любові, милосердя, ностальгії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білоус П.В. Психологія літературної творчості: навч. посібник. К.: Академвидав, 2014. 216 с. (Серія «Альма-матер»).
2. Волков И.Ф. Теория литературы. М., «Просвещение», 1995. 256 с.
3. Гуляев Н.А. Теория литературы: учеб. пособие для филолог. специальностей ун-тов и пед. ин-тов. М., «Высш. Школа», 1977. 278 с.
4. Казымова Т.П.. Словарь литературоведческих терминов. М. «Просвещение», 1974. 509 с.
5. Ковальчук Ю.А. Країнознавство: Корея: навч. посібник. К: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. 350 с.
6. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., «Высшая школа», 1978. 351 с.
7. Санович В.С., Ваксмахер М.Н. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М.: «Художественная литература», 1977. 926 с.
8. Санович В.С., Чулков С.В. Классическая проза Дальнего Востока. М.: «Художественная литература», 1975. 895 с.
9. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: «Высшая школа», 1999. 110 с.
10. Хван А.Г. Очерки истории корейского кино, 1903–1949. М.: Восточная литература, 2007. 134 с.
11. 김윤식·김현 (초판 1973-08-30, 개정판 1996-09-10). 《한국문학사》. 서울: 민음사. 240쪽.
12. 김용직 (1997년 9월 30일). 《한국현대문학의 사적 탐색》. 서울: 서울대학교출판부. 209쪽.
13. 한국어 관용어 사전, -2013, 640 쪽.

УДК 821.161.1:821.111(680).091

ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНІ МОТИВИ ТВОРЧОСТІ Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОГО В РОМАНІ ДЖ.М. КУТСІ «ВОЛОДАР ПЕТЕРБУРГА»

THE PROBLEM-THEMATIC MOTIVES OF DOSTOYEVSKY'S WORK IN J.M. COETZEE'S NOVEL "MASTER OF PETERSBURG"

Нешута О.В.,

*аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

У статті досліджуються проблемно-тематичні мотиви творчості Ф.М. Достоевського в романі Дж.М. Кутсі «Володар Петербурга». Проведено компаративний аналіз основних мотивів Дж.М. Кутсі та Ф.М. Достоевського, які часто перегукуються між собою. Здійснено спробу з'ясувати значення використаних авторами мотивів. Проведено паралелі між головним героєм роману Дж.М. Кутсі та героями романів Ф.М. Достоевського в рамках дослідження обраного мотиву.

Ключові слова: мотив, Ф.М. Достоевський, двійництво, роман, компаративний аналіз.

В статье исследуются проблемно-тематические мотивы творчества Ф.М. Достоевского в романе Дж.М. Кутси «Властелин Петербурга». Проводится компаративный анализ основных мотивов Дж.М. Кутси и Ф.М. Достоевского, которые часто перекликаются между собой. Предпринята попытка выяснить значение использованных авторами мотивов. Проведены параллели между главным героем романа Дж.М. Кутси и героями романов Ф.М. Достоевского в рамках исследования избранного мотива.

Ключевые слова: мотив, Ф.М. Достоевский, двойственность, роман, компаративный анализ.

The article deals with the problematic and thematic motives of F.M. Dostoevsky in J.M. Coetzee's novel "Master of Petersburg". A comparative analysis of J.M. Coetzee's and F.M. Dostoevsky's main motives, which often overlap, is carried out. An attempt was made to find out the values of motives used by both authors. The parallels between the protagonist of the novel "Master of Petersburg" and the characters of F.M. Dostoevsky's novels are cited in the study of the chosen motive.

Key words: F.M. Dostoevsky, motive, dualism, novel, comparative analysis.

Постановка проблеми. Діалог із минулою літературною традицією характерний для сучасної постмодерністської літератури, у якій досить часто прослідковується рецептивний слід творчості Ф.М. Достоевського. Роман південноафриканського письменника Дж.М. Кутсі «Володар Петербурга» є саме таким прикладом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існує немало літературно-критичних досліджень, присвячених роману «Володар Петербурга» (1994 р.), які умовно можна згрупувати згідно з їхніми основними напрямками. У першій групі робіт аналізується проблематика роману, пов'язана із соціально-політичним дискурсом ПАР. Автори цих досліджень продовжують розглядати творчість Кутсі в контексті постколоніальної критики (А.Є. Беззубцев-Кондаков [1], Дж. Френк [2], М. Келлі [3], Дж. Пойнер [4]). Другу групу складають праці, у яких вивчається жанрова своєрідність роману (А.Є. Беззубцев-Кондаков [1], А.М. Лагуновський [5], О.В. Кеба [6], К.О. Струкова [7], А.І. Чашіна [8]). Майже всі дослідники аналізували інтертекстуальне поле роману з його алюзіями та ремінісценціями з романів Ф.М. Достоевського. До останньої групи можна віднести дослідження, у яких розглядається система персонажів роману, акцентується увага на образі головного героя – Ф.М. Достоевському (А. Андреадіс [9], А.Є. Беззубцев-Кондаков [1], О.В. Кеба [6], Г.І. Соболевська [10]). Однак літературознавцями не було здійснено компаративного аналізу роману Дж.М. Кутсі та романів Ф.М. Достоевського задля дослідження основних мотивів, які зближують їх.

Постановка завдання. Основна мета роботи – виявити та дослідити мотиви творчості Ф.М. Достоевського в романі Дж.М. Кутсі «Володар Петербурга», провести їхній аналіз.

Виклад основного матеріалу. Поняття мотив може трактуватися розширено, як, наприклад, у роботі Б.М. Гаспарова, який вважає, що «... в ролі мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и так далее; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [11].

Інше трактування мотиву як основної одиниці сюжету представлено в роботах Ю.В. Шатіна, який розглядає мотив «як певне співвідношення мотивеми, самого мотиву й алломотиву» [12]. У сучасних дослідженнях категорія мотиву отримала детальне розроблення. Згідно з дихотомічною теорією мотиву, «природа мотива два-

листична и раскрывается в двух соотнесенных и структурно противоположных началах. Первое представляет собой обобщенный вариант мотива, взятый в отвлечении от его конкретных фабульных выражений. Другое начало, напротив, дано как совокупность вариантов мотива, выраженных в конкретных фабулах» [12].

У літературній практиці традиційні мотиви можуть бути розгорнуті в цілі сюжети, а традиційні сюжети, навпаки, згорнуті в один мотив. Згідно з визначенням Ю.В. Силантьєва, «мотив – это а) эстетически значима повествовательная единица, б) интертекстуальный в своем функционировании, в) инвариантен в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантний в своих событийных реализациях» [13, с. 9–10]. Як зазначає Ю.В. Шатін, «стоит только обратиться к глубинной семантике сюжетов новой русской литературы, и там мы обнаружим трансформации архетипических схем, реализующих генетически заложенные в них значения» [12].

У романі «Володар Петербурга» розгорнуто цілий комплекс проблемно-тематичних мотивів Достоевського: релігійні пошуки та сумніви, духовна роз'єднаність людей і пошуки взаєморозуміння, гріх і сумління, конфлікт батьків і дітей, безумство й гордія, біснування й падіння, підпілля та двійництво, зрада й відступництво, всездозволеність і відплата. Як відомо, у Достоевського був задум написати твір, у якому всі ці проблеми були б узагальнені в образі «великого грішника», і сам цей образ мав увібрати риси героїв усіх його попередніх романів.

У романі Джона Максвелла Кутсі «Володар Петербурга», головним героєм якого є Федір Достоевський, який намагається розгадати загадку таємничої смерті свого пасинка, простежується одвічний конфлікт батьків і дітей. Старше покоління, представником якого є протагоніст Достоевський, протиставляється в романі агресивній силі молодих терористів-нечаївців. Головний герой розглядає проблему батьків і дітей крізь призму взаємних ревнощів. Сини прагнуть власності та достойного ставлення батьків, батьки заздять почуттям, пристрасті, енергії молодих. З цих ревнощів народжується революція.

Усі пригоди та думки головного героя об'єднують мотив смерті, скороминучості життя й старості. Молодість зображена в романі як чистота та добро, старість – як багноюка й підлість. Головний герой переживає старіння, і цей процес відчувається дедалі більше після звістки про смерть Павла

Ісаєва. У Достоєвського з'являються думки про те, що початок старості приходить разом із відчуттям закінчення власного буття. У нього з'являються думки про розбещення юної Матрьони, що назавжди може отруїти її страхом. Такі думки можуть з'явитись лише в старій людині, яка відчайдушно заздрить дівочій юності та експериментує з власною розбещеністю.

Мотив старості зображено в романі не лише в образах героїв, а ще й в образі місця. Петербург – а разом із ним уся Росія – зображені автором старим жорстоким світом, який створив такий самий старий Бог.

Особливо важливе місце в ряду «мотивів Достоєвського» у «Володарі Петербурга» займає мотив двійництва. Як і в Достоєвського, тут він представлений у двох варіантах: внутрішнього роздвоєння та наявності прихованих подібностей між персонажами. Головний герой у романі Кутсі постійно переживає відчуття розколотості свого внутрішнього світу, що увиразнюється, зокрема, в образі надтріснутого дзвона («Я расколот. На что годится треснувший колокол...»). Його уява, як сказано в романі, «не ведает пределов» і постійно продукує різноманітні химерно-фантазмагоричні видіння, як-от шур, що тут-таки викликає асоціацію зі слідчим Максимовим, «демониця-богиня», яка витягує сім'я з померлого бога Шиви; волова голова, троль, що набувають рис Нечаєва, та інші [6]. Двійництво, розколотість героя дає йому змогу поглянути на самого себе збоку. Ситуацію біля могили пасинка, на яку він падає ниць, герой сприймає як спектакль [14, с. 14]; вдягнувши одяг Павла, Достоєвський відчуває себе посміховиськом [14, с. 25]; у розмові з Анною Сергіївною про Павла протагоніста переповнюють емоції, тому, для того, щоби стримати їх, він насміхається над собою: «веду себя как персонаж из книги...но и насмешка над собой не помогает» [14, с. 35]. Тож герой відсторонюється, дивиться на свої дії збоку, наче не розуміючи їхнє значення. Внутрішня, психологічна роздвоєність Достоєвського базується на незадоволенні та несприйнятті самого себе саме як батька, який не зумів вберегти своє дитя від загибелі. Такий стан героя приводить до появи психологічного двійника, тому він бачить себе як незнайомця, як підробку: «... он сам в ванной комнате на Лерхенштрассе, подстригающий, глядя в зеркало, бороду <...> лицо поглощенного делом человека в зеркале кажется лицом незнакомца...» [14, с. 13–14]; «... ныне, глядя на себя в зеркало, он видит лишь убогий подлог, а за ним – нечто украдчивое, похабное, нечто такое, чему место за закрытыми дверями...»

[14, с. 19]; «мельком он видит в зеркале туалетного столика себя <...> он мог бы принять себя за чужого...» [14, с. 300], після чого героя не покидає відчуття «что в комнате присутствует кто-то еще: если не полнокровный человек, то сколоченное из палок существо, пугало в старом кафтане...» [14, с. 300]. У кінці роману двійник, який раніше з'являвся лише у відображенні в дзеркалі, перебуває в кімнаті: «фигура, сидящая напротив ... не вызывает в нем никаких ощущений...» [14, с. 302–303]. У моменти, коли герой усвідомлює свою темну сторону, він наче занурюється в інший світ, звідси впливає не менш важливий мотив у творі західного письменника – мотив хвороби. Докладно описаний, так би мовити, «зсередины», з огидними фізіологічними подробицями напад епілепсії: «... его охватывает чувство падения в бесконечную черноту» [14, с. 91]; «провалы в пустоту – словно смерч вырывает малый кусок его жизни, не оставляя даже воспоминаний о мраке, в котором он побывал» [14, с. 89]. Загалом, мотив очікування цього нападу – наскрізний у творі, це своєрідний лейтмотив, який супроводжує розвиток сюжету.

У російській літературі, як і в слов'янській міфології, мотив води здебільшого є літературним носієм пізніх семантичних пластів, тобто вода найчастіше виступає як символ початку очищення в рамках падіння-воскресіння. Приклади такого роду можна знайти в Достоєвського. У романі «Злочин і кара» мотив води з першого моменту його появи в тексті поєднується з ідеєю вбивства: Раскольников підходить до будинку старої лихварки, який однією стіною виходить на рівчак. Далі цей мотив рухається наче хвиля, яка то зближує з ідеєю вбивства, то віддаляє від неї. Вода, безумовно, притягує Раскольнікова. Достоєвський, кажучи про перший порив героя кинути вкрадені речі у воду, двічі підкреслює, що ідея ця прийшла до нього «уві сні, в маренні», тобто це був поштовх, що йшов із підсвідомості.

Кутсі також використовує мотив води, який неодноразово зустрічається в романі «Володар Петербурга». Описи води допомагають створити гнітючу атмосферу падіння душі головного героя: «Лед почти уж сковал воду, осталась лишь неровная полынья посередине реки. Чего там только нет, подо льдом! Весенний паводок делает явными немало преступных тайн, выставляя на свет божий ножи, топоры, окровавленную одежду. Если не хуже. Убить человека легко, куда труднее избавиться от останков»; «Черная вода лениво течет под мостом, мелкие волны плещут о разломанную, обросшую сосульками корзину»;

«При каждом из них рот заполняет вода, каждый произнесенный им слог заменяется слогом воды. Он все грузнеет, грузнеет, и, в конце концов, грудь его начинает взрывать донный ил» [15]. У романі «Злочин і кара» Раскольников долає тягу до води зусиллям свідомості, але мотив води продовжує існувати у вигляді марення, втрати свідомості. Таким самим способом Кутсі зображає хворобливий стан героя, постійно підкреслюючи та повторюючи слова «безпам'ятство» та «забуття».

Відчутно звучить у романі Достоевського й мотив задухи. Людині в Достоевського не тільки «нікуди йти», але й нема чим дихати. Уже на початку роману письменник зауважує, що «на улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу...» [16]. Страшенна задуха стоїть і на сходах у будинку, де розташована контора. Отож мотив задухи набуває в романі різного звучання. Це й вічна задуха Петербурга. Це й постійна задуха, що супроводжує головного героя. Раскольникову душно не тільки у своїй тісній комірчині або на запилених петербурзьких вулицях, душно йому і вві сні, душно від власних помилок, від своєї приреченої на смерть теорії. Душа його начебто блукає в лабіринті.

Дж.М. Кутсі використовує цей прийом для емоційного занурення читача в атмосферу важкості та цілковитого занурення у гріховність і пригніченість героїв роману: «Мы задыхаемся под гнетом, который ты взвалил на нас. Нам нечем дышать»; «Даже на таком расстоянии он слышит, насколько затруднено ее дыхание» [15]. Мотив задухи допомагає читачеві увійти в емоційний стан героя, психологічно керуючись віртуальною нестачею повітря.

Найбільш важливими мотивами, що складають цілісну проблемну картину роману, можна виділити мотиви падіння, гріха та відплати. Варто зазначити, що вони тісно переплетені з мотивом релігійних пошуків і сумління. Постійні пошуки себе, розмірковування щодо своєї гріховності та спокути гріхів, думки про відплату та бажання виправдати себе притаманні й головному герою роману «Злочин і кара», і протагоністу Достоевському в романі «Володар Петербурга». Сини в прозі Достоевського (Раскольников, Ставрогін, Долгорукий, брати Карамазови) відриваються від батьків разом із відходом від Бога, і для багатьох із них повернення назад неможливе. Автор розумів православну догматику, знав, що любов Бога безмірна до грішників, блудних

синів, але немає жалості до гріхів, породжених людською природою, тому категорія гріха невіддільна від буття людини, а мотив гріха – від онтології художнього простору Достоевського.

Мотив гріховності в романі «Володар Петербурга» реалізований сповна та представлений читачеві у формі роздумів головного героя. Розуміючи, що потаємні бажання занурюють його дедалі глибше у гріховність, Достоевський багато розмірковує над Божою карою та відплатою за вчинений гріх: «Это мгновение из тех, в которые он обращается в тонкого ценителя подобных картин, в сластолюбца. Из тех, за которые он будет проклят»; «Это покушение на невинность ребенка. Поступок, за который ему не будет прощения. Совершив его, он преступил порог. Теперь Бог обязан заговорить, далее молчать Он не посмеет. Развратить ребенка – то же, что совершить насилие над Богом. Лукавый способ, к которому он прибегнул, это западня – щелчок, и Бог в капкане» [15].

Часто мотив хвороби стає психологічним мотивом, коли автором зображені митарства героїв ще до вчинення гріха або в післягріховному стані. Наприклад, Раскольников у романі «Злочин і кара» розмірковує: «Это оттого, что я очень болен <...> я сам измучил и истерзал себя, и сам не знаю, что делаю... И вчера, и третьего дня, и все это время терзал себя... Выздоровлю и... не буду терзать себя... А ну как совсем и не выздоровлю? Господи! Как это мне все надоело!...» [17].

Кутсі зображає душевні поривання протагоніста Достоевського, який теж через різні обставини занурюється у хворобливий стан, розуміючи й водночас не розуміючи свої бажання та дії, що знову ж таки свідчить про наявність мотиву द्वійництва: «Он сознает, что делает. И в то же время это состязание в коварстве между ним и Богом ведется им вне пределов собственной личности, возможно, и вне пределов души. Сам он стоит в стороне и следит за тем, как он и Бог кружат друг против друга»; «Он должен спать, и если он должен спать, то может ли Бог осудить его, спящего? Бог должен спасти его, ничего иного Богу не остается. Однако улавливать Бога в тенета таких рассуждений – значит бросать Ему вызов и святотатствовать» [15]. Герой часто розмірковує над тим, яка його чекає відплата чи можливе спасіння душі. Кутсі керується філософією Достоевського, митця, який свято вірив у покаяння. Тому в романі присутній мотив відплати, яка розглядається нами в аспекті Божої розправи. Доцільно розглянути поняття злочину та кари, які

несуть у собі сталу константу – гріх і розправу. Роман «Злочин і кара» говорить сам за себе, а Дж.М. Кутсі вкладає той самий сенс у уста головного героя, який чітко усвідомлює, що після гріха прийде неминуха розправа: «Если так суждено, если в этом истина и путь к воскрешению, он готов это сделать. Он откажется от всего и, следуя за тенью, войдет, нагой, как младенец, в самые врата ада» [15].

Невід'ємною частиною розправи автор бачить постійне страждання, яке трансформується в каяття. Порівняймо це поняття в центральних героїв Достоевського та Кутсі. У героїв першого каяття як такого немає, це лише усвідомлення своєї «гріховної неспроможності»; сповідь у догматичному розумінні відсутня, а спроби виглядають ніби виклики Богу (сповідь Раскольнікова Соні, Ставрогіна – Тихону, Дмитра й Івана Карамазових – Альоші); що стосується спокути, то герої стають на цей шлях без кінцевого подолання.

Герой Кутсі, навпаки, готовий страждати, проте виникають питання про його справжнє каяття, оскільки він розумів, що коїть. А втім, Достоевський Кутсі хоче страждати, сподіваючись, що це принесе відчуття покаяння: «К несчастью, я приехал сюда не для того – не для того, чтобы оградить себя от страданий.

– Федор Михайлович, ну зачем вы себя так терзаете? Я хочу сказать, что очутился здесь, в России, в том времени, в котором мы с вами живем, не для того, чтобы прожить жизнь не страдая» [15]. Залишається відкритим питання: чи є страждання невід'ємною частиною життя або ж зворотною стороною вседозволеності? Відповідь на це питання криється і в романах Дж.М. Кутсі, тому доцільно говорити про потребу в подальшому дослідженні його творчості.

Реалізовані в романі мотиви гріховності, відплати та сумління можна розглядати як похідні від мотиву духовного падіння. Цей мотив детально виражений у романі Достоевського «Злочин і кара». Варто лише згадати теорію Раскольнікова, згідно з якою все людство ділиться на дві категорії людей. Є люди, які приймають будь-який порядок речей, – «твари дрожащие», і є люди, які сміливо порушують моральні норми та громадський порядок, – «сильные мира сего». Створивши теорію, Раскольніков пориває і з людством, і з Богом. Сам факт вбивства – це вже відкритий прояв «бунту» проти моральності. Автор докладно, натураліс-

тично описує, як Раскольніков точно наосліп б'є по голові стару та грабує її. Це зроблено для того, щоб читач гостріше відчув жах скоєного й усвідомив ту моральну прірву, яка поглинула героя.

Духовне падіння відбувається і з героєм роману Кутсі. Автор неодноразово підкреслює поступовий занепад людської душі та моральності, використовуючи для цього мотив падіння. Упродовж усього роману трапляється слово «падіння», щедро приправлене метафорами та епітетами. Розглянемо кілька прикладів: «Он может кричать в постыдном падении своем, взывая к Богу или к жене о помощи. Он может также отдаться падению, отвергнуть хлороформ ужаса или утраты сознания и вместо того вглядываться и вслушиваться, ожидая мгновения, которое может и не наступить – тут он не властен, – когда из тела, рушащегося во тьму, он обратится в тело, в самом сердце которого и совершается это падение, в тело, которое в себе самом содержит и падение свое и свою тьму» [15]. Кутсі якомога більше підкреслює мотив падіння, про що свідчить використання слова «падіння» тричі в одному реченні. Мотив гріха майстерно супроводжує мотив падіння, вони – продовження один одного й водночас причина та наслідок: «Извращенность: все и вся обращивает он другой стороной – той, за которую ему удобнее ухватиться, чтобы затем уже падать вместе»; «Время замерло, все замерло в ожидании падения» [15]. Не менш важливим є те, що для Кутсі падіння душі – лише початок, лінія старту нестерпних мук совісті. Про те, що головний герой «нагородив» себе ними беззаперечно стає зрозуміло в кінці роману, але все-таки відкритим залишається питання про те, чому людина йде на таке, розуміючи наслідки заподіяного. Відповідь криється в людській природі та її психології, що створює пласт для пошуків цих відповідей на прикладі героїв Дж.М. Кутсі.

Висновки. Дослідження роману Кутсі дає змогу зробити висновок, що наявність багатьох спільних мотивів об'єднує письменника з творчістю Достоевського, якого теж завжди цікавила людська душа, її страждання та муки, муки совісті, моральне падіння й духовне відродження. У статті виявлено цілу низку спільних для обох письменників мотивів і проведено їхній аналіз. Проте автор статті розглянув лише деякі з них, що зумовлює перспективу подальшого дослідження інших мотивів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Беззубцев-Кондаков А.Е. Двусмысленность пустыни. О прозе Джона Максвелла Кутзее. Часть первая. URL: <http://www.topos.ru/article/6548>.
2. Frank J. Between Religion and Rationality: Essays in Russian Literature and Culture. Princeton, 2010. 312 p.
3. Kelly M. The master of Petersburg. A Companion to the work of J.M. Coetzee / edited by Timothy J. Megihan. New York: Camden House, 2011. P. 133–147.
4. Poyner J. J.M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship. Farnham, UK: Ashgate, 2009. 203 p.
5. Лагуновский А.М. Образ Федора Достоевского в повести Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге». URL: <http://lagunovskij.ucoz.ru>.
6. Кеба О.В. Роман Дж. М. Кутси «Володар Петербурга» як фікційна біографія. Питання літературознавства. № 96. 2017. С. 71–93.
7. Струкова Е.А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж.М. Кутзее и С. Рушди: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. М., 2016. 215 с.
8. Чашина А.И. Кутзее – писатель-космополит. URL: http://gazets29.ru/nextgen/detail_articles/polka/index.php?ELEMENT_ID=1328.
9. Andreadis A. The Master of Petersburg. A novel by J.M. Coetzee. URL: <http://www.toseekoutnewlife.com/coetzee.html>.
10. Соболевська Г.І. «Російська тема» у романі Дж.М. Кутзее «Осінь в Петербурзі». Волинь філологічна: текст і контекст: збірка наукових праць. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2011. Вип. 12. С. 212–218.
11. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. М., 1994. С. 30.
12. Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе. «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996. С. 29–30.
13. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 43.
14. Кутзее Дж.М. Осень в Петербурге: роман / Пер. с англ. С. Ильина. М.: Эксмо, 2010. 320 с.
15. Кутзее Дж.М. Осень в Петербурге. URL: <http://www.lib.ru/INPROZ/KUTZEE/kutzee.txt>.
16. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. URL: <http://library.ru/text/69/index.html>.
17. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990.

УДК 811.112.2-1.09(436)«18/19»:94(477)

МІСТИЧНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНИ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ Р.М. РІЛЬКЕ

MYSTICAL IMAGE OF UKRAINE IN THE POETIC WORKS OF R.M. RILKE

Щербатюк В.С.,

*старший викладач кафедри української мови та літератури
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»*

Лисенко Н.В.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови та літератури
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»*

Стаття продовжує цикл досліджень авторів щодо особливостей відтворення української тематики у творчості зарубіжних письменників. Мета розвідки – розкрити закономірності осмислення й художнього відтворення містичного образу України в поетичній творчості австрійського поета Р.М. Рільке. Охарактеризовано низку ліричних творів, де відчутна доля українських людей, українська історія, доля України й самого поета. Зроблено спробу висвітлити причини захоплення поетом Україною. Доходимо висновку, що саме Україна повернула Р.М. Рільке втрачене відчуття органічного зв'язку зі світом і людьми.

Ключові слова: Україна, Київ, українські мотиви, Бог, кобзар.

Статья продолжает цикл исследований авторов об особенностях воспроизведения украинской тематики в творчестве зарубежных писателей. Цель разведки – раскрыть закономерности осмысления и художественного воспроизведения мистического образа Украины в поэтическом творчестве австрийского поэта Р.М. Рильке. Охарактеризовано ряд лирических произведений, где ощутима судьба украинских людей, украинская история, судьба Украины

и самого поета. Сделана попытка осветить причины восхищения поэтом Украиной. Приходим к выводу, что именно Украина вернула Р.М. Рильке утраченное чувство органической связи с миром и людьми.

Ключевые слова: Украина, Киев, украинские мотивы, Бог, кобзарь.

The article continues the cycle of authors' studies on the peculiarities of the reproduction of Ukrainian subjects in the works of foreign writers. The purpose of this investigation is to reveal the laws of comprehension and artistic reproduction of the mystical image of Ukraine in the poetic works of the Austrian poet R.M. Rilke. A series of lyrical works, where tangible the fate of Ukrainian people, Ukrainian history, the fate of Ukraine and the poet is described. An attempt to highlight the reasons for the poet's capture by Ukraine is made. We conclude that Ukraine was turned to R.M. Rilke lost sense of organic connection with the world and people.

Key words: Ukraine, Kyiv, Ukrainian motives, God, kobzar.

Постановка проблеми. Ще з часів IX століття, коли араби першими описали слов'янські землі, Україна почала приваблювати мандрівників, політиків, філософів, письменників, публіцистів та просто пересічних людей своєю екзотикою, живописною природою, героїчною історією, самобутньою культурою. Про неї писали Ж. де Лянуа, Б. де Віженер, Г.Л. де Боплан, Ш.Л. Лесюр, Ш.Г. Вержен, Ж.-Б. Шерер, І.Г. Гердер, Вольтер, Дж.Г. Байрон, В. Гюго, П. Меріме, Я. Гашек, Ю. Фучик, Г. Белль, П. Целан та багато інших.

Незабутнє враження Україна справила й на австрійського поета кінця XIX – початку XX століть Р.М. Рильке, який у своїй творчості прагнув відшукати джерела майстерності та шлях до Бога. «Дух південної чарівної країни» відчувається у його перекладах («Слово о полку Ігоревім»), новелах («Як старий Тимофій умирав, співаючи», «Пісня про Правду»), віршах («Буря», «Карл XII Шведський їздить верхи в Україні», «В оцім селі стоїть останній дім...» тощо). Натхнено про нашу столицю та «край чудової України» говорить Р.М. Рильке у збірці «Часослов» («Книга годин»), що складається з трьох циклів. Збірка написана від імені київського ченця, який схвилювано та піднесено звертається до Бога.

О. Попов у статті «Майстер високої самотності» говорив про особливості світовідчуття Рильке, про його здатність зазирати «по той бік речей»: «...Він безпосередньо будує тонкий світ, куди відходять душі і де існує, як тонка речовина, зміст, емоція. У цьому світі є свої безмежжя, долини, сутності. Внутрішній простір може концентруватися в ті або ті істоти: ангелів, Бога, людську душу. Він насичує все, що вібрує резонансно з душею: ніч, вітер, море, скрипкові мелодії, буревій» [1, с. 21].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До творчості Р.М. Рильке зверталися такі вітчизняні літературознавці, як А. Березіна, Г. Єлісеєнко, М. Журенко, А. Карельський, Н. Марченко, О. Орлова, В. Стус та інші. Про зв'язки Рильке з Україною писав у своїй статті «Українські мотиви в поезії Рильке» Д. Наливайко [2]. Автор

говорив про дві подорожі поета в Україну, які пробудили в нього реальне відчуття масштабності природи, її стихійної первозданності, величі й безмежності. Саме Україна дала творчу насагу поетові, тут йому відкрилася головна мета його життя й мистецтва – нести у світ гармонію. На думку літературознавця, «справжній Рильке» починається з «Часослова» [2, с. 140]. О. Ізарський у дослідженні «Рильке в Україні», аналізуючи доступну йому критичну літературу про творчість Рильке та його подорож Україною, більш критично визначив коло творів Р.М. Рильке з вкрапленими в них українськими мотивами, зробив спробу визначити роль України у формуванні душі та світогляду молодого Рильке [3]. Проте всі ці розвідки є лише прологом майбутнього комплексного дослідження творчості відомого поета кінця XIX – початку XX століть.

Постановка завдання. Мета статті – на основі аналізу поетичних творів Р.М. Рильке визначити особливості трактування австрійським митцем міфічного образу України. Досягнення мети забезпечено шляхом наукового розв'язання таких конкретних завдань:

- 1) визначити коло поезій Р.М. Рильке, присвячених українській тематиці;
- 2) дослідити закономірності осмислення й художнього відтворення українського життя в іншомовній літературі, що виявляється у специфіці тематики й характері проблематики, у жанровій своєрідності творів.

Виклад основного матеріалу. Знайомство в 1897 р. з А.-С. Лу, донькою французького генерала й німкені, народженої в Петербурзі, було знаковим для австрійського поета Р.М. Рильке. Під впливом цієї жінки виникає зацікавлення митцем Руссю. Від Лу він уперше почув про «чарівну Малоросію», яка вабила поета «близькістю до землі» та речей. Під враженням від оповідей Лу Р.М. Рильке мріяв відвідати й пізнати Русь.

Перша подорож у 1899 р. в Росію викликала зацікавленість в австрійського поета історією Русі, але Русі Київської (Княжого Києва, Чернігова, Волині XI – XIII ст.) та козаць-

кої, у яких він, як і Лу, вбачав витоки «великої Русі».

«Дух Русі» відчув Р.М. Рільке під час другої подорожі навесні й улітку 1900 р. Більше двох тижнів провів він у Києві. У листі до матері поет писав: «Мамо! Я вже два тижні в Києві. Перед цим побував у Ясній Полянці, родовому маєтку Л. Толстого. Безперечно, Київ – то є найсильніше враження. Це «місто близьке до Бога». Я б хотів тут оселитися назавжди. Тут мені відкрилася «одвічна руська сутність», насамперед пам'ятники культури давнього. А які тут церкви й собори, у них багато старих картин і дорогоцінних реліквій. Подумую колись здійснити переклад перлини давньоруської літератури «Слова о полку Ігоревім». А велична Лавра, її келії, печери... Це не передати словами...» [4, с. 21].

Київ полонив поета давньою й самобутньою культурою, величною Лаврою, її келіями й печерами, натовпами паломників, переважно селян, у які він кидався, щоб злитися з духовним. Саме з київських вражень виникла знаменита «Книга годин». «Слід визнати, – пише польський дослідник А. Рогальський, – що якби не Київ, Рільке ніколи б не написав свого «Часослова» [2, с. 143].

Хоча «Книга годин», зокрема її другий цикл – «Книга про паломництво», і виріс на основі київських вражень, київські і взагалі українські реалії тут зустрічаються рідко, переважно в «зашифрованому вигляді». Поет уникає конкретних назв, розгорнутих і виразних малюнків. Є лише натяк, який набуває глибокої сугестивності.

Велика степова країна стала для Р.М. Рільке «країною майбутнього» (Є. Пеленський). У щоденнику від 1 вересня 1900 р. поет записав: «Згадую полтавські степи, надвечірні зорі, хатки, й охоплює душу сум, що мене там немає». Україна манила митця якоюсь містичною силою. Про це говорить Р.М. Рільке у вірші «Бува, під час вечері хтось стоїть...» (переклад В. Бойка). Перед людиною два вибори: покинути дім, сім'ю і йти на схід, де церква чекає: «... його на сході десь там церква жде. / І діти, мов мерця, зберуть в похід», а якщо цього не зробити і померти звичайною смертю дома, то «...плестися дітям в світ тепер / до церкви, де його пропав і слід» [5]. Автор не дає відповіді, який вибір правильний, але з натяків зрозуміло, що Україна – це свята земля, до якої треба йти як на прощу.

Найсильніші враження, як зазначалося вище, на Р.М. Рільке справив Київ. Але сприйняття столиці в поета глибоко своєрідне. Він абсолютно відкидає те, на чому позначився негативний вплив тогочасної капіталістичної цивілізації (такою ж

була реакція на Париж та Рим), і безмежно захоплюється тим, у чому відкривається йому «одвічна руська сутність».

У кількох поезіях з української тематики Р.М. Рільке говорить про Києво-Печерську Лавру з її соборами, печерами, смиренними іконами, ченцями, паломниками. Велична Лавра (як безсмертний витвір простого народу) постає у вірші «Und du erbst das Grün». Автор ставить її поруч із Венецією, Казанню, Римом, Флоренцією, Пізою і Троїцькою Лаврою. Нажаль, не вся поезія австрійця сьогодні перекладена українською мовою, тому наводимо цитату мовою оригіналу: «Und das monastir, / das unter Kiew's Gärten ein Gewirr / van Gänger bildet, dunkel und verschlungen» [6].

Враження від Київської Лаври лягли в основу вірша «Чи знаєш, Боже, Ти про тих святих?». «Маленька церква десь на сході» тут моделюється у лавру-святиню, лавру ченців: «Чи знаєш, Боже, Ти про тих святих? / Хоч келію навпомацки зачинять, / то плач, то регіт часом долетить, / у норах у земних лише й спочинок» [5].

У печерах у повній тиші покояться ченці, що забули свій вік і обличчя й приречені на тисячолітнє буття: «І свічкою всяк дихав чоловік, / гойдав лиш вогник у своїй норі, / утратив і обличчя, і свій вік, / як дім без вікон, у такій порі / вже не вмирав, немовби вмер давно» [5].

Сюди, до печер, постійно приходять паломники, щоб подивитися на нетлінні мощі Святих, які спочивають уже триста літ, а мертві руки на їхніх грудях виглядають так, наче гори: «І нині богомольців тисячі, / що йдуть до них упасти на коліна. / Вже триста літ лежать вони вночі, / та їх тіла не піддаються тлінню. / Підносячись, як свічка, морок вкруг / тіла коптить, уже давно лежачі, / прикриті рам'ям, сховані неначе, / лиш понад чорні складки необачно / здіймаються на грудях гори рук» [5].

В останній частині вірша, використовуючи риторичні запитання, автор намагається зрозуміти: хто вони, ці Святі, чому Господь не дає їм небуття, чи не дано мерцям пережити смерть часів. Питає, чи наповнить колись Бог їхні мертві тіла своєю кров'ю: «Оце і є мерців життя велике, / що пережити має смерть часів? / Цей план Твоє накреслило перо? / І кожне з тіл, спотворених, калічних, / і справді є посудина та вічна, / аби Твою вливати в неї кров?» [5].

Особливе місце у «Книзі годин» поет відводить опису прощ до Печерської Лаври. У вірші «Ich war bei den ältesten Mönchen» Р.М. Рільке моделює власну прощу. А у вірші «Паломничий ранок» («Ein Pilgermorgen») описано прочан

не лише зі степів і міст України, а й із далеких країн – Тифліса й Ташкента, «християн із повадками ісламу». Автор розповідає про те, як до одержимого монаха прийшов якийсь невідомий старий, неначе до дитини, і зцілив його. У відповідь на запитання: «Знаєш ти також, хто я є?», монах просто ліг скрипкою на коліна старцеві, бо знав. Р.М. Рільке робить натяк на те, що Свята Лавра здатна зцілювати людські душі, що заблукали між земним і небесним.

Готуючись до другої подорожі по Русі, Р.М. Рільке перечитав низку літературних досліджень про неї. Ще в Петербурзі перед від'їздом до Німеччини, поет придбав «Кобзаря» Т. Шевченка в російському перекладі. Ця книжка, на титульній сторінці якої рукою поета позначено «St. Peterburg, am 13 August 1900» зберігалася у його бібліотеці до кінця життя. Про те, що інтерес до Т. Шевченка не згасав у Р.М. Рільке й пізніше, свідчать його виписки з однієї французької праці про Кобзаря – вони збереглися в архіві Р.М. Рільке й досі ще не опубліковані. Німецька дослідниця С. Брутцер, яка користувалася архівом поета, говорила, що їй не вдалося встановити автора праці.

Певний вплив творів Т. Шевченка відчутний у вірші «Eine Stunde vom Rande des Tages». Композиція твору побудована на розмові поета з власною душею. На запитання, що хоче його душа, відповідає: стань степом і біжи в п'ятьму. Кульмінацією містичного поєднання зі степом є риторичний вигук: «Степом стань, степом стань, степом стань!» («Sei Heide, sei Heide, sei Heide...»).

На думку Є. Пеленського, концепція українського кобзаря у вірші Р.М. Рільке «живо нагадує «Перебендю» Шевченка» [7, с. 46]. У Кобзаря Перебендя наділений надзвичайними здібностями, він «усе знає», «все чує», його думка намагається проникнути в таємниці всесвіту, вона «край світа на хмарі гуля» [8, с. 42]. Але буває, що старий тікає від людей у степ на могилу, «щоб ніхто не бачив, / Щоб вітер по полю слова розмахав, / Щоб люде не чули, бо то Боже слово, / То серце по волі з Богом розмовля, / То серце щечече Господню славу...» [8, с. 42]

У Р.М. Рільке старий український кобзар ніби сплітається з нічним степом і набуває надлюдських розмірів і надлюдського значення: «...dann kommt vielleicht auch der Alte, / den ich kaum von der Nacht unterscheide, / und bringt seine riesige Blindheit / in mein horchendes Haus herein» [9].

Навіть змальовані краєвиди української природи, красою якої милується австрійський поет, перегукуються з поезією Т. Шевченка.

Пор.:
у Т. Шевченка:
Вітер віє-повіває,
По полю гуляє.
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає.
Кругом його степ, як море
Широке, синіє:
За моголою могила,
А там – тільки мріє [8, с. 42];

у Р.М. Рільке:
Habe alte, alte Kurgane,
wachsend und kaumerkannt,
wenn es Mond wird über das plane
langvergangene Land [9].

Отже, Т. Шевченка і Р.М. Рільке поєднує спільна концепція подання образу кобзаря – містичної постаті, близької до Бога. На думку Є. Пеленського, може, це навіть і є сам Бог [7, с. 46].

Українські краєвиди заворожують поета. Він захоплений і величчю рівнин, степів, лісів, і останньою самотньою хатиною в селі. Поетичним реєстром краси і святостей української землі є вірш «Земля без меж, вітри, рівнини...»: «Земля без меж, вітри, рівнини, / Лісів там тіні старовинні / Й незмірна неба височинь. / Пливають тобі назустріч села / І знов зникають в долині, / Немов прожиті щойно дні / Чи пісня дзвонів невесела» [10].

«Під знаком вічності» на тлі безмежного часу й простору маємо пейзажну замальовку в поезії «В оцім селі стоїть останній дім...»: «В оцім селі стоїть останній дім, / самітний, наче на краю землі, / іде дорога селищем малим / крізь темну ніч і губиться в імлі. / Мале село – це тільки перехід / між двох світів у інший лячний світ, / передчування моторошна путь. / І ті, що йдуть з села за круговид, / брестимуть довго чи в дорозі вмуть» [11, с. 177]. У цих рядках відчувається і жага нових круговидів, і передчуття довгої дороги пошуків, і передбачення марності цих пошуків.

Як свідчить запис у щоденнику Р.М. Рільке, цей вірш був нав'язаний перебуванням поета в селі під Полтавою, куди він поїхав на кілька днів, щоб «природу й людей зблизу побачити»: «Це було заключне звучання далини й самотності, яке залунало в мені одного разу під Полтавою, увечері, коли хатини були такі німі й самотні перед ніччю, що насувалася» [10, с. 261].

Духовна спорідненість з Україною й українцями набуває продовження в «Книзі картин». Перебуванням у Полтаві нав'язані дві його поезії зі збірки: балада «Карл XII Шведський їздить верхи в Україні», пройнята фольклорними моти-

вами, і вірш «Буря» – лірична варіація на тему байронівської поеми «Мазепа». У «Бурі» Р.М. Рільке змалював образ українського гетьмана Мазепи. Коли зривається буря, «чую, гетьмане, там десь ти / (ти хотів козаків вести / до тієї версти, де влascитель). / Твій поземний зашийок чую, Мазепо» [12]. Тоді поет відчуває себе прив'язаним до коня, що мчить степом: «Там я теж у гонитву, згожу / до мотуззя, де впріла спіна, / поринаю ...» [12].

Швидкість руху вершника посилює уподібнення поета до рівнини, очей – до води останньої, «що ховає в собі розтання льоту» [12].

Реальний образ українського гетьмана неодноразово використовували романтики (Дж. Г. Байрон, В. Гюго). Якщо для Дж. Г. Байрона Мазепа – сильна романтична особистість, здатна на несподівані сміливі вчинки, то для В. Гюго – це символ митця, прив'язаного до спини Генія, що відносить першого з банального світу на межу ідеального, то у Р.М. Рільке реальний образ переходить у площину містики: «де мить неспинна, тільки небо впізнати можу» [12].

У баладі «Карл XII Шведський їздить верхи в Україні» австрійський поет дає своє бачення образу великого полководця, союзника Мазепи – Карла XII, який, хоч і зазнав поразки під Полтавою, але перейшов у легенду: «Лицарі з оповідок, / наче гори надвечір. Звідав / всяк протистояння бідам. / Скрип ременів чути слідом / і плащ для вітрів осідок – / все варте життів, держав. / І кожному в шатах свідок / меч, що в руках держав» [5].

Малюючи романтичний образ юного короля, що «на весну затаїв злобу, на арфи й жіноче волосся» і кинув «свій похмурий край» задля небезпек, поет згадує Україну – «край, де кожна річ має голос і душу, де навіть вітер живий і могутній» [3, с.435].

С. Брутцер у своїх критичних дослідженнях творчості Р.М. Рільке стверджувала, що на баладу «Карл XII Шведський їздить верхи в Україні»

мала вплив «Полтава» О. Пушкіна. Але, як зауважував О. Ізарський, це швидше стосується «романтичної і тільки в поетиці суб'єктивної «Бурі», тоді як «Карл XII» красномовно свідчить про самостійність думки автора, про глибокі надії поета на велике прийдешнє України. Україна для Пушкіна – минуле, епілог; для Рільке – пролог!» [3, с. 435].

Через багато років після поїздки на Русь, працюючи над книгою «Сонетів до Орфея», Р.М. Рільке повертається до образу України. Вона виринає у пам'яті поета тугою за полтавськими просторами, де дико мчить нічним степом від села кінь: «Десь із села прибував він, сиваш, / сплутаний путами по ногах, / щоб на лугах ночувати пустопаш; / хльоскає гриви розхристаний змах / шию його в такт буянню снаги, / грубо вгамованій в прагненні мчать» [3, с. 119].

Висновки. Отже, мандри Україною, пізнання народного життя викликали глибинні зрушення у світогляді й творчості Р.М. Рільке. Порівнюючи роль Італії й Русі у своєму житті, він писав у одному з останніх листів: «Італію я знав і любив уже з семи років; завдяки промовистій розмаїтості й багатству форм, вона була, так би мовити, букварем для мого динамічного внутрішнього життя. Але вирішальна роль належить Русі: саме вона в 1899 і 1900 рр. не тільки відкрила мені світ, ні з чим не зрівняний світ безмежних масштабів, але й завдяки своїй людській сутності наділила мене почуттям братерського зв'язку з людьми» [2, с. 146]. Із країни «таких самотніх людей, як я», почався духовний розвиток поета. Вона повернула йому втрачене відчуття органічного зв'язку зі світом і людьми. До останнього подиху Р.М. Рільке зберігав у серці любов до України – краю майбутнього і надію на наш народ великого прийдешнього.

У перспективі дослідження лежать прозові твори та листи Р.М. Рільке, у яких є українська тематика.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Попов О. Майстер високої самотності. Сучасність. 1994. № 7–8. С. 19–31.
2. Наливайко Д. Українські мотиви в поезії Рільке. Жовтень. 1971. № 10. С. 135–147.
3. Рільке Р.М. Темні плачі: поетичні твори: у 2 т. / упоряд., примітки Б. Щавурського; нім. мовою з паралельним українським перекладом. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. Т. 2. 480 с.
4. Белей Н. Знайомий Незнайомець: система уроків з вивчення оповідання Р.М.Рільке «Пісня про Правду». 11 клас. Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 1. С. 20–25.
5. Рільке Р.М. Поезії. URL: <http://www.ukrcenter.com/> Література/19326/Райнер-Марія-Рільке.
6. Rilke R.M. Und du erbst das Grün. URL: <http://rainer-maria-rilke.de/05b010duerbstdasgruen.html>.
7. Пеленський Є.Ю. Райнер Марія Рільке й Україна. Мінден: Бистриця, 1948. 63 с.
8. Шевченко Т. Кобзар. Київ: Рад. шк., 1987. 3-є вид. 608 с., іл.
9. Rilke R.M. Eine Stunde vom Rande des Tages. URL: <http://rainer-maria-rilke.de/05a066stundevomrande.html>.

10. Рільке Р.М. Поезії / переклав з нім. Микола Бажан. Київ: Дніпро, 1974. 279 с.

11. Рільке Р.М. Темні плачі: поетичні твори: у 2 т. / упоряд., примітки Б. Щавурського; нім. мовою з паралельним українським перекладом. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. Т. 1. 496 с.

12. Рільке Р.М. Буря / з німецької переклав Мойсей Фішбеїн. URL: http://mosesfishbein.blogspot.com/2011/12/blog-post_13.html.

УДК 821.111

САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ВНЕ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «МУДРЫЕ ДЕТИ»

SELF-DETERMINATION OUTSIDE THE PATRIARCHAL SOCIETY IN THE WORK OF ANGELA CARTER “WISE CHILDREN”

Эминли А.А.,

докторант кафедры зарубежных стран
Азербайджанского университета языков

Понятие личности, которое может замаскировать и изменить то или другое понятие, служит для разоблачения патриархальной идентичности – сообщества, основанного на вере первичности своей власти и его мужском начале. В постмодернистском мире, как только индивиду становится ясна невозможность существования основы для происхождения привилегированной перспективы и внешней идентичности, он вынужден искать новые пространства для своего существования. Новая личная идентичность будет общей; противоположные силы сосуществуют и, в отличие от других, постоянно сближаются и отдаляются, как две половины Тао, как добро и зло, самка и самец, белое и черное, мы и они.

Ключевые слова: произведение Анджелы Картер «Мудрые дети», поло-ролевая идентичность, мир модернизма, мир патриархата и его будущее.

Поняття особистості, яке може замаскувати і змінити те чи інше поняття, слугує для викриття патріархальної ідентичності – спільноти, заснованої на вірі первинності своєї влади і його чоловічого початку. У постмодерністському світі щойно індивідові стає ясною неможливість існування основи для походження привілейованої перспективи і зовнішньої ідентичності, він змушений шукати нові простори для свого існування. Нова особиста ідентичність буде загальною; протилежні сили співіснують і, на відміну від інших, постійно зближуються і віддаляються так, як дві половини Тао, як добро і зло, самка і самець, біле і чорне, ми і вони.

Ключові слова: твір Анджелі Картер «Мудрі діти», статев-рольова ідентичність, світ модернізму, світ патріархату і його майбутнє.

The concept of personality, which can mask and change both concepts, serves to expose the patriarchal identity as a community based on the belief in the primacy of its power and its masculine principle. In the postmodern world, once an individual becomes aware of the impossibility of the existence of a basis for the emergence of a privileged perspective and external identity, he is forced to seek new spaces for his existence. Nora and Dora, perhaps for their children, a new personal identity will be common; the opposite forces co-exist and, unlike others, are constantly coming together and moving away like two halves of Tao, like good and evil, a female and a male, white and black, we and them.

Key words: Angela Carter's work "Wise Children", sex-role identity, world of modernism, world of patriarchy and its future.

Постановка проблеми. В патріархальних дуалістических культурах самець відчуває необхідність в самці для того, чтобы на її фоні видвинутися вперед. При відсуттві самки половий ознак самця не може вважатися «важним», «первинним» і «значимим». Якщо самка спробує самоопреділитися за межами структури самця, то для ідентифікації своєї особистості вона повинна знайти нові основи. В будь-якому випадку це буде означати стати *другим*, то є стати

іншим. Анджела Картер представляє це засобом для саморозкриття. В романі «Мудрі діти» мають дубліка в обличчя сестри-близниці являється одним з основних способів, з допомогою якого самка, приховуючи своє «лиця», може звільнитися від опортів патріархальної структури.

Поняття ідентичності в представленні автора роману. Героїні роману Нора і Дора Чанс, добре знаючи про свою непохожість друг на друга використовують своє зовнішнє схожість для

того, чтобы сбивать с толку людей и направлять события в определенное русло. Они понимают, что в знании сила, и считают, чем больше у них будет знаний, тем легче они смогут всем управлять. Их внешнее сходство также дает им силу, используя которую, они становятся инициаторами и властелинами происходящих событий, скрывая от окружающих свои отличия. Так же Картер меняет предназначение женщины, отдаляя главные образы самок от характерных для них стандартных ролей и связанных с ними стереотипов, особенно таких, как замужество и материнство.

Если взглянуть на толкование женщины внутри патриархальной структуры способом Картер, то становится ясным, почему идентичность постепенно теряет свое первоначальное значение, как и многие другие символы постмодернистского мира. Развенчивая отведенное для женщины стереотипное предназначение, Картер тем самым как бы расширяет пространство, в котором женщина могла бы самоопределиваться и найти свое предназначение. Многократно используя понятие *перейти на место другого*, Картер хочет подчеркнуть фальшивость общепринятого мнения о мужском половом признаке первичным и основным.

Следуя замечанию Ж. Дерриды, данному им в «Грамматологии», если идет знаковый процесс организации бесконечной цепочки показателей, то в этом случае не существует ни первого, ни последнего признака. Таким образом, нет и превосходящего признака, поскольку сама личность является знаковым процессом [4, с. 234]. Мысль о превосходстве или первичной идентичности начинает ошибочно восприниматься с преувеличением Анджелой Картер понятия отличительности. Нора и Дора являются первыми *другими*, поскольку они самки. Используя эту позицию *другой*, Картер начинает свою атаку на другого, который является показателем самца; самец обрекается на вынужденное создание своего внешнего определения.

Заменяя одну из своих героинь *другой*, Картер открыто высмеивает тех, кто испытывает в ней необходимость. Эта необходимость есть скрытое стремление самца к размножению. Она говорит о том, что *быть другим* не служит признаком наличия процесса размножения, а является свидетельством недостаточности данного процесса. Когда знаковый и определяющий процесс представляется первичным и *другим*, то ограничить его становится невозможным. В романе «Мудрые дети» Картер выражает эту неполноценность через отсутствие у героинь родного отца, а в неко-

торых других редких случаях – это отсутствие матери. Нора и Дора были отвергнуты родным отцом.

Девушкам было сказано, что отцом им приходится его брат-близнец Пенегрин. Пенегрин же запоминается больше своей безучастностью в жизни девушек, чем участием в нем. Несмотря на то, что Мельчиор считает сводных сестер Нору и Дору Иможен и Саскию своими дочерьми, на самом деле они являются родными детьми Пенегрина. Этими двумя примерами Картер, ликвидируя два таких традиционных средства идентификации, как имя отца и личность отца, открывает путь к решению одной из главных задач произведения – определением точного и окончательного понятия личности. Если настоящие отцы неизвестны, то как может существовать патриархия? При отсутствии конкретного патриархального корня не может быть и патриархального преимущества.

Поиск средств идентификации вне привычных патриархальных устоев. Вследствие того, что Картер отдалила Нору и Дору от традиционной привязанности к личности отца, то она должна была поместить средства идентификации в совершенно другом месте. Она выбирает для этого путь размещения их личностей не в самих себе, не в других, а друг в друге. Это совсем не значит, что между ними нет никаких различий. Конечно, определенные различия между девушками все же существуют.

Так, например, они любят различные духи и закалывают волосы различными лентами, контролируя, таким образом, возможность других людей различать их. Хотя и они обе изначально знали, что имеют такую возможность, первой ею воспользовалась Дора. Она попросила Нору побыть вместо нее, чтобы переспать с одним мужчиной: «Я почувствовала на своем теле чужой аромат, и меня охватило возбуждение. Когда они назвали меня Норой, я поняла, что могу целовать парней, беспечно обнимать их, потому что для нее это было естественно. А для меня нет. Теперь же я была Норой, той самой, ничего не стесняющейся в отношении мужчин» [3, с. 84–85].

Дора, надушившись духами сестры, превратилась в свою сестру Нору. Таким весьма простым способом перемены Дора и Нора могут спокойно менять свои личности. Однако знали об этом только они сами. Когда же они поняли, что управляя личностями, они могут управлять своим будущим, они решили сохранить свое внешнее физическое сходство: «Нора очень часто уныло говорила о превращении в блондинку.

Она думала, что будущее за блондинками. Должны сделать? Или нет? Одно было ясно – она не могла этого сделать одна только по своему желанию. Не посмотришь дважды на каждую по отдельности, считая нас одинаковыми...» [4, с. 77]. Их личность служила им товарным знаком, которую они знали, как вынести на рынок. Скрывание своих различий считалось бы аномалией, их отличия остались для внешнего мира тайной.

Нора и Дора обнаружили средство для преодоления стадии зеркала Лакана. По Лакану, стадия зеркала – это ошибочное восприятие, потому что личность создается в зеркале, а не в самой личности. Однако по причине того, что они находились в зеркалах друг друга, они «никогда не видели то, что видели другие люди. Я могла смотреть на Нору как в самое искреннее зеркало» [4, с. 95]. Именно поэтому каждая из них активно участвует в сохранении и управлении своим отражением. В произведении «Спекулум другой женщины» Л. Иригарей, раскрывая одну тенденцию в доминантной культуре, отмечает, что они размещают истинную личность не в отражении образа, а в Платоническом Идеале: «Идея нацелена на освобождение от искусства зеркал» [5, с. 149]. Картер с помощью созданного ею образа женщины вопрошает идеал мужчины. Это те женщины, которые отражают друг друга, их личность заключена в этих превращениях. Неприятие этого идеала выявит неспособность патриархии самоопределиваться согласно парадигме.

Кстати, выставлять вместо себя *другого* опасно для доминантной культуры; он должен показать себя таким, какой он есть. Все больше индивидов начинают скрывать своё *другое*, вынуждая доминантную культуру принять воображаемую природу своего превосходящего признака. Наиболее явно это проявляется в чувстве страха и беспокойства, которое многие демонстрируют в борьбе с трансвестизмом и перекрестным переодеванием (ношение одежды противоположного пола).

Несмотря на то, что перекрестные переодевания и трансвестизм не являются основными мотивами произведения, они становятся неотъемлемой частью романа. А. Камю видел в актере великую способность создать образ своего героя: «Он через три часа умрет под маской, которую сегодня он надел на себя. За три часа он должен наглядно и выразительно показать всю свою необычайную, исключительную жизнь. Это называется потерять, чтобы найти. Актер должен в эти три часа прожить конец жизненного пути охватив при этом целую жизнь, кого-то одного из сидящих в аудитории» [1, с. 80].

Как поставить себя на место другого?

Способность поставить себя на место другого, потерять себя, чтобы найти новое я – это настоящий вызов брошенный идее личной идентификации.

Мельчиор Газард – актер шекспировского стиля, который, как показано в романе, в дальнейшем снимается в фильмах. Нора и Дора так же вначале поют в театральных постановках, основанных на комедиях Шекспира, а позже начинают сниматься в фильмах. Иможен и Саскиа (родные дочери Перегрини) – актрисы в Лондоне. Тристам и Гарет, братья-близнецы Мельчиора, выбрали для себя профессию актера. Таким образом, не только Нора и Дора, но и вся семья представляет собой опасность, так как каждый член семьи или отрицает свою настоящую личность, или скрывает ее.

Картер создает в романе целую семью, полностью состоящую из *других*. Они явно другие, однако читатель, постепенно вникая в образ, начинает понимать, что другой – это всего лишь логический знак, символ, а не настоящее качество личности. На Западе, где сексуальность является закрытой для обсуждения темой, признаки полового различия, в отличие от завуалированных и прикрытых половых органов самки и самца, являются такими поверхностными и материальными признаками, как одежда, макияж, прическа и даже профессия. Знаковое звено зависит от того, примет или нет личность внешние признаки различия, которые общество создает для самцов и самок.

Идея с перекрестным переодеванием сама по себе выявляет непрочность системы знаков и призывает раскрыть истинную сущность знаковой личности. Эта мысль наилучшим образом раскрывается в произведении Шекспира «Двенадцатая ночь, или что угодно». Последнюю фразу Нора и Дора часто использовали в различных интерпретациях: Что тебе угодно?; Что? Тебе угодно?; Что! Тебе угодно?; Что! Тебе угодно! [1, с. 87–90]. Изменение заглавий интонации указывает на изменение личности. Так же само, как личность, изменив макияж и костюм, может превратиться в совершенно другого человека, так же и названия и представления могут меняться с помощью изменения знаков интонации. Несмотря на то, что такое непостоянство личности выявляется в основном при перекрестных переодеваниях, это может быть применимо и для актеров и для людей сцены, которые перевоплощаются в различные образы.

Все герои Картера затмевают другие личности; каждый из них пытается показать, что может

стать первичным символом или личностью. Если личность можно, подобно актерской роли, с легкостью «примерять на себя» и «снимать», тогда она не должна быть прозрачной, а должна быть чуткой в отношении одних и тех же проблем, присутствующих всем знаковым процессам. Нет никакого превосходящего и основного показателя; мужское достоинство не выше женского.

Новая среда и новая идентичность. Картер помещает всех своих героев в такую среду, где они могут откровенно играть роль. Это дает возможность зрителям рассматривать весь роман карнавалом Бахтина. Мери Руссо рассказывает о порочности, которую карнавал приносит в общество: «Маски и жестокость карнавала оказывают сопротивление высокой культуре (как границам, сохраняющим организованное общество), создают панику и губит их. Как будто карнавал принял форму какого-то тела и глотает высокую культуру, а после своей разбухшей и неуправляемой формой выплевывает ее обратно и заново в любом варианте приступает к рекомбинации, то есть к выворачиванию и деградации... Карнавал может подразумеваться не просто как шаг назад, а как место бунта» [6].

При таком нестабильном положении расстояния и границ у личности и культуры просыпается бунтарская и разрушительная природа. Ставя вопрос о границах культуры, Картер ставит вопрос о его отличии и объяснении, и особенно о месте женщины и ее предназначении. Женщины, так же как и все другие названные члены семьи, могут быть активными и разрушить систему представлений о привилегиях доминантного общества.

В романе «Печальная женщина» Картер говорит о положении женщин в несвободном обществе. Здесь «положение» женщин еще униженнее, чем у члена карнавала или *другой*: «Свободная женщина в зависимом обществе превратится в чудовище» [2, с. 27]. Несмотря на то, что это лучше всего просматривается на примере личности крылатого исполнителя на трапедии Софи Феввер из романа «Ночь в цирке», встречается она и в «Мудрых детях».

Нора и Дора внешнеюстью не похожи на чудовищ, но они за пределами культуры. Правда прославились они не этим и в этом смысле они – чудовище. Общество склонно называть чудовищем все, что для него не знакомо. Быть другим, членом карнавала или чудовищем имеет значение для личности с точки зрения существования активной личности вне доминантной культуры и способности воздействия на нее. Только в случае, если личность будет активной и созна-

тельной, она может выразить себя и мыслить свободно от стереотипов.

Выставляя на публику врожденную приватность мужского пола, как занимающего, по мнению общества, превосходящее положение символа, Картер пытается выявить положение и роль женщины. Делая это, она отдаляет женщину от рамки матери и жены, традиционно отведенной для нее роли. Нора и Дора можно сказать были вынуждены найти себя друг в друге, так как они были лишены первичного источника личности: «когда мать произвела нас на свет, она умерла» [3, с. 164].

При отсутствии матери Норе и Доре, можно сказать, повезло с точки зрения испорченной психоаналитики; они не пережили того что Кристева и Лакан назвали первой потерей – отрывание от материнского молока, нельзя потерять то, чего не имеешь. Ребенок привязывается к матери, перенимая ее личность на себя, при отсутствии внешнего источника личности ребенок обречен находить свою личность из других мест. В случае с Норой и Дорой они находят его друг в друге.

Нора и Дора отстранены и от роли спутницы жизни; по мнению Норы, а после и Доры, замужество – это самый последний вариант для выхода из положения или игра, в которую нельзя вступать без заведомой уверенности в победе. Незадолго до свадьбы Норы и Доры Дора видит свое отражение, однако на этот раз это была не переодетая ею Нора, а совершенно другой человек: «Я увидела своё отражение. Я видела себя, меня в костюме Пизблума видела открыто, как мир, было так ясно видно, словно я смотрела в зеркало. Сначала я подумала, что это Нора, до определенного момента... потом я узнала, что это была реплика... Она выглядела очень живой, отмечу, что при внимательном рассмотрении вблизи я почувствовала, что она не так сильно похожа на меня, как будто это было какое-то воображение художника или выцветшая картина» [3].

Это женское отражение оказалось первой женой человека, за которого она выходила замуж. Дора решила, что присутствие на свадьбе трех похожих сестер Чанс создает серьезную угрозу для игры в личность, которую они с Норой придумали и, таким образом, она вновь меняет свою личность, прежняя жена становится Дорой и заново вступает в брак со своим бывшим мужем. Жених же остается в полном неведении о том, кто его невеста.

Дора покидает свадебную церемонию и присоединяется к гостям в качестве наблюдателя.

Стать чьей-то женой для нее не достаточно для того, чтобы остаться в игре. Вдобавок ко всему и Перегрин появляется на свадьбе в своей ковбойской одежде. Перегрин (как отец девушек) играет роль святого отца и исполняет вместо него священный обряд бракосочетания. Дора не принимает замужество и держится в стороне от его крайне тяжелого патриархального символизма. Дора избегает брака и его очередного патриархального подтверждения. Однако Нора думает иначе. Брак Норы состоялся, но потерял при этом всю свою серьезность и святость, потому что все участники этого события были облачены в чужие образы. Из-за этого брак Норы не выглядит святым единением и представляется ложью и игрой. А это, в свою очередь, является не имеющим своего оригинального смысла еще одним символом, требующим своего разоблачения.

В мировоззрении Картер материнство – это последняя, отведенная женщине роль. Дора размышляет про себя: «мать всегда есть мать, потому что это биологический факт, однако отец – это как бродячий праздник. Он признает смысл материнства в том, чтобы передать личность; однако мать, ответственная за передачу своей личности, несет вину и за передачу, таким образом, патриархальной идентификации. Несмотря на то, что Дора считает «мать» биологически зависимым человеком, она и Нора в свои 75 лет становятся матерями, взяв на усыновление близнецов проповедника отца Гарета. Перегрин при-

носит трехмесячных малышей и отдает их Норе и Доре, опровергая тем самым мысль о том, что истинное материнство – это только биологическое явление. Нора говорит Доре: «Мы обе являемся и матерью, и отцом... Они будут мудрыми детьми» [3, с. 230].

Даже если родить ребенка, это вопрос, лежащий в гендерной плоскости, и роль родителя не ограничивается биологией и гендером. То, что есть замена матери, отец позволяет детям преодолеть традиционные стереотипы, натянутые на гендер, и отдалиться от них, уменьшив при этом их влияние, то эти дети будут умными, потому что они сами создадут свою идентичность, даже лучше, чем Нора и Дора. Одним из близнецов есть девочка, а другим – мальчик. Это поможет стереть половое различие – основную часть идентификации. Предполагается, что Картер разделила близнецов на мальчика и девочку с той целью, чтобы они, глядя друг в друга, как в зеркало, видели не половое различие, а истинного себя. На таком микрокосмическом уровне идентичность отстранит себя от понятия пола. Смысл мужского полового органа (как превосходящего символа) не останется.

Выводы. В романе «Мудрые дети» А. Картер раскрывает идею самоопределения, личности и истоков. Создав роман, где быть *другим* – это стандарт, она открывает новые перспективы и показывает, что понятия *истинный* и *другой* – это понятия, не имеющие никакого особого смысла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Kamyu A. Saga about Sisyph and Others. Trans. Castin O'Brien. New York: Knopf, 1958.
2. Carter A. Sad Woman and Corrupt Ideology. New York: Pantheon, 1979.
3. Carter A. Smart Kids. New York: Farrar, Straus, Jiru, 1991.
4. Derrida J. From Grammar. Trans. Shear Shaker Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.
5. Eriarai L. The other woman's speculation. Trans. Clay C. Gill. Ithaka: Cornell University Publishing House, 1985.
6. Russo, Mary. "Women's Figures: Carnival and Theory". Feminist Research: Critical Studies. Teresa de Laureates. Blumington: University of Indiana publishing house, 1986. 213–29.

РОЗДІЛ 14 ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.111:75

«ТЕКСТ БЕКЛІНА» В РОМАНІ Е.М. ФОРСТЕРА «ПОДОРОЖ ДО ІНДІЇ»

“THE BÖCKLIN’S TEXT” IN THE NOVEL BY E.M. FORSTER “A PASSAGE TO INDIA”

Акулова Н.Ю.,

кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри української літератури та компаративістики
Бердянського державного педагогічного університету

Об'єктом дослідження обрано найбільш відомий роман Е.М. Форстера «Подорож до Індії». Увагу зосереджено на креативній рецепції прозаїком картини А. Бекліна «Пан, який лякає пастуха». Акцентовано спорідненість творчих методів письменника і художника. З'ясовано, що інтермедіальна кореляція оприявнюється у творі у формі опосередкованої екфрази. Розкрито специфіку функціонування міжвидового цитування у літературному тексті як художнього прийому, що продукує конкретний культурно-асоціативний підтекст і у такий спосіб сприяє створенню смислової багатоплановості твору.

Ключові слова: поетика візуальності, екфраза, «текст Бекліна», міфологічний контекст, *genius loci*.

Объектом исследования избран наиболее известный роман Э.М. Форстера «Путешествие в Индию». Внимание сосредоточено на креативной рецепции прозаиком картины А. Бёклина «Пан, пугающий пастуха». Акцентировано родство творческих методов писателя и художника. Определено, что интермедиаальная корреляция проявляется в произведении в форме косвенного экфразиса. Раскрыта специфика функционирования в литературном тексте межвидового цитирования как художественного приема, который продуцирует конкретный культурно-ассоциативный подтекст, тем самым способствуя созданию смысловой многоплановости произведения.

Ключевые слова: поэтика визуальности, экфразис, «текст Бёклина», мифологический контекст, *genius loci*.

The subject of the study is the most famous novel by E. M. Forster entitled “A Passage to India”. Attention is focused on a prose writer’s perception of A. Böcklin’s painting “Pan Frightening a Shepherd”. It is emphasized that creative methods of the writer and the artist are related. It was found out that the intermedial correlation appears in the form of indirect ekphrasis. There was revealed the peculiarity of the functioning of interspecific citation in the literary text as an artistic method, which produces a specific cultural-associative subtext and thus contributes to the creation of semantic multiplicity of the work.

Key words: poetics of visibility, ekphrasis, “the Böcklin’s text”, mythological context, *genius loci*.

Постановка проблеми. Приблизно з 1870-х років швейцарський художник-символіст Арнольд Беклін (*Arnold Böcklin*, 1827–1901) став помітною фігурою європейського масштабу. Щоправда, доля його творчого доробку в історії мистецтва виявилась доволі непростою: «В європейському культурному житті не було іншого художника, який би викликав спершу стільки нерозуміння й роздратування, потім буквально всіма обожнюваного, а незабаром по смерті майже миттєво забутого» [1]. Утім беззаперечним є факт колосального резонансу творчості митця у художній і повсякденній культурі Європи того часу. Усеохопний характер «беклінівської лихоманки» (І. Светлов) засвідчують хоча б імена його відомих прихильників – Г. Аполлінера, С. Далі, С. Рахманінова, З. Фройда та ін. У Німеччині, де вплив майстра пензля був найбільш потужним,

уже на початку 1900-х років майже все – починаючи від побутових дрібниць аж до настінних барельєфів і садово-паркової архітектури – декорували за мотивами численних полотен А. Бекліна.

У середовищі британських модерністів, натовість, рецепція творчості художника була досить млявою і не завжди позитивною. Так, 1919 року у статті «Мистецтво і традиція» (*Art and the Tradition*) О. Гакслі писав: «Німеччина, безумовно, є відразливим попередженням про те, який руйнівний ефект може справити погана традиція [...] Жалюгідний Беклін із його сентиментальним пантеїзмом, його островами мертвих, його реалістичною міфологією є батьком сучасної німецької школи. Такий собі беклінівський неокласицизм простежується скрізь: у порнографічних малюнках кентаврів і німф Клея, і, знову ж – у практичній сфері життя, у тому характер-

ному для німців культові ню, який жене серйозних професорів та їхніх дружин покататися на лижах оголеними у надії повернути питомий дух Еллади» [7, с. 440]. Британський інтелектуал не схвалював наївно-ігрової сюжетики А. Бекліна, дражливої гротесковості та зумисної грубуватості його образів, що тяжіли «швидше до бруталістських форм Бароко й середньовічного натуралізму, ніж до стилістичних орієнтацій мистецтва Стародавньої Греції» [5, с. 38]. Між тим, вибуховий антиестетизм живописця був цілком свідомим.

Опріч особистих естетичних уподобань англійських митців на рецепції А. Бекліна позначилися, вочевидь, також суто національні розбіжності культурного поступу. Якщо в Україні, до прикладу, намагаючись подолати власний культурний ізоляціонізм, на швейцарського живописця першими залюбки відрефлексували головно представники «Молодої Музи», які репрезентували символістський стильовий напрям модернізму, то у Великій Британії цей напрям розвивався під впливом національної школи прерафаелітів, які були, по суті, романтиками, що заново відкрили для себе дух Середньовіччя. Відвертий еротизм наяд, німф, сирен, яких охоче зображував А. Беклін, шокував – «це було зовсім інше, ніж духовна символізація та естетизм жіночих образів в англійських прерафаелітів» [5, с. 40]. Імовірно, що саме у цій «асиметрії» англійського і німецького символізму варто шукати відповідь на питання, чому на туманному Альбіоні художнику не приділяли належної уваги.

Чутливим індикатором такого ставлення слугувала британська періодика першого десятиріччя ХХ століття. Правда, у 1905 році митець був представлений англійській публіці статтею в авторитетному журналі «Сучасний огляд», видавничка політика якого ґрунтувалась на прагненні сприяти розумній та незалежній думці аудиторії щодо важливих проблем часу [10]. Однак того ж таки року відомий німецький критик та історик мистецтва Ю. Майер-Грефе опублікував монографію «Поразка Бекліна й учення про єдності» (*Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*), в якій рішуче розкритикував художника, пов'язавши майбутній розвиток мистецтва з естетичними здобутками постімпресіоністів. Беручи до уваги інтерес Р. Фрая до цієї теми, цілком можливо, що засадничі ідеї книги були відомі як блумсберійцям, так і найближчому колу їхнього оточення. Наслідком сукупності вказаних чинників стала доволі стримана реакція англійської культурно-інтелектуальної еліти на А. Бекліна.

Попри все, не викликає сумнівів той факт, що у Великій Британії художник був добре відомий. На рубежі століть технічно можливим стало досить якісне масове тиражування творів зображального мистецтва, яке швидко набуло популярності. Ексклюзивні художні артефакти стали легкодоступними широкому загалу – це були своєрідні «мальовані телеграми» (Ф. Сервес), що сприяли обміну новими естетичними тенденціями, мотивами та стилістичними формами. У доробку британських прозаїків-модерністів, які не боялися експериментувати на межі мистецтв, знаходимо низку текстів, що містять посилання на творчість А. Бекліна. Вкажемо на деякі з них. Це роман «Тарр» (*Tarr*, 1928¹), автором якого був зачинатель і теоретик вортицизму в англійському живописі та літературі – В. Льюїс, новела «Цілющий відпочинок» (*The Rest Cure*, 1923) відомого письменника-інтелектуала О. Гакслі та його романи «Сліпий в Газі» (*Eyeless in Gasa*, 1936) і «Багато літ потому» (*After Many a Summer*, 1939), а також «Говардз Енд» (*Howards End*, 1910) і «Подорож до Індії» (*A Passage to India*, 1924) Е. М. Форстера.

Постановка завдання. У пропонованій розвідці об'єктом дослідження обрано найбільш відомий і чи не найбільш суперечливий роман Е. М. Форстера «Подорож до Індії». Наша мета – дослідити особливості креативної рецепції прозаїком картини А. Бекліна «Пан, який лякає пастуха» (*Pan erschreckt einen Hirten*, 1860²). Для цього зосередимося, по-перше, на з'ясуванні форм оприявлення міжмистецького цитування у творі. По-друге, на конкретних прикладах спробуємо розкрити специфіку його функціонування у літературному тексті як художнього прийому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. 1988 року професор Лондонського університету Ройял-Голловей Енн Варті опублікувала статтю, яку присвятила аналізу беклінівських алюзій у романі Е. М. Форстера «Говардз Енд». Принагідно науковець зазначила їх наявність також у творі «Подорож до Індії», однак обмежилась лише ідентифікацією полотна, на яке міг спиратись письменник [11, с. 516]. Вказану дослідницьку перспективу досі не було реалізовано ані зарубіжним, ані вітчизняним літературознавством.

¹ Відомо, що твір написано у період з 1909 по 1911 роки. Протягом 1914–1915 років автор переглянув і розширив текст. У такому вигляді роман уперше друкувався у журналі «Егоїст» у 1916–1917 роках. 1918 року була опублікована його американська версія. Остаточний варіант – посутньо доопрацьований В. Льюїсом – побачив світ у 1928 році.

² Саме цей аріант картини (а не версію 1859 року), на думку Е. Варті, міг бачити Е. М. Форстер у галереї Шака під час відвідин Німеччини [детальніше про це див.: 11, с. 514–515].

Виклад основного матеріалу. Величезний вплив художника на культуру помежів'я сучасний німецький історик мистецтва Х. Коле пов'язав із його вмінням пробудити поетичний потенціал особистості. На думку дослідника, безпосередньо цьому сприяли властиві пейзажам А. Бекліна «антропоморфізуючі проєкції» та «нечітка візуальна структура» зображення, що давала змогу глядачеві творчо трансформувати його [8, с. 172]. Асоціативна образність символіста залучала індивідуальний чуттєвий досвід кожного окремого реципієнта і водночас прагнула контролювати настрої спостерігача. Завдяки такому імпресивно-сугестивному ефекту відомий образно-смысловий репертуар автора співвідносився з актуальною для модерністського дискурсу оптикою сприймання.

Спіраючись на «зумисну умовність символічного плану» [4, с. 182], традиційна форма пейзажного жанру в А. Бекліна зазнала змін. Художник відмовився від раціонального погляду на природу. Його підхід до пейзажу, важко не погодитися з Х. Коле [8, с. 166], виявився спорідненим із сезаннівською вимогою «вимкнути» всі забобони і зосередитись на безмовному спогляданні природи, стати її досконалим відлунням. В одному з листів до дружини він зізнавався: «У мене все ще немає бажання щось розпочинати, відсутнє навіть найменше уявлення про картину. Я продовжую нічого не робити, окрім як сидіти на скелях біля моря» [9, с. 227]. Отже, населені міфологічними істотами пейзажі митця були інспіровані його безпосереднім естетичним досвідом, пов'язаним зі сприйманням місця.

Саме через такий підхід, на думку Е. Варті, винятковий інтерес до художнього доробку А. Бекліна виявив Е.М. Форстер. Як зазначає дослідниця, ранній творчий досвід письменника – мається на увазі його дебютна «Історія паніки» (*The Story of a Panic*, 1902) – також був наслідком натхнення *genius loci*. Оповідання з'явилося на світ за чотири місяці до першого знайомства Е.М. Форстера з творчістю швейцарського символіста. Власне знайомство відбулось під час візиту письменника до Мюнхена у вересні 1902 року, де він відчув інтуїтивну симпатію до художника і визнав її у листі, адресованому товаришеві Е.Дж. Денту. У романі «Говардз Енд», в якому А. Беклін згадується двічі, це визнання стало «виявом спільної художньої ініціативи» [11, с. 513]. Але у межах нашого дослідження особливої уваги вимагає інший текст Е.М. Форстера.

Як твір, що за своїми формально-змістовими параметрами може бути легко вписаний у контекст

інтелектуальної прози свого часу, «Подорож до Індії» актуалізує комплекс характерних морально-етичних проблем. Алюзія на А. Бекліна, зокрема, цементує платформу для осмислення опозиції чуттєвого й раціонального, що пов'язана з сюжетною лінією «перевиховання» Адели Квестед – молодій англійки, яка звикла стримувати свої почуття й керуватися законами *ratio*. Переламний момент у розвитку характеру цього персонажа відбувається у Марабарських печерах, де, згідно з інтерпретацією Д. Половцева, дівчина переживає зустріч із Тінню [3, с. 140]. Саме цей епізод сфумато відсилає до картини А. Бекліна «Пан, який лякає пастуха». Коротко опишемо її денотативний зміст. Майже всю площу полотна займає гірський пагорб. Схил розбивається на нерівні скелі проти неба. Охоплений панікою пастух стрімголов біжить униз, просто на глядача. У цьому ж напрямку поруч із ним починає рухатися козел. Проте дві тварини позаду, на середньому плані, залишаються незворушними. Над ними, на горизонті, можна розгледіти голову і плече Пана, який зливається з ландшафтом. Колористика і тіні від зображених об'єктів створюють враження полудневої спеки.

Опосередкована екфраза на цю картину буквально пронизує словесну тканину другої частини роману. Хоча полотно й не називається прямо, читач може ідентифікувати його шляхом асоціативного пригадування, відстежуючи зорові враження персонажів: пагорби «здіймалися стрімко, немов охоплені безумством, не підкоряючись жодним законам пропорції» [6, с. 124]; «Каміння було занурене прямо у землю, як скелі у море <...> Понад усім панувало небо, однак воно видавалось незвичайно близьким, прилипало, мов стеля, до гірських вершин» [6, с. 141]; «...сонце підіймалось усе вище. Повітря було схожим на теплу ванну, куди потроху доливали гарячу воду, температура росла й росла <...> У щілинах поміж камінням лежав попіл маленьких рослин» [6, с. 150–151] тощо.

З таких фактуальних фрагментів поступово утворюється міметичний художній образ. Як видно з наведених цитат, Е.М. Форстер доволі точно добирає описові аналоги до деталей пейзажу і саме на них робить акцент. Але завершальний штрих, що максимально зближує цей епізод твору зі вказаною картиною, становить згадка про перелякану Аделу, яка у нестямі мчить доли крутим схилом просто на міс Дерек. Важливо підкреслити, що інформує про цю подію сама міс Дерек, яка була її безпосереднім свідком. Тому читач, який сприймає сцену через кут зору пер-

сонажа, опиняється у позиції суб'єкта спостереження, що виявляється тотожною позиції у просторі реального глядача – поціновувача згаданої картини. Так специфічний ракурс стає інструментом опосередкованого міжвидового цитування.

У романі є ще одна вагома, хоч і неявна «підказка», що оприявнює паралель із полотном А. Бекліна. Численні коментатори творчості художника, зважаючи на інтерес митця до міфологічних образів та мотивів, неодноразово відзначали властиву його творам «літературність». В основу «Пана...» покладено сюжет давньогрецької міфології, що суміжно пов'язаний із легендою про прекрасну гірську німфу Ехо. Згідно з легендою, це її голос, що звучав відлунням, провокував *панічний* жах пастухів, які наважувалися порушити тишу під час полудневого відпочинку бога плодючості та покровителя дикої природи. Отже, у картині А. Бекліна імпліцитно присутній звуковий образ. Е.М. Форстер у силу специфіки літературного твору скористався можливістю артикулювати його безпосередньо. Дивне «страхітливе відлуння» у романі стало прикметною особливістю Марабарських печер: «Луна тут <...> була абсолютно нерозбірливою. Що не промов, завжди повертався якийсь монотонний шум, який незліченну кількість разів відбивався від стін доки не згасав десь попід стелею. За допомогою літер його можна було би передати хіба як «боум», чи «боу-оум», або ж «оу-боум», пам'ятаючи при цьому, що звук був глухим. Надія, ввічливе вибачення, подих, рипіння чобіт – усе породжувало однаковий звук – «боум». Навіть звук від запалювання сірника досить довго відбивався від стін, мовби уздовж них повз хробак, хоча й не завершував кола. Якщо ж одночасно говорили кілька людей, то печера наповнювалася какофонією звуків, що нагадували кубло гадюк, які звивалися – кожна окремо» [6, с. 147–148].

Докладність опису вказує на вагомість цієї деталі для автора. Проте, окрім вказівки на А. Бекліна, через неї письменник насамперед прагнув підвести читача до розуміння психологічного стану міс Квестед. Адже після інциденту у печері дівчину весь час мучив жахливий шум у вухах, який зник, щойно вона спромоглася поглянути на себе ніби збоку, тобто об'єктивно (це трапилося під час судового засідання).

Згідно з авторським задумом, персонажі «Подорожі до Індії» так і не дізнались, кого (чи чого) насправді злякалась Адела: можливо, це був гід, галюцинація, привид... Екфраза, яка «втягує у просторово-часовий контекст роману все, що перебуває поза межами того, про що говорить оповідач» [2, с. 24], дає читачеві змогу відкинути ці сумнівні припущення. Якщо відлуння, яке чула героїня, спроектувати на міфологічний контекст, привнесений картиною А. Бекліна, стане очевидним, що саме з нею трапилося. Відомо, що образ Пана містить амбівалентні конотації: по-перше, він є втіленням ірраціонального жаху, по-друге – органічних якостей характеру. У Е.М. Форстера перше виявилось обумовлене останнім: як людина, яка все життя притлумлювала власні емоції та потяги, Адела Квестед була шокована їх відкриттям у собі. Коли ж вона примирилася з цим, відлуння зникло, а разом з ним минуло й відчуття «незавершеності».

Висновки. Послугуючись термінологією самого прозаїка, можна зробити висновок, що у своїй еволюції героїня подолала шлях від «нерозвинутого» до «розвинутого» серця. Опосередкована екфраза у творі стала підґрунтям композиції образу Адели Квестед, її особистості, характеру, долі. Крім цього, беручи до уваги повний текст роману, є всі підстави стверджувати, що беклінівські алюзії допомогли письменникові, не порушуючи цілісності сюжету, втілити засадничу для його творчості філософську проблему.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Койфман В. Художник А. Бёклин. Незамеченный гений XIX века. URL: <https://www.proza.ru/2009/12/22/1038> (дата обращения: 05.07.2018).
2. Перлина Н. Текст-картины и экфразисы в романе Достоевского «Идиот». СПб., 2017. 288 с.
3. Половцев О.Д. «Двойное видение» в романе Э.М. Форстера «Поездка в Индию». Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 37 (138). С. 138–144.
4. Сарабьянов Д. В. Стилль модерн: истоки, история, проблемы. М., 1989. 294 с.
5. Светлов И. Жизнь и Смерть в художественной транскрипции Арнольда Бёклина. Европейский символизм: сборник статей. СПб., 2006. С. 30–50.
6. Forster E.M. A Passage to India. New York, 1974. 322 p.
7. Huxley A. Art and the Tradition. The Athenaeum. 1919. June 6. P. 440.
8. Kohle H. Mythos als Verfahren. Arnold Böcklins Imaginationen. Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften. Würzburg, 2011. S. 165–181.
9. Neben Meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin. Berlin – Ch., 1909. 316 s.
10. Soissons S. C. de. Arnold Boecklin. The Contemporary Review. 1905. Vol.88. P. 708–716.
11. Varty A. E. M. Forster, Arnold Böcklin and Pan. The Review of English Studies. 1988. Vol. 39. Issue 156. P. 513–518.

АНТИЧНИЙ МІФ У КОМУНІКАТИВНІЙ СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

ANTIQUAE MYTH IN COMMUNICATIVE SYSTEM OF LITERARY WORK: FEATURES OF INTERPRETATION

Винар С.М.,

старший викладач кафедри

романської філології та компаративістики

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Стаття присвячена питанням рецепції античної міфології літературою наступних епох. Розглядаються новаторські принципи інтерпретації міфологічних образів у Еврипіда та зумовлені цим особливості структури драми (на прикладі «Іфігенії в Тавриді»). Автор робить акцент на їх значенні у комунікативному аспекті. Особлива увага звертається на перекодуванні комунікативної значущості міфологічного образу у творах різних літературних стилів (Еврипід, Гете, Леся Українка).

Ключові слова: дія, характер, символ, міф, комунікація.

Статья посвящена вопросам рецепции античной мифологии литературой последующих эпох. Рассматриваются новаторские принципы интерпретации мифологических образов у Эврипида и обусловленные этим особенности структуры драмы (на примере «Ифигении в Тавриде»). Автор делает акцент на их значении в коммуникативном аспекте. Особенное внимание сосредоточено на перекодировании коммуникативной значимости мифологического образа авторами разных литературных стилей (Эврипид, Гете, Лесья Украинка).

Ключевые слова: действие, характер, символ, миф, коммуникация.

The article is devoted to the reception of the antique mythology by the literature of next epochs. The article deals with the innovatory principles of interpretation of mythological figures in Euripid's works and the drama structure peculiarities conditioned by them („Iphigenia in Tauris” is cited as an example). The author places emphasis on their importance in the communicative aspect. The main attention is paid to the recoding of communicative value of the mythological character in the works of different literary styles (Euripides, Goethe, Lesya Ukrainka).

Key words: action, character, symbol, myth, communication.

Постановка проблеми. Комунікація як сприйняття твору у певному культурному середовищі та у певну історичну епоху, проблема відкритості художнього твору належать до найскладніших і водночас найцікавіших науково-дослідних проблем сучасного літературознавства. Основи для вивчення цієї проблеми були закладені у працях представників рецептивної естетики (Г.-Г. Гадамер, Г.Р. Яусс, В. Ізер та інші), з точки зору яких, смисл твору по-різному розкривається у залежності від характеру діалогу з читачем, кожне наступне покоління читачів (і письменників, які також виступають реципієнтами попередніх культурних епох) вносить у первинну художню інформацію нові смисли.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Психологічна теорія О. Потебні, феноменологія Р. Інгардена, постструктуралістські й деконструктивістські концепції Р. Барта, Ю. Крістєвої, М. Фуко та Ж. Дерріди, критика читацького відгуку С. Фіша чи постулати рецептивної естетики В. Ізера та Г.-Р. Яусса поставили під сумнів роль автора як єдиного джерела твору та незаперечного авторитету для його інтерпретації й утвердили роль читача як співучасника цього процесу.

Італійський літературознавець Умберто Еко [3] обґрунтував концепцію «відкритого твору» як такого, що прагне активної участі читача і містить у собі всі перспективи для такої взаємодії, одночасно акцентуючи увагу на неможливості однозначного і остаточного прочитання твору. Щоправда, учений зауважує, що множинність перспектив, з яких можна розглядати художній твір, не означає повного хаосу у його внутрішніх зв'язках. У. Еко говорить про відчитування твору у багатьох площинах, а не про те, що у тексті можна вичитувати все, що заманеться. Читач має «шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди залишається у межах того світу, який мав на увазі автор».

У наукових розвідках сучасних теоретиків літератури, зокрема І. Попової-Бондаренко [5, с. 18], акцентується увага на тому, що існування художньої комунікації, тобто всієї складної системи відношень між автором (творцем), твором і читачем, перципієнтом взагалі можливе тільки у тому випадку, якщо буде досягнуто максимально більше число смислів, які беруть участь у формуванні художньої цілісності. Завдяки твору і автор, і читачі включаються у принципово нескінченний процес здобуття смислів істини.

Однією з причин множинності смислів, які читач віднаходить у творі, як вважає М. Гольберг [1, с. 16], є символічна природа художнього твору, поєднання у ньому конкретно-історичного і загальнолюдського, локального й універсального. Саме цим пояснюється, на думку вченого, глибина інтерпретаційного потенціалу, зокрема, образів античності.

Постановка завдання. Показовим прикладом тут може бути міфологічний образ Іфігенії, дослідження інтерпретації якого авторами різних епох (Еврипід, Гете, Леся Українка) дало б змогу з'ясувати феномен сприйняття та засвоєння традицій античної літератури. Зауважимо, що за два минулих століття було створено близько 50 трагедій на сюжети міфу про Іфігенію (самостійні інтерпретації, обробки творів Еврипіда). Кожен митець, починаючи від Еврипіда, творив свою Іфігенію, по-своєму інтерпретуючи символічний образ, відповідно до свого часу, до своїх поглядів. Про те, що символ передбачає можливі сюжетні ходи, але не визначає, який із них буде вибрано, говорить Ю. Лотман: «Читач вносить у текст свою особистість, свою культурну пам'ять, коди і асоціації. А вони ніколи не ідентичні з авторськими» [4, с. 112].

Виклад основного матеріалу. У трагедіях Еврипіда спостерігаємо відмінні від традиційного тлумачення комунікативні аспекти міфу. У всіх його попередників, які зверталися до відомої давньої легенди (Гесіод – «Каталог жінок»), Піндар і Стесіхор – хорова лірика, Есхіл та Софокл у трагедіях «Іфігенія»), жертвоприношення аргоської царівни мало піднесено-патріотичне трактування. В Еврипіда, який відходить від традиційного тлумачення міфу, вже відбувається зсув комунікативного коду: у нього принесення у жертву дочки Агамемнона – не тільки викуп за майбутню перемогу. Під пером трагіка ця міфологічна традиція з об'єкту поклоніння стає предметом гострої критики. У нього наявна тенденція дегероїзації відомого міфічного сюжету – Троянської війни, ідеалізованого греками. Еврипідова «Іфігенія в Авліді» завершує ту героїко-патріотичну лінію, початок якої було покладено Есхілом і яка продовжувалася самим Еврипідом (Макарія у «Гераклідах», Менекей у «Фінікіянках»). Але одночасно Еврипід у цій трагедії порушує важливе питання, до якого його спонукали події тодішнього суспільства, – про доцільність жертви, тим більше юного людського життя, в ім'я яких би то не було вищих інтересів.

Правда, переосмислення чи навіть переробка міфу, не кажучи вже про використання різних

його версій, не є ознакою новаторства Еврипіда, до цього вдавалися й інші афінські драматурги. Відмінність між Еврипідом і його попередниками полягала у тому, що він модифікував легенду так, щоб у центрі її поставити особистість, її душевні переживання. Він прагне зображати не величні міфологічні образи, а людей, яких бачить навколо себе. За відомим свідченням Аристотеля («Поетика») [8, с. 86], Еврипід змальовує людей такими, якими вони є, на відміну від Софокла, який змальовує їх такими, якими вони повинні бути (Σοφοκλῆς ἤφη αὐτός μὲν οὐτοὺς δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οὗτοι εἰσίν).

Відмінне від своїх попередників осмислення міфу, власна оцінка божественного втручання у життя людини, розуміння смислу людського існування привело Еврипіда до вироблення незвичних для класичної трагедії принципів зображення людини, до створення нових засобів художньої виразності. Всі нововведення Еврипіда (надання міфу ролі лише службового засобу в організації сюжету, відкриття самостійної цінності людини і її душевних переживань) спрямовані на те, щоб монументальним, відірваним від життя образам, які виступають як втілення вищих, загальнообов'язкових цінностей, надати більш реалістичного характеру, підсилити внутрішню і зовнішню динаміку п'єси, створити нову проблематику міфу, яка відповідала б запитам епохи.

Аристотель у «Поетиці», виділяючи основні елементи трагедії, на перше місце серед них поставив дію (πράγμα, πράξις), через яку розкриваються характери (ἡτῆ) діючих осіб (гл. VI, 1450 а). Слід звернути увагу, що під сценічною дією в античності розуміли не поєдинок чи вбивство на очах у глядачів. Ці події могли бути у трагедії, але відбувалися вони, як правило, за межами сцени, і про них тільки повідомлялося глядачу. Таке поінформування є родовою комунікативною ознакою, що зберігається як прийом і до сьогодні. А під поняттям «дія» розумілися монологи чи стихоміфія персонажів, в яких або пояснювалась необхідність якогось поступку, або обґрунтовувалось його здійснення.

Якщо ми з цієї точки зору звернемося до головних персонажів «Іфігенії в Тавриді», то побачимо, що впродовж майже всієї першої половини трагедії складається ситуація, не надто зручна для розкриття їхніх характерів у дії, навіть в її античному розумінні. Так, у пролозі (тут і далі на текст Еврипіда посилаємося за [2]) Іфігенія розкриває обставини, які спричинили її появу у Тавриді. Нам стає відомо, що Іфігенія вважає брата Ореста померлим і готується здійснити

надгробні узливання (61), далі вона ділиться своїм планом зі служницями (142 – 152), детально описує сам обряд (157 – 163). Узливання здійснюється на очах у глядачів (157 – 169), але це аж ніяк не рухає дії. З іншого боку, Орест із Пиладом, що появляються у пролозі, бачать труднощі на своєму шляху і вирішують дочекатися ночі, коли їм буде легше виконати задумане. Але до дії знову ж не доходить. Глядач тільки чує (зі слів пастуха), що вони схоплені таврами для принесення у жертву богині. Як бачимо, пролог у комунікативній структурі драми Еврипіда відіграє інформативну роль. Він містить простий виклад подій, що передують сюжету, з такою метою, щоб по ходу драми можна було більше уваги приділити людині, ніж подіям.

Таким чином, майже до середини трагедії засобом для розкриття образу героїні служить її зображення не у дії, а у спогадах про пережиті страждання. Спогади тут несуть особливе комунікативне навантаження: вони виступають як сигнали, детермінативи, спрямовані на встановлення контакту між героїнею (адресантом) і глядачем (адресатом). Така спрямованість на контакт, або фатична функція комунікативного акту (за Р. Якобсоном) здійснюється, насамперед, за допомогою так званих фонових знань. Не менш цікавою з цієї точки зору, є ситуація у сюжетній експозиції «Іфігенії в Тавриді», яка передуює зустрічі головних героїв. Вона прихована від персонажів, але повністю доступна для глядачів. Адже їм зрозуміло, що жриця і чужоземець, приречений стати її жертвою, – рідні брат і сестра. Увага глядача зосереджена на тому, як вони пізнають одне одного, на переживаннях героїв. Епізоди зустрічі брата і сестри, сцена їх упізнання тримають глядачів у постійній напрузі, знання минулого викликає співчуття, створює напружений емоційний фон.

Більшій емоційності спогадам надає включення в їх структуру паравербального комунікативного компоненту: звернення Іфігенії до батька (кінець 1-го епісодія) супроводжують благальні жести і рухи. Автор вдається також до вторинної (описової) жестикуляції, яка у комунікативному плані виходить з того ж поширеного прийому словесного опису залаштункової дії: *О скільки-то разів я – тямлю досі ще – Отця благала, підборіддя гладила, коліна обнімала;* у монолозі героїні проривається гнівна інтонація, яка передає ненависть до Єлени та Менелая: *Чому ж то Зевсів подув не пригнав сюди Єлени – через неї ж я загинула! – Чи Менелая?.. Вмить я б відомстилася.*

Виведення на перший план у комунікативній системі драми сфери особистої етики, внутрішнього світу людини змусило Еврипіда до перегляду традиційних принципів і композиційних норм також в області художньої форми. Класична трагедія прагнула до стрункої симетрії у побудові. Прикладом подібної структури може бути «Електра» Софокла: центральний епізод, «поєдинок» Електри з Клітемнестрою, обрамлений симетричними по змісту і приблизно рівними за об'ємом частинами. Еврипід протиставляє цьому різноманітність композиційних типів. Зокрема в «Іфігенії в Авліді» спостерігається зосередження навколо центрального персонажу, у розглядуванні нами «Іфігенії в Тавриді» у безперервній напрузі тримає глядача сцена упізнання. Разом з тим необхідно пам'ятати, що Еврипід зовсім не був схильний відмовлятися від тих прийомів симетричного розподілу матеріалу, які служили традиційним способом організації тексту у трагедіях.

Засобом вираження почуттів героя поряд із традиційними монологами автор використовує вокальні партії – монодії. Часто у межах одного епісоду монодії комбінуються з монологами, перші служать для ліричного вираження героя, другі – для показу процесу його роздумів; таким способом поет намагається повніше змалювати як емоційний, так і інтелектуальний бік образу.

Традиційна стихоміфія (діалог, в якому кожна репліка дорівнює одному віршу) перетворюється в Еврипіда в обмін живими, короткими, але не позбавленими драматичної напруги репліками, які дозволяють показати різноманітні відтінки думки героя (діалог Іфігенії і Ореста – епісодій другий). При такій інтенсивності спогадів про минулі події, з якою стикається глядач драми, не викликає подиву зацікавленість Іфігенії долею близьких їй людей (і своєю власною!): *А син Фетіди, воївник, живе ще він? (тобто Ахілл) // О ні! – відповідає Орест. – Дарма в Авліді він одружувався // Не шлюб, а пастка (527 – 529).* Запитує жриця і про сестру Електру та про себе: *про іншу, вбиту, що говорять там? (553).* Відповідь Ореста не тішить її; відомо, що вона померла, і більше про неї не говорять (554). Минуле зустрілось із теперішнім: Іфігенія була нещасною жертвою, вона нещаслива і тепер, закинута на чужину, всіма забута.

Одним з улюблених прийомів Еврипіда в організації мовних партій виступає агон – словесне змагання. Зіткнення двох противників, що відстоюють протилежні погляди на різні суспільні чи моральні проблеми, будується за всіма пра-

вилами красномовства, відображаючи вплив сучасної Еврипіду ораторської практики. Як приклад достатньо навести суперечку між Орестом і Пиладом (649 – 715).

У трагедіях Еврипіда використовується прийом *deus ex machina*: богиня Афін, яка появляється у самому кінці драми пов'язує її з традиційним варіантом міфу. Можливо, що як для самого Еврипіда, так і більшою мірою для глядачів, поява *deus ex machina* була тою останньою ланкою, що об'єднувала волю богів з життям смертних.

Як бачимо, вже в Еврипіда, тобто ще у межах античного художнього світу відбувається «комунікативний злам» усталеної рецептивної установки міфологічного образу Іфігенії. Хоча в античній трагедії зберігається традиційне мотивування жертви Іфігенії (така воля богів), для героїні характерні пасивність і покірність, однак драми Еврипіда спрямовані на гуманізацію міфології (Іфігенія не стає жертвою, вона врятована богинею). Це сприяє тому, щоб варварський культ і звичаї таврів (принесення у жертву людей) були переможені новим, грецьким видом вшанування богів. Обидва образи, що з часу Еврипіда зазнали окремого розвитку – героїчний образ Іфігенії в Авліді і створений на тему покутування Іфігенії у Тавриді, мають спільне релігійне і гуманістичне ядро.

Таким чином, у виборі художніх засобів, як і у трактуванні міфологічних сюжетів і у зображенні людини, Еврипід настільки далеко відійшов від класичної грецької трагедії, що його творчість означала, по суті, кінець античної героїчної драми і погано сприймалася сучасниками, які все ще шукали у трагедії ідеальних героїв. Тим значнішим був, однак, вплив Еврипіда на наступну літературу античного світу.

Слід зауважити, що міфологічний образ Іфігенії та пов'язані з ним мотиви жертвності й вибору завжди були надзвичайно популярними в європейській літературі. Цей образ як комунікативний компонент набуває значущості практично у всіх великих літературних стилях: у класицистичній драмі, у драматургії Ж. Расіна, у драмі Й.В. Гете, у модерністичній драматичній сцені Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді».

Гете використав античний міф для створення психологічної драми, яка є відображенням новизни його гуманістичної позиції, що полягала у заміні революційного тиску естетичним вихо-

ванням людини. На його думку, перетворення соціальної дійсності можна досягти не бунтом, а «тихим подвигом Іфігенії», поступовим удосконаленням людства, людських характерів. У Гете читач захоплюється образом дівчини, сповненої високих поривань, але автор не заглиблюється у мотивування її вчинку.

«Іфігенія в Тавриді» Лесі Українки навіть серед драм, написаних на античні сюжети, займає особливе місце. Історичний символізм переплівся тут із символізмом античним, думки про історичну Тавриду поєдналися у ній з почуттям туги за батьківщиною. На українську модель ностальгії у Лесиній «Іфігенії» вказує Ліна Костенко. Тут слід згадати запропонований Р. Інгарденом [6, с. 54-55] термін комунікативної невизначеності, що розглядається як певні «ділянки невизначеності» у літературному просторі, які стимулюють художню уяву реципієнта. За Інгарденом, конкретизація художніх образів реципієнтом полягає у заповненні «ділянок невизначеності», завдяки чому твір зберігає естетично відкритий характер і не обмежує свій смисл одною класичною інтерпретацією. Іфігенія у Лесі Українки прекрасна, як і в античній драмі, закохана у рідну Елладу, готова до самопожертви. Відмінність образу полягає у тому, що Іфігенія нашої поетеси усвідомлює свій обов'язок – врятувати батьківщину, не схиляється покірною перед долею, а свідомо несе тягар прометеївської спадщини. Заради рідного краю вона без вагань піднялася на жертвник. Іфігенія була героїнею у себе на батьківщині і зараз втішається думкою про те, що нащадки «може спом'януть у піснях славутню Іфігенію, що рано загинула за рідний край».

Висновки. Підсумовуючи, можемо сказати, що кожна рецепція (прочитання) твору пропонує читачеві свою завершену версію, але водночас твір залишається для нього незавершеним, оскільки можливі й інші художні розв'язки. «Кожне виконання *пояснює* твір, але не *вичерпує* його. Кожне виконання робить твір реальністю, але само собою воно лише доповнює всі інші можливості виконання твору» [3, с. 96]. Зрозуміло, що у літературі нового часу трактування міфологічних образів та сюжетів, їх проблематика та комунікативна поетика настільки відрізняються від першоджерела, що це може бути проблемою подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гольберг М.Я. Интерпретаційний потенціал як герменевтична проблема. *Studia hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич: Коло, 2003. С. 9 – 17.
2. Евріпід. Іфігенія в Тавриді. Евріпід. Трагедії / пер.: А. Содомори. К.: Основи, 1993. С. 339 – 389.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 448 с.
5. Попова-Бондаренко И. Герменевтика и коммуникация: опыт анализа. *Studia hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич: Коло, 2003. С. 18 – 27.
6. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М.: Интрада, 1996. 314 с.
7. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978. 301 с.
8. Aristoteles. *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam Jun., 1976. 80 s.

УДК 82.091[821.161.2+821.111]

**ОБРАЗ ЧОЛОВІКА-ДЕТЕКТИВА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДОРОТІ СЕЙЕРС
ТА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО**

**THE IMAGE OF THE MALE DETECTIVE IN THE INTERPRETATION
OF DOROTHY SAYERS AND IRENE ROZDOBUDKO**

Гуляк Т.М.,

*викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін
Прикарпатського факультету
Національної академії внутрішніх справ*

У статті проаналізовано типологічні подібності та відмінності презентації образу чоловіка-детектива в детективних романах «Смертельна отрута», «Де буде труп?», «Повернення в Оксфорд» Дороти Сейерс і «Пастка для жар-птиці» («Мерці»), «Ескорт у смерть», «Подвійна гра в чотири руки» Ірен Роздобудько. Досліджено історико-літературні джерела образу британського детектива – Пітера Уімзі. Визначено й описано основні засоби творення літературного героя письменницями Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько. Встановлено, що обидві письменниці презентують чоловіків-детективів з використанням власних висловлювань, мови своїх персонажів, епізодичного психологічного аналізу, пейзажу, екскурсу в минуле чоловіків-детективів. Окрім того, британська письменниця завжди використовує епіграфи у своїх творах як засіб презентації літературних героїв, а Ірен Роздобудько схильється до використання ліричних відступів.

Ключові слова: детективний роман, літературна традиція, літературний прототип, образ чоловіка-детектива, засіб презентації.

В статье проанализированы типологические сходства и различия презентации образа мужчины-детектива в детективных романах «Смертельный яд», «Где будет труп?», «Возвращение в Оксфорд» Дороти Сейерс и «Ловушка для жар-птицы» («Мертвецы»), «Эскорт в смерть», «Двойная игра в четыре руки» Ирен Роздобудько. Исследованы историко-литературные источники образа британского детектива – Питера Уимси. Определены и описаны основные средства создания литературного героя писательницами Дороти Сейерс и Ирэн Роздобудько. В частности, установлено, что оба автора представляют мужчин-детективов, используя собственные высказывания, язык своих персонажей, эпизодический психологический анализ, пейзаж, экскурс в прошлое мужчин-детективов. Кроме того, британская писательница всегда использует эпитафии в своих произведениях как средство презентации литературных героев, а Ирэн Роздобудько склоняется к использованию лирических отступлений.

Ключевые слова: детективный роман, литературная традиция, литературный прототип, образ мужчины-детектива, средство презентации.

The article analyzes the typological similarities and differences in the presentation of the image of the male detective in the detective novels “Strong Poison”, “Have His Carcase”, “Gaudy Night” by Dorothy Sayers and “A Trap for the Firebird” (“The Dead”), “Escort to Death”, “Double Play by Four Hands” by Irene Rozdobudko. The historical and literary sources of the image of the British detective – Peter Wimsey – are revealed. The main means of creating a literary hero by the writers Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko are identified and described. In particular it has been established that both

writers present male detectives using their own words, the language of their characters, episodic psychological analysis, the landscape, the excursion into the past of male detectives. In addition, the British writer always uses epigraphs in her writings as the means of presenting literary heroes and Irene Rozdobudko tends to use lyrical digressions.

Key words: detective novel, literary tradition, literary prototype, image of male detective, means of presentation.

Постановка проблеми. Образ чоловіка-детектива є традиційним у літературі та бере свій початок ще у творчості Е.А. По. Потім з'являються Дюпен, Лекок, Легран, Шерлок Холмс, Еркюль Пуаро. Кожен із цих образів особливий, привертає увагу читача і літературознавців. Проте порівняльних зіставлень образів детективів у різних національних літературах критичними студіями не представлено. Актуальність даного дослідження полягає в компаративному аналізі особливостей презентації образу чоловіка-детектива в англійській та українській жіночій детективній прозі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Образна система детективних романів Дороти Сейерс активно досліджується західноєвропейськими, американськими і російськими літературознавцями, зокрема: Т. Льюїсом (Terrance Lewis. "Dorothy L. Sayers' Wimsey and Interwar British Society"), Р. Макгрегором та І. Льюїсом (Robert Kuhn McGregor & Ethan Lewis. "Conundrums for the Long Weekend: England, Dorothy L. Sayers and Lord Peter Wimsey"), К. Кенні (Catherine Kenney. "Sayers, Dorothy Leigh"), К. Райц (Caroline Reitz. "Dorothy L. Sayers"), Н. Траубергом («Дороти Сэйерс, или трудности легкого жанра») та іншими. Проте герої британської письменниці залишаються невідомими для українського читача і критика. Творчість Ірен Роздобудько досить досліджена, персонажі її детективних романів поверхнево описані в працях М. Крупки («Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії»), Я. Голобородька («Українська fashion-література: тексти й цінності Ірен Роздобудько»), Л. Старовойт («Жанрові модифікації детективу у творчості Ірен Роздобудько»), А. Вегеш («Особливості функціонування літературно-художніх антропонімів у романах Ірен Роздобудько»).

Постановка завдання. Мета дослідження – описати спільні і відмінні риси презентації образу чоловіка-детектива в англійському й українському жіночому детективному романі Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько.

Виклад основного матеріалу. Д.Л. Сейерс творить ідеальний, досить динамічний образ чоловіка-детектива – лорда Пітера Уімзі, який успадковує всі позитивні риси своїх літературних попередників. Він природний англієць, ерудит, інтелектуал, іронічний співбесідник, який любить розгадувати надзвичайно заплутані

таємниці в боротьбі із жорстокими злочинцями. Пітер Уімзі проявляє себе спадкоємцем Шерлока Холмса (так його називає Гарріет Вейн у романах) і батька Брауна, гідним колегою Еркюля Пуаро. Є в його характері ще й риси принца Флоризеля Р.Л. Стівенсона (обставини, за яких діє лорд Пітер, часто не менш екзотичні).

Вперше образ Пітера Уімзі з'являється в неопублікованій історії, написаній британським автором детективів у Франції: «Світле волосся, довгий ніс, аристократичний тип – із тих, хто носить шкарпетки під колір краватки» [5]. Літературним прототипом П. Уімзі, на думку Н. Трауберг, є Філіп Трент, персонаж роману Е.К. Бентлі «Остання справа Трента». Вважають, що саме із цього твору почався Золотий вік британського детективу, і Дороти Сейерс надзвичайно високо цінувала літературні досягнення свого друга і колеги [5]. Сама вона, у свою чергу, стала законодавицею нової моди на сищиків-аристократів, а її сучасниці М. Аллінгем і Н. Марш подарували благородне походження своїм героям А. Кемпіону і Ф. Аллену.

Виділяємо такі основні засоби презентації літературного героя письменницями Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько:

1. Назва твору, яка може прямо чи опосередковано дати характеристику героєві. Заголовки детективних романів «Перейти темряву», «Пастка для жар-птиці» («Мерці»), «Ескорт у смерть», «Подвійна гра в чотири руки» Ірен Роздобудько і «Смертельна отрута», «Де буде труп?», «Повернення в Оксфорд», «Медовий місяць у вулику» Дороти Сейерс не дають чіткого опису якогось із героїв. Проте вони красномовно вказують на те, що життя всіх героїв цікаве і сповнене пригод.

2. Епіграф до літературного твору або його частини. Цей засіб активно експлуатує Дороти Сейерс, яка підбирає до кожної глави своїх творів загадковий епіграф. Наприклад, епіграфом до гл. 3 роману «Повернення в Оксфорд» є вислів Ф. Бекона: «Краще вчиняє той, хто, якщо вже не має можливості не підпускати любов, утримує її в підходящому місці і цілком відділяє від власних серйозних справ і дій у житті; бо якщо її хоч раз вплутати в справи, вона може так перекрутити долі людей, що вони вже не будуть вірними власним цілям» [6, с. 39]. Ці слова описують лорда Пітера Уімзі, який дуже кохав Гарріет Вейн, але

ніколи не плував особистого життя з детективним розслідуванням. Ірен Роздобудько не послуговується епіграфами, але вводить ліричні відступи, епілоги і прологи, в яких є зав'язка або підказка читачам для розуміння розвитку подій.

3. Пряма авторська характеристика. Українська і британська письменниці прямо описують своїх героїв. Перша робить це скупі й епізодично, а друга – щедро і протягом цілої серії романів, адже образ лорда П. Уімзі є наскрізним. У романі «Ескорт у смерть» поліцейський детектив Роман Олексійович зображений так: «Але Лошкар'єв перебував у законній відпустці, й «містер Марпл» (так у відділку називали слідчого Романа Олексійовича Марченка), тяжко зітхнувши, приступив до своїх обов'язків <...>» [2, с. 32]. Читач не може одразу ж візуалізувати персонажа. Спочатку доводиться розгадати літературну аліюзу і довідатися, хто така міс Марпл. Вона є головною героїнею детективів Агати Крісті: приємною, скромною, наділеною гострим розумом і знанням людської натури. Ця жінка має здатність підозрювати в злочині всіх і оцінювати факти об'єктивно. Таку саму методику використовує і Роман Олексійович. Інший герой Ірен Роздобудько – слідчий Чепурний – так описаний письменницею: «Лінькуватий і доволі огрядний, із кругленьким «пивним» черевцем, він завжди намагався уникати будь-яких складнощів, безсумно куняв на загальних зібраннях і не любив носити форму» [3, с. 114]. Цій людині, очевидно, не надто подобається обраний фах. На противагу йому, бачимо зовнішній та внутрішній образ лорда Пітера Уімзі. У романі «Смертельна отрута» Пітер Уімзі дивиться в дзеркало і бачить «бліде дивакувате обличчя і гладко зачесане назад солом'яне волосся; моноколь, який виглядав по-дурному за бровою, яка комічно сіпалася; бездоганно виголене підборіддя, в якому не було нічого мужнього; ідеально накрохмалений комірець; досить високий, краватка, зав'язана елегантним вузлом і пасує за кольором до хустинки, яка ледь виглядала з нагрудної кишені дорогого костюма, пошитого на замовлення на Севіл-роуд» [8, с. 161]. Головний герой також має багато талантів. Лорд Пітер Уімзі чудово їздить верхи, фехтує, грає в крикет, полює, знається на їжі та вині. Він закінчив Оксфорд із відмінними оцінками, вільно володіє щонайменше п'ятьма мовами, колекціонує інкунабули, прекрасно грає на роялі, розуміється на шифрах і розмовляє цитатами з англійської класики. Це такий собі збірний образ англійського джентльмена, якого письменниця Дороті Сейерс бачила не раз наяву і втілила

на сторінках своїх творів. Автобіографічний елемент відображено і в галереї детективних персонажів Ірен Роздобудько – типових працівників української міліції кінця ХХ – початку ХХІ ст.

4. Мова героя (зокрема, внутрішні монологи, діалоги з іншими героями). За мовою людини можна скласти уявлення про неї та її ставлення до оточення. Так, слідчий-невдаха з роману Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» Олексій Крапка зазначає: «Пошакалити – це святе <...>. А от хто тут похазяйнував до тебе, можеш сказати?» [4, с. 8], і читач розуміє, що людина працює в правоохоронних органах уже не перший рік, добре знає злочинський сленг. Проте пан Крапка є доволі вихованою людиною і розмовляє з неблагонадійними представниками населення виважено. А отже, поважає себе й інших. Майор Чепурний із детективу «Пастка для жар-птиці» Ірен Роздобудько малослівний, але теж ввічливий навіть із підозрюваними: «Більше нічого не можу вам сказати. Ще раз дякую. І – до зустрічі» [3, с. 140]. На перший погляд здається, що він інертний флегматик. Але з його озвученого внутрішнього монологу стає зрозуміло, що чоловіка дратує певна стереотипність мислення населення: «А ви, мабуть, гадали, що у міліції працюють самі ідіоти?» [3, с. 140].

Мова головного героя Д.Л. Сейерс потребує особливої уваги, адже це аристократична англійська, за якою одразу ж видно, що він – син герцога і випускник Оксфорда. Турботливий, завжди готовий прийти на допомогу й опинитися в потрібному місці в потрібний час: «Доброго ранку, Шерлоку! Де Ваш халат? Яка це трубка? На столику в гардеробній я бачив шприц» [7, с. 17]. Пітер Уімзі ніколи не здається, не бере до уваги відмови і за першої нагоди пропонує Гарріет одружитися: «Ну, якщо вже йдеться про суджених – Ви вийдете за мене?» [7, с. 17]. Герой Д.Л. Сейерс дуже виважений і презентабельний, він пишається своєю роботою. Він співпрацює з поліцією, часто використовує сімейне становище (має зятя в поліції), але за нагоди акцентує увагу на тому, що є все-таки детективом: «Він простягнув візитну карточку, подякував містеру Фортуни і Генрі та помпезно вийшов» [7, с. 24].

5. Вчинки та дії героя. Вчинки людини можуть розказати про неї більше, ніж вона сама. Непримітний майор Чепурний таки має свою методику ведення слідства: «Він дістав свій записник, відкрив його на потрібній сторінці й зробив тільки йому зрозумілий запис: «Квартира на Теремках – з'ясувати! Анатолій Сергійович (чол. Л. П.) – з'ясувати! Перевірити зв'язки 3.»

[3, с. 24]. Чоловік просто не робить зі своєї роботи культу і сприймає її як обов'язок, а не як героїчний вчинок. Так само до свого заняття ставиться і лорд Пітер Уімзі. Усі навколо захоплюються його навичками дедукції, готовністю завжди примчати в абсолютно незнайоме місце і почати нове розслідування. А чоловік сприймає своє заняття як хобі і повсякчас називає себе тільки детективом-любителем: «Я прибув ранковим поїздом, як тільки почув про Вашу знахідку і готовий уже слухати» [7, с. 16].

6. Психологічний аналіз. Порівнювані письменниці не приділяють багато уваги психологічному аналізу героїв-детективів. Це явище темпоральне і надає образу персонажа балансу тіні і світла. Виявляється, що не таким вже і невдахою є детектив із роману «Подвійна гра в чотири руки» Ірен Роздобудько. Олексій Крапка раніше був першим помічником обер-поліцеймейстера департаменту. Та і прізвище в нього досить красномовне – з одного боку, простий ідеографічний знак, а з іншого – думку без нього не можливо висловити. Так і без Олексія Крапки не відбувається жодного резонансного розслідування, адже: «<...> його навички ще стануть в пригоді. І він людина, яка знає, що таке служба і виконання наказів» [4, с. 48].

Переживання і вчинки Пітера Уімзі Дороті Сейерс аналізує зрідка і робить це в його ж словах. Як і в кожній людині, у кар'єрі Пітера Уімзі трапляються ситуації, коли він потрапляє в безвихідне становище і не боїться визнати це: «Я давно зрозумів, що в цій справі є щось дуже дивне, – підмітив Уімзі, – але зараз, смію визнати, мене загнали в глухий кут» [7, с. 25]. Але це короткотривалі явища. Детектив дуже швидко знаходить вихід із безвихідної, на перший погляд, ситуації, часто придумує хитромудрі інтриги: «Наша єдина надія – змусити вбивцю, якщо він, звичайно, є, зробити помилку, намагаючись нас перехитрувати» [7, с. 27]. Він сміливо ділиться своїми планами з інспектором поліції, заручається його підтримкою.

7. Інші герої твору, які експліцитно чи імпліцитно характеризують героїв. Гарріет Вейн із серії романів Дороті Сейерс відкрито описує лорда Пітера Уімзі: «Досить стриманий. Сором'язливий? Та не надто. Можливо, трохи нервовий. Але не потребує жалю» [6, с. 34]. Він ліберально ставиться до Гарріет Вейн і цінує її умовиводи: «І як Ви, Шерлоку, слушно зазначили, це цілком заперечує версію про самогубство» [7, с. 25]. Пітеру завжди вдається дивувати Гарріет рівнем своєї обізнаності в різних сферах люд-

ського життя. Зокрема, у романі «Де буде труп?» він демонструє свої знання про коней: «Розмір підкови дає нам розмір коня, а її форма вказує на славне, кругле породисте копито» [7, с. 42]. І не тільки інтелект, але і лордове ставлення до почуттів вражає жінку: «Наш поцілунок має стати важливою подією, однією з тих, які залишаються в пам'яті назавжди, як, наприклад, коли вперше куштуєш лічі. А не вставним номером другорядної важливості, що супроводжує детективне розслідування» [7, с. 42]. А читачеві здається майже неймовірною цілеспрямованість детектива Пітера Уімзі, який безперервно твердить про одруження з Гарріет Вейн: «Ну, почекайте. От ми одружимося... Ви у мене будете падати з коня кожного дня, поки не навчитеся на ньому їздити» [7, с. 42].

Про українського слідчого Чепурного говорили мало, але точно: «Якщо хочеш спіймати злочинця – посади ведмедика у центрі міста, – жартували вони, – й той вийде до нього сам. Ще й із простягнутими для наручників руками» [3, с. 115]. Нікнейм, придуманий колегами, наводить на думки про людські якості Чепурного. Він досить страшний і грізний, але водночас неповороткий; має здатність впадати в «робочу сплячку», та коли вже на його території з'являються непрохані гості, то відповість. Це можна розцінювати як «поліцейську чуйку», а можна як просте везіння. Проте воно працювало. Коли весь відділок ганявся за аферисткою, слідчий робив вигляд, що працює, і зайшов перекусити у «Мак-Дональдс». Туди ж завітала й шахрайка, Чепурний здобув лаври переможця.

8. Соціальне середовище. Воно допомагає читачеві сформувані в уяві цілісні образи і зрозуміти причини поведінки героїв. Д.Л. Сейерс пише про Англію початку ХХ ст., змальовує звичне для неї суспільство, з його традиціями і звичаями. І. Роздобудько зображає українські реалії ХХІ ст. Так, у творах британської письменниці знатні пани, звичайно ж, мають прислугу і не переймаються повсякденними справами. Для сучасної людини дивно, що один дорослий чоловік доповідає іншому про те, що зняв запонки з його сорочки, щоб віддати її в пральню. А для аристократичного англійського товариства в цьому немає нічого незвичного.

Ірен Роздобудько в романах «Пастка для жарптиці» та «Ескорт у смерть» описує українське суспільство з його злободенними проблемами: безробіттям, соціальною нерівністю, низькою оплатою праці тощо. У таких умовах працюють абсолютні протилежності, слідчий Чепурний і містер Марпл. Перший – зовсім безініціативний,

бо, мабуть, не має за що, а другий – ентузіаст, людина на своєму місці. Із чого можемо зробити висновок, що соціальне середовище не відіграє вирішальної ролі в житті людини. Вона належить правильно зробленому вибору.

9. Пейзаж. Йому почали приділяти особливу увагу на початку ХХ ст., коли в англійській літературі поширилися імпресіоністичні тенденції. І. Девдюк стверджує: «Запроваджені символістами й передусім імпресіоністами прийоми і засоби моделювання дійсності відповідали специфіці художнього мислення англійських митців з їхнім прагненням до поєднання різних видів мистецтва, зокрема літератури та живопису, які, як вони вважали, мають спільну творчу основу» [1, с. 156]. У детективних романах «Де буде труп?» Дороті Сейерс і «Подвійна гра в чотири руки» Ірен Роздобудько пейзаж має свою нішу і він дуже схожий. Це – вода. Різна: спокійна, розбурхана, таємнича, холодна, із припливами і відпливами. Вона, наче полотно імпресіоніста, збуджує певні ситуативні емоції. В англійському детективному романі до моря приходять у пікові моменти: Гарріет Вейн приходить туди просто погуляти, щоб нарешті відпочити. Тоді воно спокійне і приємне як героїня. Вона прокидається і знаходить труп, а на морі якраз починаються хвилі, які нарастають і в душі жінки. Коли до моря приходить Пітер Уімзі, щоб оглянути місце злочину, то воно хвилюється. Так само лорд хвилюється за Гарріет, яку знову можуть звинуватити в злочині. У той момент, коли на берег моря приходить молода пара на побачення, воно спокійне і приємне, як трепетне почуття кохання. В українському детективі всі події розгортаються на пароплаві «Цариця Дніпра». Річка зображена могутньою і неспокійною. Колись таким могутнім був слідчий – Олексій Крапка, а тепер він неспокійний за життя відважної Мусі Гурчик.

10. Передісторія життя героя. Ні Ірен Роздобудько, ні Дороті Сейерс не подають нам передісторії життя чоловіків-детективів окремою частиною чи елементом розповіді. Читачеві факти відкриваються поступово, кожного разу додаючи нових штрихів до їх образів. Так, читач дізнається, що Роман Олексійович Марченко був першим коханням Лани, яка хотіла вдатися до самогубства в романі «Ескорт у смерть». Саме йому адресований вступний лист з такими словами: «Привіт, мій золотоголовий янголе!.. Коли ти читатимеш цього листа, мене вже не буде на цьому світі» [2, с. 3]. У цьому ж листі сказано, що містер Марпл служив в армії: «Тільки не лякайся – зараз тобі цього не можна, ти ж пря-

муєш до лав нашої славетної армії» [2, с. 3]. Пізніше письменниця розповідає про нещасливе подружнє життя Романа: «Там йому без зайвих слів (а часом – у безстроковий кредит) завжди наливали півсклянки горілки. І тоді повертатися додому було набагато веселіше <...>. Тепер він не міг зрозуміти, як йому могли сподобатися її зовсім білі брови та вії, блідий великий рот та надто пухкенькі щічки» [2, с. 35]. Чоловік просто не хоче повертатися додому, у власній квартирі поводить тихіше, ніж миша, щоб не заважати дружині дивитися серіал. Вдома панує повний матриархат, а на роботі Роман Олексійович може собі дозволити покерувати. От він і занурюється з головою у виконання службових обов'язків.

Про англійця Пітера Уімзі читач поступово довідується, що той є сином графа, але пізніше Д. Сейерс підвищує його до сина герцога. У нього є старший брат – Джеральд. Лорд пройшов звичний шлях дитини аристократів – дитинство проводив із нянею, місіс Трепп; потім вчився в одній із найпрестижніших шкіл Англії – Ітоні. 1909 р. Пітер виграв стипендію в оксфордській коледж Бейліол і відправився туди вивчати історію (тому добре знається на історичних фактах, зокрема, аналізує спробу більшовицького перевороту в Росії). Там прославився як неймовірний задирака і почав носити монокль. Але це не відлякувало дівчат, і в 17 років Пітер Уімзі збирався одружитися, та все зіпсувала Перша світова війна. Будучи вірним кодексу честі, лорд вирішив йти першим і навіть померти, якщо буде потреба. Він служив офіцером у Франції та мав авторитет серед солдатів. Там Пітер знаходить справжніх друзів, які завжди готові допомогти.

У романі «Де буде труп?» на підмогу приходять не тільки друзі з поліції. Пітер Уімзі ризикує і починає співпрацювати із пресою. Він особисто домовляється з журналістом «Морнінгстар», щоб на перших шпальтах надрукували величезний матеріал про розслідування вбивства, у такий спосіб нівелює таємницю слідства. Та цей хід приносить свої плоди. Обіцяна винагорода приводить підозрюваного містера Шика в готель, де живе лорд: «Вільям Шик, мілорде. За професією я перукар» [7, с. 41]. А за статусом – невдаха, дуже схильний до алкоголізму. Він навіть роздумував про самогубство, захопив із собою бритву і пішов на пляж, щоб здійснити задум. Саме там нереалізований перукар познайомився з убитим Полем Алексісом.

З 1914 по 1918 рр. Пітер Уімзі був у розвідці в німецькому тилу і навіть здобув орден «За високі заслуги». 1918 р. був контужений і лежав

у лікарні через психічні розлади. Він майже два роки не міг віддавати накази слугам, бо через них на війні померли його солдати. Ймовірно, через це Пітер Уімзі так ввічливо і привітно спілкується зі своїм слугою Бантером. А 1923 р. лорд вперше виступає в ролі сищика в справі про крадіжку смарагдів Аттенбері. Дороті Сейерс так і не описала цей сюжет, він здався їй не вартий уваги. Замість неї це зробила Джилл Пейтон Уолш у романі «Смарагди Аттенбері», опублікованому 2010 р. Образ лорда Пітера Уімзі живе і в наш час, у Лондоні є його фан-клуб.

Висновки. Оже, образ чоловіка-детектива в інтерпретації Ірен Роздобудько і Дороті Сейерс є цілісним. Він має характеристики, властиві сучасникам письменниць або яких їм, навпаки, не вистачає. Обидві письменниці творять образи Олексія Крапки, містера Марпла, майора Чепурного і Пітера Уімзі, спираючись на багату літературну традицію. Вони презентують своїх героїв власними висловлюваннями (варто зазна-

чити, що Дороті Сейерс робить це багато і щедро, а Ірен Роздобудько – лаконічно); мовою самих персонажів (аристократичною англійською і колоритною сленговою українською говіркою); словами інших героїв; епізодично використовують психологічний аналіз; змальовують пейзаж, який допомагає зрозуміти почуття героїв (в обох випадках вода, яка має здатність поглинати, відбивати і пам'ятати); роблять екскурс у минуле чоловіків-детективів (у британської письменниці він значно довший, оскільки охоплює цілу серію романів, а в української – це один роман). Окремо варто підкреслити, що британська письменниця завжди використовує епіграфи у своїх творах як засіб презентації літературних героїв, зокрема лорда Пітера Уімзі. Ці епіграфи – вислови або вірші видатних людей, в яких міститься прихований натяк на розвиток подій або опис персонажа. А Ірен Роздобудько схиляється до використання ліричних відступів в епічному творі, листів, прологів і епілогів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Девдюк І. Імпресіоністичні тенденції в англійській літературі перших десятиліть ХХ ст. Султанівські читання. 2014. № 3. С. 156–161.
2. Роздобудько І. Ескорт у смерть. Львів: Кальварія, 2002. 142 с.
3. Роздобудько І. Мерці. Львів: Кальварія, 2005. 212 с.
4. Роздобудько І. Подвійна гра в чотири руки. Харків: Клуб Сімейн. Дозвілля, 2014. 224 с.
5. Трауберг Н. Дороти Сэйерс, или трудности легкого жанра. URL: <https://www.pravmir.ru/doroti-seyers-ili-trudnosti-legkogo-zhanra/>.
6. Sayers D.L. Gaudy Night. New York: Harper Paperbacks, 1995. 501 p.
7. Sayers D.L. Have His Carcase. New York: Harper Paperbacks, 2003. 422 p.
8. Sayers D.L. Strong Poison. New York: Harper Paperbacks, 2003. 232 p.

МОДИФІКАЦІЇ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ АСПЕКТ

MODIFICATIONS OF URBAN SPACE IN THE UKRAINIAN AND ENGLISH PROSE WORKS OF THE INTERWAR PERIOD: EXISTENTIAL ASPECT

Девдюк І.В.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри світової літератури і компаративістики
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»,*

*докторант кафедри української літератури та компаративістики
Бердянського державного педагогічного університету*

У статті досліджено художні модифікації образу міста в українській та англійській прозі міжвоєнного періоду як екзистенційного простору людського буття. Доведено, що у зазначених творах міський текст позначений екзистенціалами смутку, туги, страху, нудьги, смерті, якими марковано стан персонажів, що перебувають у межовій ситуації екзистенційного вибору. «Проживання в місті» як його «переживання» стає фундаментом формування власного досвіду героїв, а отже, переходу на новий рівень самоусвідомлення, в іншому разі відбувається нівелювання особистості як суб'єкта дії.

Ключові слова: міський простір, екзистенція, туга, страх, межова ситуація, самоусвідомлення.

В статье исследованы художественные модификации образа города в украинской и английской прозе межвоенного периода как экзистенциального пространства человеческого бытия. Доказано, что в указанных произведениях городской текст отмечен экзистенциалами грусти, тоски, страха, скуки, смерти, которыми маркировано состояние персонажей, пребывающих в пограничной ситуации экзистенциального выбора. «Проживание в городе» как его «переживание» становится фундаментом формирования собственного опыта героев, их перехода на новый уровень самосознания, в противном случае происходит нивелирование личности как субъекта действия.

Ключевые слова: городское пространство, экзистенция, тоска, страх, пограничная ситуация, самосознание.

The article investigates the artistic modifications of the image of the city in the Ukrainian and English prose of the interwar period as an existential space of human existence. It is proved that in the works of both literatures the urban text is marked by the existentials of sadness, melancholy, fear, boredom, death, which mark the state of characters in the borderline situation of existential choice. "Living in the city" as its "experience" is the foundation of the formation of heroes' own experience, and then, their transition to a new level of self-awareness, otherwise, there is a leveling of personality as a subject of action.

Key words: urban space, existential, anguish, fear, boundary situation, self-awareness.

Постановка проблеми. Урбаністичний простір дедалі частіше стає предметом вивчення гуманітарних наук, фокус уваги яких сконцентровано на пошуках шляхів адаптації й акомодатії індивіда в умовах мегаполіса. Значний вклад у розроблення вказаного питання зроблено в царині соціології й антропології такими вченими, як: Г. Зіммель, М. Вебер, М. Анциферов, М. Шелер, Г. Плеснер, М. Мосс, Л. Вірт, К. Лінч, М. Девіс, А. Лефевр, П. Бурдьє, О. Трубіна, Ю. Тихеева, М. Карповець, Г. Фесенко, Б. Поляруш та ін. На окрему увагу заслуговує філософсько-екзистенційна інтерпретація простору, актуалізована в працях М. Гайдеггера, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Мерло-Понті, А. Камю й ін. Місто в екзистенціалістичній філософії є світом сконденсованого буття, в якому людина, що перебуває в межовій ситуації, повсякчас змушена здійснювати вибір між собою й іншими, справжнім і несправжнім буттям, свободою і залежністю тощо. Звідси

актуалізація особистого досвіду індивіда, процесів його самоусвідомлення як предмета художнього переосмислення в літературі. Розвиток літературознавчої урбаністики пов'язують з іменами П. Флоренського, М. Бахтіна, Д. Лихачова, В. Іванова, М. Бютора, С. Скварчинської, В. Топорова, Ю. Лотмана, Н. Копистянської, В. Фоменко, Т. Возняка та ін., у працях яких місто розглядається як текст, наповнений певними смисловими кодами та маркерами, які дають ключ до розуміння картини світу автора.

В українському літературознавстві вивчення міського тексту у світлі сучасних методологій та практик стало можливим лише останніми десятиліттями. Серед об'єктів дослідницької уваги наших науковців література міжвоєнного періоду є чи не пріоритетною. Адже саме із цього часу, позначеного модерністським світосприйняттям, міський ландшафт постає сутнісним компонентом доробку молодого

покоління письменників, зокрема Б. Антоненка-Давидовича, Д. Бузька, І. Вільде, В. Винниченка, А. Івченка, М. Могилянського, В. Підмогильного, Л. Первомайського, В. Петрова, В. Сосюри, Є. Плужника, М. Хвильового й інших. У контексті літературознавчого переосмислення творчості представників перших десятиліть ХХ ст. актуалізуються соціокультурні, філософські й естетичні концепти вітчизняного тексту про місто, що доводять праці В. Агєєвої, О. Богданової, М. Борисенка, О. Бровко, В. Дмитренко, О. Капленка, Г. Кудрі, І. Куриленко, М. Ласло-Куцюк, С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, І. Набитовича, А. Нестелєва, В. Романишин, О. Титар, Н. Павленко, С. Павличко, Г. Степанової, О. Харлан, Я. Цимбал, І. Шапошникової та ін.

Певний поступ в українській науці про літературу зроблено на шляху осягнення міського континуума британської прози визначеного періоду. Етапним явищем вважаємо кандидатську дисертацію Ольги Павлової «Лондонський текст англійської літератури першої третини ХХ ст.» [4], в якій проаналізовано образ британської столиці в різножанрових творах В. Вулф, Ф.М. Форда, Б. Шоу, Т.-С. Еліота, І. Во й ін. Зазначимо також студії Г. Батюк, Н. Глінки, І. Школи й ін. Однак, попри відчутні зрушення, компаративні дослідження української та британської художньої урбаністики перебувають на етапі становлення, що визначає актуальність поданої статті, **мета** якої – виявлення типологічних особливостей актуалізації образу міста в українській та англійській літературі міжвоєнного періоду як екзистенційного простору людського буття. Об'єктом вивчення є твори міжвоєнного періоду, зокрема «Місто» В. Підмогильного, «Сентиментальна історія» М. Хвильового, «Метелики на шпильках» І. Вільде, «Місіс Делловей» В. Вулф, «Смерть героя» Р. Олдінгтона та «Коханець леді Чатерлей» Д.Г. Лоуренса, в яких репрезентовано різні моделі реалізації людської ідентичності в урбаністичному просторі.

В основі розвідки – історико-типологічний підхід, згідно з яким вивчаються явища, що перебувають у спорідненій культурній-історичній площині, позначеній модерністською домінантою. Теоретичним підґрунтям дослідження стали філософсько-екзистенційні концепції М. Гайдеггера, К. Ясперса, А. Камю, використано структурно-семіотичні студії Ю. Лотмана, психоаналітичні напрацювання І. Ялома.

Виклад основного матеріалу. Місто на початку ХХ ст. стає уособленням людських прагнень до свободи, самовизначення й іденти-

фікації, адже відкриває перед індивідом широкі можливості для реалізації власного потенціалу, водночас містить серйозну загрозу відчуження та самотності. У такому ракурсі тема міста постає особливо гостро в тих національних літературах, де довгий час переважала сільська культура, як, наприклад, в Україні. Місто, яке, зі слів С. Павличко, «мовно й соціально <...> завжди було ворожим українцям» [10, с. 207], виступає у творах письменників міжвоєнних десятиліть здебільшого чужим простором. І в авторів – вихідців із села, і відповідно в героїв їхніх творів, воно породжує амбівалентні за емотивним складом відчуття (бажання, цікавість, подив, боязнь, тривогу, страх, агресію тощо), проте в жодному разі не залишає байдужим. Звідси – парадоксальність актуалізації міської тематики у творах українських письменників, в яких захоплення містом повсякчас переплітається зі страхом, а то й відразою. Останнє здебільшого є результатом неспроможності героїв, вихованих на віках усталених традицій, адаптуватися в чужому їм середовищі, що створює ситуацію екзистенційного вибору.

Щодо англійської літератури, то урбаністична тематика тут не є новою. Посилена увага до міських ландшафтів, що з'явилася в епоху модерну, у минулому столітті досягає свого апогею. Важко знайти англійського письменника, творчість якого не була б позначена образами міських ландшафтів, передусім лондонських. Однак у визначений період місто постає в цілком новому ракурсі: з одного боку, воно є центром інтелектуальної думки, носієм давньої культури, з іншого – уособленням технократичної реальності, яка в повенну добу оприявила потворну у своїй ворожості до людини сутність. Іншими здаються модуси художньої екзистенції міста у творчості англійських письменників 20–30-х рр. ХХ ст., для більшості яких воно є географічно своїм простором, однак чужим і ворожим в онтологічному плані.

Глобальним питанням, яке впливає із самої сутності міста як центра суспільно-політичного й культурного життя щодо периферії, є дихотомія місто / село, у площині якої оприявнюються філософсько-естетичні та світоглядні інтенції авторів. Поєднання опозиційних топосів в одній парадигмі спостережено в більшості українських авторів (В. Підмогильний, М. Хвильовий, І. Вільде та ін.), що дає підстави вважати вказану особливість національною рисою міського дискурсу нашої літератури. Знаковим у вказаному контексті є роман В. Підмогильного «Місто», який вважається першим урбаністичним романом в українському письменстві, типологічно спорід-

неним зі світовими взірцями. Особливість твору, яка наблизилася його до європейського модернізму, спричинила гострі нападки з боку тогочасної вульгарно-догматичної критики, полягає в тому, що в його центрі не місто як таке, а людина, яка прагне його «здобути». Відтак визначальною є екзистенційно-психологічна домінанта, у площині якої оприявнюється «складний конгломерат благородства й слабкості людини, її суспільної та біологічної неодновимірності <...>» [7, с. 223]. Зі слів О. Титар, «В. Підмогильний всією своєю творчістю доводить, що історія одного заслуговує на таку ж увагу, як і історія народів, через формування ідентичності однієї особистості можна зрозуміти загалом ідентичності певної доби» [12, с. 13].

У творі В. Підмогильного така особистість втілена в образі бібліотекаря сільбуду Степана Радченка, який відправляється на навчання до Києва. Річний шлях Дніпром, з якого розпочинається твір, є етапом ініціації героя, розмежовує його минуле і прийдешнє. Процес переходу викликає в хлопця гаму суперечливих емоцій: з одного боку, смуток, з іншого – «хвилювання і млюсть». В описах сільської природи, які поступаються місцем візіям індустріального міста, проступає екзистенціаль туги, що генерує авторські інтенції безповоротності Степанового шляху. Так, сільський краєвид, що раптово відкривається перед очима Степана, асоціюється в його свідомості з «питомим витвором просторів, чарівною квіткою землі, неба й води» [11, с. 308]. Він відчуває спорідненість, органічну прив'язаність до села як уособленню краси й досконалості, готовий тут бути господарем. Однак з наближенням до Києва смуток і жаль змінюються на сповнені надій хвилювання, пов'язані зі «здавна викоханою мрією» [11, с. 310] про нове життя у великому місті. Заключним акордом у розбурханій симфонії Степанових переживань стає свисток пароплава як «останній сигнал його минулому» [11, с. 311]. Маркери раптової тиші («в душі його стало тихо і мертво» [11, с. 311]) вказують на остаточне долання межі між селом і містом. Разом зі слізьми, які раптово здушили його зсередини, випарувалася й зажура, несумісна із прагматикою міста.

Однак шлях Степана безпосередньо вулицями Києва позначений екзистенціалами чужості й самотності як незмінних атрибутів його стану, продукує у свідомості хлопця відчуття закинутості у світі, який існує незалежно від його волі чи присутності, тобто «поза ним», тож бурхлива стихія міста до нього немає жодного діла. Останнє рівнозначне усвідомленню абсурду, який, згідно з А. Камю, народжується в резуль-

таті зіткнення «фактичного стану речей із певною реальністю» [3, с. 39]. Концепти сторонності й чужості об'єктивуються в образі вітрини книжкового магазину, наповненої великою кількістю томів, серед яких Степан «побачив тільки одну читану книжку» [11, с. 313]. Під час порівняння багатой киявської книгарні із сільською бібліотекою, яку він сам зібрав, йому здалося, що в тих томах «зосередилося все те чуже, що мимоволі лякало його, всі небезпеки, що він мусив побороти в місті» [Там само]. Місто як уособлення культури й освіти для бібліотекаря Степана – непрочитана книжка, обшири й глибина якої викликають страх та сумніви щодо можливості їх освоєння. Переживання меншовартості, власної неспроможності породжують думку про повернення до села, однак, швидко опанувавши себе, хлопець списує все на втому і йде «далі під владою своїх побляклих на мить, але чіпких мрій» [11, с. 314]. У наведеному епізоді проглядаються зародки раціональності Степана як необхідної передумови виживання в динамічному й повному суперечностей місті.

Подібно до героїв О. де Бальзака та Гі де Мопассана, чоловік шукає опори й підтримки в жінках, які б допомогли адаптуватися в Києві. Прикметно, що в зовнішньо-поведінковій і психологічній парадигмі кожної зі Степанових «супутниць» відображена частина його власної сутності, модифікованої переміщеннями в ієрархічному просторі міста. Так, в образі чистої душею і помислами Надійки втілено патріархальність хлопця на пограничному етапі (шлях пароплавом, побачення на березі Дніпра), яку він викинув як непотріб [11, с. 361], меланхолійна і пишна тілом Мусінька виражає тваринно-побутові інстинкти периферійного буття в місті (корівник, молоко, простір кухні, тілесна пристрасть, постійний харч), яке є фікцією домашнього просту, постає половинчатим, тож залишається в коридорі минулого як спогад; Зоська – це оболонка зовнішнього буття в місті (соска, відвідини кіно, цукерки, кафе, прогулянки, зустрічі в чужому помешканні), яке вказує на ілюзорність Степанових потуг завоювати столицю. І лише в образі Рити, яка зненацька з'являється на обрії життя молодого письменника, охоплено всю чарівність, багатогранність, водночас підступність Києва, який готовий здатися Степану, водночас не обіцяє спокійного життя. У семантиці вертикального руху героя від периферії до центра актуалізовано процес його самоусвідомлення й духовного зростання, результатом чого є привнесення власної суб'єктності шляхом вибудовування свого простору.

Своєрідним прикладом долання сільської провінції для міста є повість М. Хвильового «Сентиментальна історія». На відміну від Степана, 17-літня героїня Б'янка, яка розчарувалася в «дичавині» провінційної дійсності, покидає рідне село в пошуках невідомої «химерної далі», а передусім зустрічі з «великим чоловіком» [15, с. 62]. Водночас сама ж зізнається, як любить рідний край: луки, «запах осоки й це зелене море трав, що хлюпотіло за рікоюю», «вечорові кучугури», «димки над нашою оселею» [15, с. 57] тощо. На пероні вона не може відірвати погляду від степу, вклоняється «в останній раз <...> напівтемній степовій станції», твердо вирішивши, що більше сюди не повернеться. У тумані ілюзорно-романтичних візій Б'янки єдино справжнім виявляється біль розлуки як прояв екзистенційного самоусвідомлення героїні, її відмінності від речей, що сама вона визначає іронічною фразою: «Очевидно, теличка нездібна пережити цього» [15, с. 59]. У місті за «порожнечою канцелярських буднів» [15, с. 103] її свідомість не покидає вигляд «біленького домика», «золотого півника на флюгері», «темних провінціальних садків», спогад про які підсилює відчуття абсолютної самотності у світі, позбавленому гармонії і порядку. Однак уяву Б'янки й далі живить мрія про справжнього чоловіка, саме для нього дівчина береже свою невинність. У результаті невдалих стосунків із художником Чаргаром вона віддається діловодіві Куку, чим дає зрозуміти, що позбувається ілюзій, стає, як і світ, абсурдною людиною («Людина абсурду починається там, де закінчується людина, яка плакає надії» [4, с. 79]). У вчинку дівчини есплікується ідея прозоріння та набуття внутрішньої свободи, що дозволяє їй тверезо оцінювати дійсність, якою б потворною вона не була.

На противагу Б'янці, Дарку Попович у повісті Ірини Вільде «Метелики на шпильках», яка у свої 14 покидає рідний дім для навчання в Чернівецькій жіночій гімназії, проводжають, згідно з національною традицією, всією сім'єю: мама, тато, бабуся. Дівчина, «подібно до казкової героїні» [14, с. 274], прощається не лише з родиною, а й із землею, зокрема квітами, гірко усвідомлює, що на Різдво вже їх не застане, тож «понюхала кожну зокрема» [1, с. 117]. У такий спосіб ніби намагалася закарбувати у своїй пам'яті «тут-буття», а отже, пронести його із собою, усвідомлюючи факт неминучого кінця квітів, а з ними й частини власного життя, пов'язаного з рідним домом. Експлікантами внутрішнього стану героїні, яка перебуває в межовій ситуації, як і в Степана Радченка та Б'янки, є екзистенціали

смутку й туги. Спровоковані зовнішніми чинниками, вони є проявами глибинних психологічних процесів дівчинки, у площині яких проступають недитячі передчуття, що «покидає дім раз на все, на ціле життя <...> завжди тепер між чужими, тільки між чужими <...>» [1, с. 119]. Ближче до Чернівців журливі думки змінюються радісними розмислами близькості з Данком, щоб пізніше знову виникнути від безпосереднього контакту з міськими реаліями, а передусім кімнатою на станції, позначеною холодом, чужістю та ворожістю. Найбільше розчарування в дівчини викликає те, що «в цьому триклятому місті, де кожна вулиця має інших п'ять у собі» [1, с. 120], вона не зможе відшукати Данка, адже забула спитати про місце його перебування: місто не лише чуже, воно ще й жорстоке, адже роз'єднує близьких людей, покладаючи долю кожного на себе.

Однак із часом, увійшовши в ритм Чернівців, Дарка починає залюблюватися в його вулиці, будинки, строкаті ландшафти та, як і Степан, все рідше згадує про село, яке подекуди нагоняє нудьгу. Чернівці у свідомості дівчини набувають концентричності, стають для неї центром всесвіту, виростають, за спостереженнями О. Харлан, «в ідеальне втілення рідної землі, водночас виступаючи прообразом якогось далекого, невідомого майбутнього» [14, с. 275]. Важливо, що, на відміну від героя роману В. Підмогильного, Дарка в процесі завоювання міста, жодного разу не йде всупереч власним переконанням. Почуття власної гідності, закладене з дитинства, є тією духовно-моральною основою, яка допомагає не лише зберегти внутрішню ідентичність, а й вивести на вищий щабель самоусвідомлення в єднанні особистого, національного й загальнолюдського.

Якщо в українській літературі чуже місто контрастує із селом як топосом родинного та національного Дому, то в англійських письменників вказана опозиція розглядається в антагоністичній площині природи й цивілізації, відповідно природне як ідеальне не завжди асоціюється з рідним, а пов'язане передусім із загальнолюдськими цінностями. Так, у романі Р. Олдінгтона «Смерть героя» головний герой Джордж Вінтерборн після непорозуміння з батьками прибуває до Лондона із провінційного містечка. Фактично, як і Б'янка в «Сентиментальній історії» М. Хвильового, він втікає від гніту провінційної дійсності, яка є уособленням міщанської пуританської моралі, заснованої на лицемірстві та брехні. Останнє стосується передусім найближчого оточення Джорджа, зокрема батьків, які зображені як типові представники вікторіанської Англії, відповідно, ідеа-

лізація родинного вогнища, на протипагу українським творам, відсутня. Їм опозиціонується світ природи, краси та мистецтва, в яких головний герой і знаходить притулок, вибираючи шлях внутрішньої ізоляції.

Хоча вимушена поїздка Джорджа до Лондона позбавлена притаманних Степану та Б'янці ілюзій, він все ж плекає надії на можливу самореалізацію в столиці. Вони, однак, дуже швидко розвіюються. В описах передвоєнного міста повсякчас впливають концепти нудьги, смутку, туги, у смисловому полі яких актуалізуються ідеї катастрофічності буття: «Пуританський запал змінився мертвим спокоєм. Широчезні крила непоборної Нудьги широко розгорнулись над мільйонами. Довжелезні вервечки автомобілів, що відчайдушно сигналять, неспроможні прорватись. Епічна меланхолія спустілих провулків, де ритмічний цокіт підків лунає, мов адажіо безнадії» [8, с. 109]. На протипагу українським персонажам, Джордж не прагне адаптуватися, вийти за межі власного «Я», навпаки, чимдалі відчужується від усього світу, що призводить до екзистенційного ескапізму – нездоланної прірви між індивідом і соціумом [17]. Марними виявляються спроби героя налагодити діалог з Іншими в площині кохання. Через інфантильність, відсутність комунікативного досвіду він не може розібратися в стосунках з Елізабет та Фанні – емансипованих апологеток ідеї вільного шлюбу, а фактично узаконеної неупорядкованості, тож стає жертвою прагматично-дріб'язкових амбіцій жінок. Опинившись у ситуації екзистенційного вибору, спричиненого, з одного боку, любовними непорозуміннями, з іншого – початком війни, він вибирає останнє, а фактично, здійснює акт чергової втечі – на цей раз зі заплутаного лабіринту міста в пекло війни, що однозначно добровільному вибору смерті.

У романі Д. Лоуренса «Коханець леді Чатерлей» Констанція і Мелорз, які пов'язують власне майбутнє із природним буттям, відчують жаль за патріархальною невинністю людства. Цивілізація в їхньому розумінні – найбільше зло сучасного світу, яке руйнує на своєму шляху все, що не вписується в її жорстоку прагматику: природні ландшафти, культурні цінності, давню архітектуру, а передусім щирість і теплоту людських стосунків. Концепт механістичності як домінуючий у тексті пронизує всі компоненти оповіді, експлікує всеохоплюваність незворотних процесів індустріалізації, які відбуваються не лише у великих містах, а й по всій Англії, зокрема і в провінційних містечках та селищах. Серед них і Тавершел

із його чорними від диму шахтами й копальнями. Прикметним у цьому контексті є екзистенційні переживання Констанції під час її поїздки до Венеції, викликані картинами європейської повоєнної дійсності. Глибокий смуток і відчай охоплюють жінку, коли вона бачить великі міста, які, на її погляд, позбавлені животворних імпульсів. За оболонкою зовнішнього лоску Лондона й Парижа проступає пустота й зношеність як атрибути приреченого людства. Зокрема, у Лондоні, попри зовнішню принадність, люди виглядають «примарними і пустими», позбавленими «живого щастя» [5, с. 388]. Париж у внутрішніх рефлексіях жінки постає одним із найсумніших міст, «втомлений власною, тепер механічною чуттєвістю, втомлений від напруги грошей, втомлений навіть від огиди й чванства, просто смертельно втомлений» [5, с. 388]. Тож маєток Регбі, до якого Констанція відчуває відразу, порівняно з європейськими столицями видається більш реальним. Тотальна пустота, якою охоплено весь світ, породжує в героїв відчуття власної чужості і закинутості, змушує їх шукати ідеальні ландшафти, віддалені від центрів суспільного буття, що, як і у випадку зі Джорджем, є однією з форм втечі, яка веде в невідоме.

У бездушному просторі мегаполіса можуть вистояти індивіди, які або «завоювали місто», або втратили справжні людські якості, перетворилися на частину натовпу, однак таке існування, згідно з М. Гайдегером, є несправжнім, речевоподібним [13, с. 186]. В іншому разі місто поглинає людину, як, наприклад, Септімуса Сміта в романі В. Вулф «Місіс Деллоуей» – представника повоєнного покоління, який відчуває абсолютну самотність у байдужій до його вічних страждань столиці, тож «поступово наближається до самознищення» [16, с. 78]

На відміну від Септімуса, для головної героїні роману місіс Деллоуей, яка мешкає у Вестмінстері, Лондон (за класифікацією Ю. Лотмана) є центром всесвіту [6, с. 9], вмістилищем краси й величі, енергії й захоплюючої динаміки. Реальність зовнішнього світу міста, перенесена в простір внутрішнього буття героїні, постає у вигляді мозаїчного потоку кольорів, звуків, запахів, візій, в яких виражається стан душі жінки, наповненої любов'ю до життя й Лондона як його вмістилища: «Погляди перехожих, коливання, шерхіт, тупотіння; гуркіт, ревіння; екіпажі, автомобілі, автобуси, фургони; човгання і совання ходячих реклам; духові оркестри, катеринки; тріумф і брязкіт, і дивний високий спів аероплана над головою – ось що вона так любить» [2, с. 6].

І саме відчуття легкості від ясного червненого дня викликає радісні асоціації про роки молодості, проведені у віддаленому від міста Бортоні. Природний простір провінції, на відміну від творів Д.Г. Лоуренса та Р. Олдінгтона, не опозиціонується міському, а навпаки, становить із ним органічну цілісність, поєднує минуле й сучасне головної героїні у відтинку одного дня.

Однак крізь оболонку віталістичних рефлексій Клариси проступають екзистенціали смутку й туги, в яких актуалізуються переживання щодо трагічності, плинності й конечності людського буття. Справжнім потрясінням для місіс Деллоуей стає самогубство Септімуса, яке є нагадуванням про існування іншого Лондона, «зруйнованого війною, що не живе, а існує» [16, с. 78]. Звістка, яка пролунала з уст лікаря Бредшоу, викликає в жінки змішані почуття тривоги, захоплення, водночас відповідальності та вини за власну безпорадність, безсилість перед лицем смерті, загалом за своє життя, яке в неї є. Балансуючи в думках між життям і смертю, здоровим глуздом і божевіллям, Клариса вибирає життя з його гамором, плітками, інтригами, зовнішнім лоском, вечірками, порцеляною і сріблом – речами, які уберігають її від жорстокого світу. І те, що смерть Септімуса в її свідомості раптом постає як звільнення, збереження власного «Я», є ознакою долання Кларисою страху перед невідомим.

У романі В. Підмогильного «Місто» спостерігаємо аналогічний мотив вини, оприявнений

у контексті самогубства Зоськи. Відчуваючи відповідальність за вчинок дівчини, Степан вперше у своєму житті стикається зі смертю, яка зачіпає його безпосередньо. На відміну від Кларисиної, вина Степана, згідно із градацією К. Ясперса, належить до групи моральних, які взивають до совісті [18, с. 19–20]. З моральної винуватості народжується усвідомлення, а отже, каяття й оновлення [18, с. 23–24]. Степан, який потрапив в екзистенційну ситуацію, через осмислення, а отже, каяття досягає, як і Клариса, оновлення. Після смерті Зоськи йому стає зрозумілим його власне буття в місті.

Висновки. У результаті дослідження різних моделей урбаністичного простору у творах українських та англійських авторів виявлено наявність бінарної опозиції свого / чужого простору, у площині якої актуалізується екзистенційний дискурс. Спостережено, що в українських авторів наведена парадигма імплементується в дихотомічних образах село / місто, натомість в англійських – природа / цивілізація. Процес освоєння міста як ворожого й чужого проїнятий екзистенціалами смутку, туги, страху, нудьги, в яких артикульовано стан перебування героїв в екзистенційній межовій ситуації. «Проживання у місті» як його «переживання» стає фундаментом формування власного досвіду героїв, набуття ними вищого рівня самоусвідомлення. В іншому разі місто поглинає людину чи перетворює на частину натовпу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. 488 с.
2. Вулф Вірджинія. Місіс Деллоуей. Пер. з англ. Тараса Бойка. К.: Комубук, 2016. 208 с.
3. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с. (Мыслители XX в.).
4. Камю Альбер. Творчество и свобода: сборник. М.: Радуга, 1990. 608 с.
5. Лоуренс Девід Г. Коханець леді Чатерлей. Пер. з англ. Соломія Павличко. К.: Основи, 1999. 462 с.
6. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. Лотман. Т. 2. Таллин: Александра, 1982. С. 9–21.
7. Мельник В. На перехресті міста і села (роман Валер'яна Петровича Підмогильного «Місто» у критиці 20-х рр. 20-ї рр.: літературні дискусії, полеміки: літературно-критичні статті / упоряд. В. Дончик. К.: Дніпро, 1991. С. 212–260.
8. Олдінгтон Річард. Смерть героя. Перекл. з англ. Ю. Лісняк; передм. І. Києнко. К.: Дніпро, 1988. 341 с.
9. Павлова О. Лондонський текст англійської літератури першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Миколаїв, 2017. 20 с.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. К.: Либідь, 1999. С. 206–229.
11. Підмогильний В. Місто. Оповідання, повість, романи / В. Підмогильний. К.: Наук. думка, 1991. С. 308–538.
12. Титар О. Український екзистенціалізм у пошуках гуманістичних культурних орієнтірів: філософія нового українського урбанізму «Третьої революції». Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». № 57. С. 11–19.
13. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В. Бибихина. СПб.: Наука, 2006. 452 с.

14. Харлан Ольга. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939 рр.): монографія. К.: Освіта України, 2008. 307 с.
15. Хвильовий М. Вальдшнепи: вибрані твори. К.: Знання, 2016. 319 с.
16. Школа І. Імпресіоністичний принцип візуалізації міського простору у творах В. Вулф та І. Вільде. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: зб. наук. ст. Серія «Філологічні науки / гол. ред. В. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XIII. С. 75–81.
17. Ялом И. Групповая психотерапия: теория и практика. Пер. с англ. М.: Апрель-Пресс, Издательство Института психотерапии, 2005. 576 с. URL: http://www.psychol-ok.ru/lib/yalom/gp/gp_01.html.
18. Ясперс К. Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1999. 148 с.

УДК 82.091–9

ПОДОРОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ, ПОЛЬСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: РЕЦЕПЦІЯ ТА ТИПОЛОГІЯ

TRAVEL LITERATURE IN MODERN UKRAINIAN, POLISH AND RUSSIAN LITERATURE: RECEPTION AND TYPOLOGY

Калинюшко О.А.,

*аспірант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*

У статті зацентовано увагу на імагологічному підході до вивчення жанру тревелога. Базуючись на дослідженнях російського й американського історика й теоретика мистецтва та культури М. Ямпольського про дистанцію між спостерігачем та об'єктом спостереження, сформовано підґрунтя імагологічної типології тревелога. Шляхом простеження взаємозв'язку між ступенем дистанціювання спостерігача (героя-мандрівця) і об'єктом спостереження (топосом подорожі) виокремлено п'ять типів сучасного тревелога, а саме: подорож «своїм» простором, мандри рідною країною, мандрівка в просторі країни-сусіда, подорож далекими екзотичними краями та мандрівка героя з подвійною ідентичністю. У дослідженні підкреслено, що відстань між героєм та об'єктом його подорожі є найменшою в разі мандрівки «своїм» простором, оскільки в такому творі зникає класичне протиставлення «свій» / «чужий»; збільшується в інших видах тревелога відповідно та сягає свого апогею в тревелозі, оповідачем якого є герой із подвійною ідентичністю, адже він, попри те, що пізнає Іншого зсередини, залишається зацикленним на домі, є носієм емігрантської психології.

Ключові слова: подорож, тревелог, імагологія, типологія, Михайло Ямпольський, близький, далекий.

В статье акцентировано внимание на имагологическом подходе к изучению жанра тревелога. Основываясь на исследованиях русского и американского историка, теоретика искусства и теории культуры М. Ямпольского о дистанции между наблюдателем и объектом наблюдения, сформирована почва для имагологической типологии тревелога. Путем прослеживания взаимосвязи между степенью дистанционирования наблюдателя (героя-путешественника) и объектом наблюдения (топосом путешествия) выделены пять типов современного тревелога, а именно: путешествие по «своему» пространству; странствие по родной стране, путешествие в пространстве страны-соседа, странствие по дальним, экзотическим местностям и путешествие героя с двойной идентичностью. В исследовании подчеркнута, что расстояние между героем-путешественником и объектом его странствия самое близкое в случае путешествия по «своему» пространству, поскольку в таком тревелоге исчезает классическое противостояние «свой» / «чужой»; возрастает в следующих видах тревелога соответственно и достигает своего апогея в тревелоге, героем которого является путешественник с двойной идентичностью, ибо, несмотря на то, что он узнает Другого изнутри, больше всего зациклен на доме, отличается эмигрантской психологией.

Ключевые слова: путешествие, тревелог, имагология, типология, Михаил Ямпольский, близкий, далекий.

The article focuses on the imagological aspect to the study of travelogue. The basics of the imagological typology of the travelogue has been grounded on the investigations about the distance between an observer and an object of observation by M. Yampolskiy, Russian and American historian and theorist of culture and art. By means of tracking the interrelation between the level of distanciation of the observer (travelling character) and the object of observation (topos of the journey), it has been identified five types of the modern travelogue. They are the following: a journey around the "own" space, a journey around one's motherland, a journey within the space of a neighbouring country, a journey about distant exotic lands and a journey of the character with double identity. The research emphasizes that the distance between the character and the object of a travel is minimal in case of the journey around one's "own" space, as such a travelogue

diminishes classical opposition "own"/ "alien". However, the existence and importance of this opposition greatly increases from each next type to another and finds its brightest manifestation in the journey of the character with double identity. The narrator of this travelogue type is a character with double identity, as, despite the fact that s/he cognizes the Other one from the inside, remains focused solely on home and is a bearer of the emigrant's psychics.

Key words: travel, travelogue, imagology, typology, Mykhailo Yampolskiy, close, distant.

Постановка проблеми. Процеси глобалізації, мультикультуралізму та космополітизму в сучасному світі є причиною стурбованості й активних наукових дискусій щодо можливої кризи національної ідентичності. Для постмодерної людини питання етнічної, культурної приналежності, як і проблема ідентичності загалом, звучить як ніколи гостро. Закономірною в цій ситуації вбачаємо популяризацію жанру тревелога. Цей жанр не лише задовольняє цікавість від пізнання невідомого, іншого, а й сприяє кращому розумінню себе. У зіставленні себе зі своїми близькими або ж далекими сусідами, усвідомленні вланой відмінності, герой-мандрівник перевідкриває власне «Я», розбудовує свою національну ідентичність.

Особливістю жанру тревелога є дихотомія документального та фікційного начал. Наявність маршруту подорожі, реальність топосів – об'єктів мандрівки, співвіднесення героя-оповідача з автором твору формують документальну основу жанру. Фікційність же визначається суб'єктивністю мандрівця-оповідача, його схильністю до рефлексії, що збагачує тревелог емоційним, особистісним змістом. У творах про мандри невігданим чужим простором артикулюється імагологічний аспект освоєння світу та себе в ньому. За Василем Будним та Миколою Ільницьким, тревелог, або «мандрівничі записки», є одним із «посередницьких жанрів, які розповсюджують етнокультурні образи, не лише фіксуючи, а й формуючи історію міжкультурного спілкування <...>» [1, с. 352]. Він віддавна слугував формуванню національних гетерообразів і автообразів. Один із найперших та найвідоміших українських імагологів Дмитро Наливайко писав: «Книги мандрів, спогади й щоденники, листи й трактати людей, які побували у віддалених або й до тих пір невідомих країнах, знайомили з їхнім життям, суспільним устроєм і звичаями, ментальністю й культурою і тим самим наближали їх до своїх читачів, давали їм конкретні зарисовки й уявлення, із яких витворювалися узагальнені образи Чужого / Чужих. Та, крім екзотичних дивоглядів, читачі знаходили в цих описах і розповідях багато схожого, близького, а то й аналогічного «своєму». А це провокувало зіставлення зі «своїм» і служило потужним імпульсом до його глибшого сприйняття і розуміння» [4, с. 38]. Питання імагологічного дослідження жанру не є вичерпаним, адже досі нероз-

робленою є проблема класифікації тревелога в імагологічному ключі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вважаємо за необхідне зазначити, що типологію за «тематичним» принципом раніше було репрезентовано в праці Мадлени Шульгун «Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект» [6]. Науковець зауважує, що принцип, за яким здійснено типологізацію, фактично «географічний, адже актуалізує мету маршруту – досягнення певного місця, країни та опис своїх вражень про них» [6, с. 62]. Вона зазначає, що «у цього принципу є свої традиції, що сягають корінням углиб віків. Так, у добу античності розділяли мандри морем і суходолом, даючи кожному типу найменування – відповідно періпли й перитези. У деяких роботах цей принцип використано стосовно російської літератури XIX ст., іноді в поєднанні з іншими критеріями» [6, с. 62]. Щоб унаочнити власну думку, М. Шульгун підкреслює, яким чином поділено корпус текстів у дисертації Надії Іванової «Жанр подорожніх записок у російській літературі першої третини XIX ст.» [3], першу групу в якій представляють подорожі святими місцями, другу утворюють подорожі в Європу, третю становлять подорожі на Кавказ, останню, четверту, – подорожі до Сибіру. Цей критерій, на думку літературознавця, «дає змогу визначити вектори світоглядних пошуків та акценти діалогу культур», водночас вона зауважує, що він має недолік – «відсутність естетичного вмісту» [6, с. 62].

Погоджуємося із зауваженням М. Шульгун щодо недосконалості такої типології та вважаємо, що категоризація тревелогів за тематичним критерієм є продуктивнішою в компаративних дослідженнях, оскільки більше піддається універсалізації та теоретизації відповідно.

Постановка завдання. Метою статті є вироблення типології тревелога на матеріалі сучасної української, польської та російської літератури в руслі імагології.

Виклад основного матеріалу. Теоретичну основу нашої типології становлять праці Михайла Ямпольського – російського й американського історика і теоретика мистецтва та культури, філософа та філолога. У своїх численних роботах, зокрема у творах «Спостерігач» (2000 р.) та «Про близьке» (2001 р.), автор вивчає історію спо-

стерігача від часів І. Канта до сучасності. Його увага звернена до аномальних зорових ситуацій, коли порушується дистанція між спостерігачем та об'єктом спостереження. В обох працях автор розвиває тезу про «дистанціювання спостерігача від об'єкта – одну з умов міметичного відношення зору до об'єкта» [7, с. 5]. Він підкреслює, що «близькість не дозволяє відбутися об'єкту пізнання, вона виводить об'єкт за його межі, залишаючи свідомість без об'єкта абсолютно беззмисловою. Свідомості не залишається нічого іншого, як звернутися самій на себе, ніби вивернутися навиворіт» [7, с. 6]. Розуміння героя-мандрівця як спостерігача та дослідження його подорожі за критерієм зменшення / збільшення дистанції між ним та простором, яким він подорожує, дозволяє виокремити п'ять типів тревелога.

Перший тип відзначається найменшою дистанцією між героєм та об'єктом його подорожі й репрезентує мандрівку «своїм» простором. Така подорож, за М. Ямпольським, відзначається надмірною «близькістю». Звичне вглядання в Іншого в такому тревелозі відсутнє, як і постулювання героєм національного «Я». Включеність подорожанина в простір нівелює опозицію «свій» / «чужий», притаманну для класичного тревелога, що зміщує бачення героя із зовнішньої площини у внутрішню. Персонаж, який подорожує «своїм» простором, вглядається насамперед у себе; відсутність протиставлення «свій» / «чужий» відкидає потребу в пізнанні, що активізує екзистенційні пошуки персонажа. Ведучи діалог у собі, він здійснює «відкриття» у сфері особистої ідентичності, гармонізує стосунки зі своїм «Я». Так, у творах Маркіяна Камиша «Оформляндія, або Прогулянка в Зону», Галини Пагутяк «Сентиментальні мандрівки Галичиною», Міхава Ціхого «Завжди є сьогодні» та Олега Єрмакова «Навколо світу» «свій» простір збігається з топосами малих батьківщин героїв. Персонаж тревелога М. Камиша, наприклад, у мандрах Чорнобильщиною шукає можливості здобути цілісність власного «Я», подолавши страх перед трагедією, яка відібрала в нього батька.

Наголошуємо на тому, що вирази «подорож рідною країною» та «мандрівка «своїм» простором» не вважаємо тотожними, оскільки територіальна приналежність героя простору, яким він мандрує, не є запорукою того, що він сприйматиме його за канонами «свого». Прикладом тревелога, в якому відображено сприймання героєм рідної країни через опозицію «свій – чужий» є, зокрема, «Подорож із Мамайотою в пошуках України» Артема Чапая, в якому подорожанин

пізнає Україну як одну із країн світу, щоб утвердити власну національну ідентичність. «Свій» же простір мислиться нами як близький герою ментально. Також тревелогами, в яких увиразнено подорож рідною країною та які відповідно репрезентують другу групу в класифікації є «Anarchy in the UKR» Сергія Жадана, «Шьодемка» Земовіта Щерека, «Сів і поїхав. Росія від Петербурга до Владивостока в світлі фар мотоцикла» Павла Кобяка.

Третій тип тревелогів об'єднує твори, в яких мандрівець взаємодіє із простором країни-сусіда. Слушним вважаємо зауваження Володимира Топорова про те, що народження «етнічного» «Я» майже неминуче передбачає відкриття Іншого, яким постає насамперед найближчий сусід в «етносі» [5, с. 8]. Ментальна близькість народу, який представляє мандрівець, з етносом, чією землею він подорожує, не є запорукою зображення позитивного гетерообразу нації в тревелозі. Навіть більше, надміру близькі стосунки між народами сприяють продукуванню негативних етнообразів. Передумовою їх появи часто є негативні стереотипи, які з'являються як реакція на міжнаціональні образи та претензії. Як підкреслює нідерландець Джоєп Лірсен, «стереотипи можуть бути позитивними або негативними залежно від політичних обставин: країни, що становлять загрозу в політичній чи економічній конкуренції, зазвичай зображені негативно, що породжує ксенофобію, а країни, які не становлять жодної загрози, представлені в позитивному світлі, що спричиняє екзотизм та ксенофілію» [9]. Саме для цього типу тревелога конститутивною є теза бельгійського літературознавця Гуго Дизеринка, в якій обумовлено взаємопов'язаність гетеро- та автообразів: «<...> кожен «образ іншої країни» має підґрунтя в образі власної країни незалежно від того, чи це декларується відкрито, чи існує латентно» [8]. Сюди відносимо твори Галини Пагутяк «Новий рік у Стамбулі», Анджея Стасюка «Схід», Земовіта Щерека «Прийде Мордор і нас з'їсть, або Таємна історія слов'ян», Маріуша Щигела «Зроби собі рай». Так, у рецепції героя-мандрівника М. Щигела в тревелозі «Зроби собі рай» відбито трагедію взаємин між чеським та польським народами. Однією із причин уваги героя до Чехії вважаємо почуття національної вини, яку він розділяє зі своїм народом, визнаючи себе відповідальним за дії своїх співвітчизників, які в серпні 1968 р. підтримали Радянський Союз та в складі п'яти армій Варшавського договору вторглися на територію Чехословаччини. Пізнаючи Чехію, герой-мандрівець тревелога

«Зроби собі рай» М. Щигела через зіставлення та аналіз особливостей національного характеру поляків та чехів утворює свою польськість. Він називає себе чехофілом, втім відмовляється від ідеалізації Чехії, щоб реабілітувати свій народ.

Наступний тип тревелога визначається мандруванням героя далеким екзотичним простором. У віддаленому краї національна ідентичність мандрівника заступається космополітичною. Далеко від дому він не мислить себе представником своєї країни, оскільки простір, яким він мандрує, не спонукає до рефлексії про національні питання. Герой усвідомлює, що між культурою його світу та світу, в який він потрапив, пролягає прірва, однак це лише поглиблює його зацікавлення та спонукає пізнавати, керуючись уселюдськими позанаціональними критеріями у відкриванні Іншого. Яскравими зразками такого тревелога є «Любов і піраньї» та «На Зеландію» Макса Кідрука, «Лаовай» Каті Кулик, «Перехожі. Південно-Східна Азія» Богдана Логвиненка, «Записки носорога» Лукаша Орбітовського, «Спека. Подих Африки» Даріуша Росьняка, «Дегустація Індії» Марії Арбатової, «Дикунном в Африку» Володимира Дінця, «Любов і морква по-африканськи» Валерії Макаревич, «Індія. 33 незабутні зустрічі» Ростислава Рибаківа, «Адамів міст» Сергія Соловйова. Особливо прикметним є твір українського автора Б. Логвиненка «Перехожі», в якому зображено Південно-Східну Азію не крізь призму місцевої екзотики, а «портретуванням» людей різних національностей, яких зустрічає герой-оповідач під час подорожі автостопом. У «Перехожих» потрапляємо до мультикультурного світу, в якому національність не визначає долі людини, адже значна частина персонажів тревелога є мігрантами або завзятими бекпекерами, як і сам оповідач.

До заключного типу тревелога зараховуємо тексти, головний герой яких наділений подвійною ідентичністю. Подвійна, або ж гібридна ідентичність позначає процес руйнації вже сформованої ідентичності як точки опори індивіда

та формування нової, що складається з багатьох культурних контекстів [2, с. 99]. Такий герой перебуває на межовому усвідомленні власної ідентичності, що спонукає його до пошуку свого «Я». Здебільшого він постає емігрантом, який далеко від дому починає нове життя в чужій йому країні. Твір транслює погляд героя-оповідача, який переживає проблеми вкорінення в культуру, що постає ворожою, адже провокує дуальність його ідентичності. Подорож героя з подвійною ідентичністю – апогей дистанційованості мандрівника від об'єкта подорожі, адже його зацентрованість на домі є найпотужнішою, хоча він формально і пізнає країну зсередини. Зразками таких тревелогів є «Дім у Бейтінг Голлов» Василя Махна, «Гуляш із турула» Кшиштофа Варги, «Вовчий блокнот», «Дім над озером Онего» Маріуша Вілька, «Як я помер. Суб'єктивний тревелог» Володимира Соловйова, «Японія без обману» Юри Окамото. У творі Юри Окамото героєм із гібридною ідентичністю постає росіянин, який після переїзду до Японії та створення там сім'ї з місцевою жінкою переживає своєрідне суміщення «російського» й «японського» у своїй ідентичності. Спочатку окремі японські традиції та специфіка національного характеру японців дивували героя, однак із часом він розуміє, що поступово «ояпонюється» й сам. Вступаючи у взаємини із представниками інших етносів, герой може обирати свою лінію поведінки вільно, не відчуваючи тиску японського суспільства, зі своєрідністю якого повинен миритися, ставши його частиною. Однак навіть у таких поодиноких ситуаціях герой підмічає, що оцінює обставини за канонами японського світогляду.

Висновки. Отже, за критерієм близькості / віддаленості героя від об'єкта подорожі виокремлюємо п'ять видів сучасного тревелога, які означаємо подорожжю «своїм» простором, мандрами рідною країною, мандрівкою в просторі країни-сусіда, подорожжю далекими екзотичними краями та мандрівкою героя з подвійною ідентичністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
2. Заїка О. Пошуки власної ідентичності і культурна прірва між героями в оповіданні Джумпи Лагірі «Тільки гарне». Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2014. № 2. С. 99–104.
3. Иванова Н. Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX в.: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2010. 270 с.
4. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. Київ, 1998. 448 с.
5. Топоров В. Образ соседа в становлении этнического самосознания. Славяне и их соседи. Вып. 2. М., 1990. С. 4–14.

6. Шульгун М. Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект. Київ: Талком, 2016. 416 с.
7. Ямпольський М. О близком (Очерки немиметического зрения). Москва: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.
8. Dyserinck H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity. Intercultural Studies: Scholarly Review of the IAIS. 2003. Spring. № 1. URL: <http://www.intercultural/studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml> (дата звернення: 10. 05.2018).
9. Leerssen J. National identity and national stereotype. URL: <http://www.nationalstereotype.com/national-identity-and-national-stereotype/> (дата звернення: 12.06.2018).

УДК 82.091

ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТУ ПРО ПОНТІЯ ПІЛАТА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

THE FICTIONAL PECULIARITIES OF THE PONTIUS PILATE PLOT IN UKRAINIAN LITERATURE AT THE END OF THE XIX – THE FIRST HALF OF THE XXTH CENTURY IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN CULTURAL TRADITION

Комарницька Л.М.,
випускниця аспірантури
кафедри германських мов та зарубіжної літератури
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

У статті на матеріалі окремих поетичних і прозових творів українських авторів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (Іван Франко, Осип Маковей, Наталена Королева) висвітлено особливості поетикального втілення традиційного сюжету про Понтія Пілата. Дослідження здійснено в аспекті порівняльного зіставлення з подібним матеріалом в європейських літературах. З'ясовано нарративну й образно-стильову специфіку оформлення означеного сюжету, що зумовлюється його ідейно-змістовим наповненням.

Ключові слова: традиційний сюжет, образ Понтія Пілата, художня трансформація, поетико-стильова парадигма.

В статье на материале отдельных поэтических и прозаических произведений украинских авторов конца XIX – первой половины XX в. (Иван Франко, Осип Маковей, Наталена Королева) освещены особенности художественного воплощения традиционного сюжета о Понтии Пилате. Исследование проведено в аспекте сравнительного сопоставления со схожим материалом в европейских литературах. Выявлена нарративная и образно-стилевая специфика оформления данного сюжета, обусловлена его идейно-содержательным наполнением.

Ключевые слова: традиционный сюжет, образ Понтия Пилата, художественная трансформация, поэтико-стилевая парадигма.

The fictional peculiarities of the Pontius Pilate plot in some the works of ukrainian authors of the end of the XIX – the first half of the XXth century (Ivan Franko, osip Makovey, Natalena Koroleva) are highlighted in the article. The study was carried out in terms of comparative analysis with similar material in European literatures. The narrative and stylistic specifics of the structuring of this plot, conditioned by its ideological content, is clarified.

Key words: traditional plot, character of Pontius Pilate, fictional transformation, poetic-style paradigm.

Постановка проблеми. Як добре відомо, прокуратор Понтій Пілат, римський намісник в Юдеї часів імператора Тиберія, увійшов до пантеону вічних образів світової культури через сумнозвісну роль, яку він відіграв у долі Ісуса Христа. Образ Понтія Пілата найперше зафіксовано в усіх чотирьох євангельських текстах, а також у працях римських і юдейських істори-

ків, де він зазвичай зображений честолюбним і жорстким правителем. Надалі Понтій Пілат став постійним фігурантом численних апокрифів, легенд, переказів, в яких його участь у подіях Святої історії інтерпретується не надто варіативно, й оцінки авторів зазвичай зводяться до різкого засудження Пілатової позиції невтручання чи свідомого засудження Ісуса до страти.

Водночас в апокрифічній і легендарній літературі формується специфічний комплекс Пілата, що включає в себе концепти провини, страху, каяття тощо (про зародження проблеми «комплексу Пілата» див. [1]). Ця загальна парадигма суттєво змінюється у світовій художній літературі наприкінці XIX ст. До процесу переосмислення традиційного сюжету про Понтія Пілата в цей час активно долучаються й українські автори, які ретельно вивчають і беруть до уваги, як буде показано нижче, напрацювання європейської культури в цьому напрямі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перш ніж перейти до характеристики заявленого художнього матеріалу, варто зупинитися на дослідницьких векторах вивчення шляхів трансформації легенди про Понтія Пілата в історії світової культури. Огляд даної проблеми можна віднайти в таких ґрунтовних студіях, як: монографії і статті А. Нямцу [11; 12], В. Антофійчука [2], О. Корнієнко [3; 4], А. Татарінова [14]. Так, у двочастинній статті О. Корнієнко до аналізу стратегій функціонування образу Пілата в історії світової культури залучаються історичні свідчення, євангельські канонічні й апокрифічні тексти, а також твори новітньої російської літератури [3; 4]. На жаль, автор не торкається даної проблематики в закордонній художній літературі, що зрозуміло, адже вона свідомо обмежила предмет своєї студії через його надто розмаїті та різновекторні прояви.

Спроби з'ясувати специфіку образу Понтія Пілата у творах представників різних національних літератур демонструють численні компаративні студії відомого фахівця в цій галузі професора А. Нямцу. Вписуючи даний образ в євангельську парадигму сучасної прози, автор, зокрема, зазначає, що «у канонічних Євангеліях завуальовано простежується мотив доброзичливого ставлення Понтія Пілата до Христа, його намагання врятувати проповідника від страти. Письменники різних культурно-історичних епох по-різному трактували дану ситуацію (дивись, наприклад: А. Франс «Прокуратор Іудеї», Г. Даніловський «Марія Магдалина», М. Булгаков «Майстер і Маргарита»), акцентували водночас безсилля прокуратора перед стихією натовпу» [11, с. 39]. Далі дослідник детально зупиняється на втіленні образів Ісуса Христа і Понтія Пілата в романі венесуельського письменника Мігеля Отеро Сільва «І став той камінь Христом». Значне місце відтворенню образу Понтія Пілата в літературних апокрифах відводить О. Татарінов у докторській дисертації, присвяченій моральній філо-

софії і проблемам рецепції художніх текстів про євангельські події [14, с. 297–314].

Що стосується паралелей з української літературою, то найбільше в цьому напрямі зробив В. Антофійчук. Його монографія «Євангельські образи в українській літературі XX ст.» [2] побудована на широкому матеріалі і містить силу-силенну інформації щодо продуктивного засвоєння й творчого опрацювання традиційного сюжетно-образного контенту українськими письменниками від Івана Франка і Лесі Українки до Романа Іваничука та Наталі Дзюбенко.

Постановка завдання. Ми віддаємо належне вже здійсненим дослідженням, проте маємо констатувати, що низка літературно-художніх творів, в яких образ Понтія Пілата відіграє ключову роль, поки що залишилась поза увагою дослідників. Так, професор А. Нямцу, який розглянув загалом не менше десяти творів, автори яких зверталися до фігури римського прокуратора Юдеї [12, с. 262–286], лише побіжно згадує твори А. Франса, К. Чапека, зовсім не включає до свого аналізу такий оригінальний твір на дану тему, як роман «Міжзоряний мандрівник» Джека Лондона. Натомість багато уваги приділяє роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», що цілком закономірно, адже в цьому творі найбільш послідовно і до того ж художньо оригінально втілена концепція провини Понтія Пілата. Ми свідомо у своїй розвідці оминаємо цей твір російського письменника, оскільки про нього написано надто багато, а узагальнення щодо своєрідності образу Понтія Пілата в даному романі та його науково-критичної рецепції системно представлені в змістовному огляді О. Корнієнко [4]. Мета нашої статті – здійснити порівняльно-типологічний аналіз поетико-стильових особливостей художнього втілення образу Понтія Пілата у творах української й закордонної літератури кінця XIX – першої половини XX ст.

Виклад основного матеріалу. Кінець XIX ст. в європейській культурі (й українська – не виняток! – Л. К.) – час кризи традиційних форм культури й усталених цінностей буржуазного суспільства. На зміну класичному інтелектуально-раціоналістичному світогляду приходить «філософія життя», в якій перевага віддається ірраціоналістично-інтуїтивному осягненню світу, а в літературі постає модерністська парадигма, основними ознаками якої є нелінійний сюжет і наративна поліфонія. Переглядаються і традиційні сюжети й образи світової культури, і одним із таких образів, що піддаються активній рецепції і трансформації, стає образ Понтія Пілата.

Основна тенденція, яка простежується стосовно традиційних сюжетів та образів, – це намагання осучаснити відомий матеріал, надати йому актуального звучання у зв'язку з нагальними суспільними проблемами. Наочним прикладом може слугувати творчість Івана Франка, зокрема його звернення до образу Понтія Пілата. Цікаво відзначити, що І. Франко не лише написав низку оригінальних творів на дану тему, а й опублікував декілька апокрифічних текстів, в яких фігурує Понтій Пілат, з яких особливо цікавим є «Пілат і пресвята Богородиця».

Доцільно зіставити змістові акценти цього тексту із Франковим циклом «Легенда про Пілата» (1889 р.), який було включено автором до збірки «З вершин і низин» у складі «Тюремних сонетів» (XXXVI – XXXVIII). В апокрифі із загальною позитивною висновковою інтерпретацією образу Понтія Пілата наголошується на безумовному прийнятті ним християнської віри, хоч і відбулося це вже після смерті і воскресіння Христа, у результаті розмови з Богородицею. Саме після цього Пілат стає християнином, потрапляє разом зі своєю родиною через «страждання за Христа» у «царство небесне». Натомість у «Легенді про Пілата» І. Франко не тільки різко засуджує вчинок Пілата, а й не дає йому благої ні смертної, ні посмертної долі: «Старий, слабкий, край шляху він стогнав, / Шматка просив, та до кінця ворожі / Камінням в нього кидали прохожі <...>» [17, с. 169]; «І труп Пілата, всій землі на горі, / Ще й досі плавле десь по океані» [17, с. 170].

Безперечно, у Франковій «Легенді» чітко проглядає низка запозичених ним апокрифічних мотивів (наприклад, мотив «урочливого ока», мотив «вічного життя» [7, с. 2]), тому можна говорити, як це робить В. Антофійчук у своїй монографії, що І. Франко орієнтувався на поширений апокрифічний варіант, в якому мовиться про неприйняття тіла Пілата ні землею, ні вогнем, ні водами [цит. за: 2, с. 214]. Однак звернімо увагу на симптоматичне «мабуть» автора вельми ґрунтовної книжки: «Етичний максималізм даної інтерпретації цілком очевидний і пояснюється, мабуть, доміантними характеристиками легендарного зразка, а також досить чітко окресленою загальнокультурною традицією <...>» [2, с. 214]. На нашу думку, Франків «етичний максималізм» можна пояснити і його орієнтацією на тлумачення образу Понтія Пілата крізь призму сучасних авторів подій і настроїв, бажанням засудити новітніх Пілатів, які «умивають руки» від участі в громадянській боротьбі. Тому здається слушною думка Миколи Ткачука, який стверджує, що в циклах

«Вольні сонети» та «Тюремні сонети» І. Франко «прагнув виповісти себе й увесь світ: поета-пророка, Спасителя, історичну й сучасну парадигму буття України з її проблемами, світовідчуттям, народностями, розмаїттям людських думок і почуттів <...>. Поетична паралель із біблійним Пілатом необхідна авторові для того, щоб висвітлити всю ницість новоявлених пілатів, байдужих до кривди, до людських страждань. Образ Пілата тут набуває узагальнено-символічного змісту – пілати ходять по землі, поміж нас. Це втілення зради, тактики «умитих рук», «моєї хати скраю», колабораціонізму <...>» [15, с. 45].

Зазначимо, що І. Франко, за всієї відкритості його авторської позиції, насичення тексту навіть публіцистичними інвективами, хоч і в яскравій метафоричній формі, тримається поширеної в другій половині й наприкінці XIX ст. об'єктивованої (у наратологічному сенсі) форми розповіді. Такої форми дотримувався найбільший авторитет того часу в літературній інтерпретації євангельських подій французький дослідник і письменник Е. Ренан. Його «Життя Ісуса» для багатьох авторів XX ст. стало свого роду взірцем мотивування й оцінки вчинку Понтія Пілата. У викладі Е. Ренана Пілат – насамперед представник Риму із відповідним комплексом зверхності щодо тих народів, яких «культурні» римляни вважали варварами. Для прокуратора Юдеї видавалися «людьми відсталими». У своїх «кращих заходах для блага країни, а саме в усьому, що стосувалося громадських будівель, Пілат натрапив в іудейському Законі на непереборну перепону. Закон утруднював життя настільки, що чинив опір будь-якій переміні і кожному поліпшенню. Римські будівлі, навіть найкорисніші, були для ревних іудеїв предметом глибокої антипатії» [13, с. 280]. Що стосується ставлення Пілата до Ісуса, то Е. Ренан висловлює версію, що прокуратор хотів урятувати Ісуса [13, с. 281], вважав, що первосвященники прагнуть засудити його не за скоєні злочини, а лише як потенційного заколотника. Водночас Пілат «боявся, що надмірна поблажливість до звинуваченого, якого називали «царем Іудейським», може спричинити неприємності. До того ж фанатизм завжди змушує владу входити з ним у змову» [13, с. 288]. «Слабкий Пілат не витримав; він ніби наперед прочитав донесення, яке його вороги відправлять до Риму, де його будуть звинувачувати в підтримці суперника Тіберія. <...> Він боявся за свою посаду і через угоду, яка віддала його ім'я на вічну ганьбу нащадків, поступився, поклавши, як кажуть, на юдеїв усю відповідальність за все, що звершилося <...>» [13, с. 285].

Так у літературній і суспільній свідомості кінця XIX ст. сформувалася версія образу Понтія Пілата як утілення страху, егоїзму і конформізму, а після переосмислення вчиненого ним – провини і каяття. Ця версія залишалася актуальною для літератури XX ст., про що, зокрема, свідчить і роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита», де всі ці мотиви представлені в розгорнутому, художньо переконливому вимірі.

Однак у світовій літературі на межі століть виникають і своєрідні альтернативні версії Пілатового сюжету як змістового виміру, так і в плані пошуків нових засобів поетико-стильового втілення теми. Щодо змістового новаторства, то тут виділяється оповідання французького письменника Анатолія Франса «Прокуратор Іудеї» (1891 р.). Сюжет цього невеликого й нібито невибагливого твору зводиться, по суті, до одного епізоду, коли римський патрицій Ламія під час перебування на водах у курортному містечку Байї зустрічає там давнього доброго приятеля Понтія Пілата, з яким вони разом перебували тридцять років тому в Юдеї, де Пілат служив прокуратором. Ламія згадує про свою пасію того часу, яка пристала до послідовників «молодого галілейського чудотворця», який називав себе Ісусом Назареем. І от коли Ламія запитує Понтія про цю людину, той «насупив брови і потер рукою лоба, ніби людина, яка намагається щось пригадати. А помовчавши трохи, пробурмотів: – Ісус? Ісус Назарей? Ні, не пригадую» [18, с. 74]. На цьому оповідання й завершується. Такий доволі несподіваний фінал твору викликав у його критиків прямо протилежні інтерпретації. Одні вважали, що Пілат справді не пам'ятає Ісуса, інші ж трактували його відповідь як відмову визнати свою провину, намагання стерти зі свідомості навіть згадку про скоєний злочин. У такій авторській невизначеності й полягало новаторство А. Франса в трактуванні відомого сюжету.

Ще одна оригінальна версія традиційного сюжету, передусім у художній площині, належить відомому українському поетові Осипу Маковею і представлена в поемі 1900 р. «Терновий вінок», що має підзаголовок «легенда». Показово, що в першому варіанті твір мав назву «Пілат», але згодом автор ускладнив художню структуру поеми, наповнив її розповідями численних персонажів, причетних до історії Ісуса Христа. Останній, судячи навіть із назви, є центральним образом твору, але представлений більшою мірою опосередковано, через суб'єктивовані наративи Понтія Пілата, Прокли, Ірода Антипи, Марії Магдалини. Осип Маковей намагається подати багатопланову,

насичену різними голосами картину подій Святої історії, доповнивши її власними ліричними відступами і з'ясувавши в такий спосіб цілий комплекс причин, що зумовили трагічний шлях земного життя Ісуса Христа. Серед них «темнота людська», що вбила «пророка-страдальця», «а на землі кумирні поробила <...>» [6, с. 263]. До такого пояснення тяжіє і погляд Пілата, який звинувачує в смерті Ісуса «товпу» – «звірюку злу», яка «коли вже крові забагла, / то всяка кара замала, / вона жадає мук і смерті <...>» [6, с. 251].

Одну з найяскравіших і художньо досконалих версій сюжету про Понтія Пілата в історії новітньої української і світової літератури створила Наталена Королева у творі «Quid est veritas? (Що є істина?)». Хоча твір має жанровий підзаголовок «історична повість», це, безперечно, роман, оскільки в ньому створена широкопанорамна, багатсюжетна, поліфонічна розповідь із заглибленням у внутрішній світ персонажів. Роман написаний ще на початку 1930-х рр., вперше опублікований у Чикаго 1961 р., а в Україні – 1996 р. Українські літературознавці багато писали про цей своєрідний *opus magnum* письменниці, водночас здебільшого зосереджувалися на онтологічних, поведінкових та аксіологічних домінантах (В. Антофійчук [2]), зв'язку твору із середньовічними європейськими легендами про чашу Святого Грааля (І. Набитович [10]), його жанровій специфіці (Ю. Мельнікова [8]). Менше уваги приділялося наративній специфіці твору. Проте саме ускладнена поліфонічна наративна організація твору дозволила автору виробити оригінальну художню концепцію, що не зводиться до однозначного трактування як загалом євангельських подій, так і доль їх основних фігурантів.

Роман складається із чотирнадцяти розділів, у кожному з яких не лише описується той чи інший епізод Святої історії та її наслідків, але виділяється специфічний погляд на події, якому відповідає певний наративний голос. Ці голоси належать самому Понтієві Пілат, його дружині Прокулі, синові Каєві, Марії Магдалині (Маріям із Магдали), воскреслому Лазареві, Йосифу Ариматейському й ін. Хронотоп роману організовано таким чином, що розповідь виходить далеко за межі Юдеї та часу суду Понтія Пілата над Ісусом. Вона переноситься, зокрема, на територію Галлії (Південної Франції), у район річки Рони (у романі – Родан), де в одній із печер Марія Магдалина зберігала священний «келех» (у такому називному варіанті у творі представлено чашу Святого Грааля) і куди потрапляє після її відходу у вічність Понтій Пілат, який стає «свя-

тим Маріюсом», тобто тим, хто унаслідував, продовжив справу Марії після того, як його воскресив до нового життя колись сам воскреслий словом Ісуса Лазар.

Текст “*Quid est veritas?*” настільки насичений різноманітними алюзіями, ремінісценціями, цитатами (в основному з давньогрецької літератури й філософії та юдейських джерел) і просто згадками історико-культурних фактів, що автор подає до кожного розділу примітки, в яких коментує і розкриває деталі посилань. Зауважимо, що ці примітки не є чисто фактичним матеріалом, вони набувають метатекстуального значення, у тому сенсі, що автор рефлексує над власним текстом, іронізує щодо «правдивості» власної історії, акцентує її фікційну природу, як-от: «Чи все це правдиве, авторка запевнити не може, бо в часи «дельфійського оракула» не жила й <...> дельфійською «Віщою Дівою» не була! А втім, це повість, а не «доказ» чи «свідчення свідка!» [5, с. 436].

Картина, створена Наталеною Королевою, досягає художньої переконливості не в останню чергу завдяки численним деталям предметно-художньої зображальності, які почасти набувають у творі символічного значення і мають виразне функціональне навантаження. Найперше – це «келех» – чаша, в яку зібрав кров Ісуса Христа Йосиф Ариматейський і яку напружено шукає Понтій Пілат після Голгофських подій. Саме ця чаша стає для нього змістом і сенсом життя: «З’явилася мета в його житті! Схотілося жити! Жити, щоб знайти келех магів, цю єдину в світі дорогоцінність! А знайшовши, Пілат не пожаліє всього свого майна, всіх своїх сил, щоб навіки забезпечити келех <...>. Вкупі з Йосифом Ариматейським спорудять вони в неприступних горах нездобутну схованку для святого келеха <...>. Доглядатиме його пітоніса, Маріям з Магдали <...>» [5, с. 401].

Ще одним символічним образом твору є образ човна. Човен нераз фігурує в тексті як предмет перевезення людей і вантажів, він є предметною деталлю звичайного вжитку. Однак його призначення фундаментально змінюється, коли на борту з’являється «келех», і навіть після того, як послідовники Христа сходять із човна на берег, той не втрачає своєї святості: «човен, що їх привіз сюди, відплив і зник у безкраїх просторах моря <...>. Але не загинув. І, як кажуть люди, не загине, «доки морські хвилі будуть битись об береги твердої землі». Не може бо загинути човен, освячений присутністю келеха!» [5, с. 347].

Човен стає в романі знаком, що вказує на шляхи пошуку істини, яка, у свою чергу, увиразнюється за допомогою образу «осяйного келеха». Коли

Пілат нарешті побачив його, до прокуратора приходить усвідомлення марності власного існування: «Ціле своє життя шукав я Істини <...>. Тужив за нею <...>. І не знайшов! Чи, може не впізнав, коли зустрів її? <...>» [5, с. 280].

Важливе структурно-функціональне призначення предметного образу святого Грааля виявляє у своїй студії роману Ігор Набитович, який вказує на те, що він пов’язує між собою різні сюжетні лінії: «Для головного героя твору «Що є Істина?» Пілата пошук Грааля пов’язаний, як і в Марії Магдалини, зі своєрідною ініціацією, переходом (кажучи словами Мірчі Еліаде) зі стану profanum у стан sacrum <...>» [10, с. 56].

Підсумковою рефлексією Пілата щодо складності, багатозначності й незглибимості істини завершується роман Наталени Королевої: «– Що є Істина? Ні, люди добрі, я цього не знаю! Я знав лише те <...> що Істиною не є! <...>» [5, с. 451]. Хоча ці слова колишнього прокуратора, а тепер «святого Маріюса», «такого лагідного, усміхненого і завжди радісного», сповнені релятивного сумніву, назва останнього розділу твору – «Тільки людина» – відкриває достеменно авторський погляд: лише людина, з усіма її проблемами і недосконаlostями, але й зі сподіваннями та надіями, є самою істиною буття.

У такому екзистенційному погляді автора “*Quid est veritas?*” ясно вчувається новітній підхід до художньо-філософського втілення образу Понтія Пілата. Типологічну відповідність йому вбачаємо в інших творах світової літератури модерністської доби, присвячених даному сюжету. Зокрема, наочно демонструють його три оповідання Карела Чапека про Понтія Пілата: «Розп’яття», «Пілатова вечеря», «Пілатове кредо», написані в 1920-ті рр. і включені до циклу «Книга апокрифів», опублікованого 1929-го р. у складі збірки «Оповідання з другої кишені». Всі оповідання циклу мають форму діалогів Понтія Пілата з людьми, причетними до євангельських подій. Одна із центральних проблем циклу – людина і влада, якій у «Пілатовій вечері» протагоніст дає чітку, афористично висловлену оцінку: «Яка це марнота – мати владу» [19, с. 410]. В останньому з оповідань циклу – «Пілатове кредо», побудованому як діалог колишнього прокуратора з Йосифом з Арімафеї, Пілат стверджує унікальність й автономність істини, належність її кожній окремій людині (зауважимо, що в українському перекладі із чеської Кліма Забаріла вжито слово «правда»). Він «палко вірить», що «правда є, і людина пізнає її» [19, с. 413] (тут, вочевидь, варто ставити наголос на другому складі, акцентувати майбутній час виконання дії, а не на третьому, як

це зроблено в російському перекладі тексту зі словом «познаєт»). Пілат каже, що «кожен має в ній (правді – Л. К.) свою частку: і той, хто каже «так», і той, хто каже «ні», <...> правди є більше в людях, аніж у словах <...>» [19, с. 413].

Як бачимо, і в романі Наталени Королевої, і в оповіданнях Карела Чапека відкидається абсолютне право кого б то не було на істину і стверджується плюралістичність, множинність істини.

Висновки. Отже, засвідчені в українській і світовій літературі кінця XIX – першої поло-

вини XX ст. різновекторні тенденції розгортання сюжету про Понтія Пілата, що включають амбівалентні оцінки його участі в подіях Святої історії, викликали до життя й зміни в поетико-стильовій парадигмі втілення даного образу. Як західно-європейські, так і українські автори вдаються до суб'єктивованого поліфонічного наратива, дискурсивно стикаючи різні погляди на відому євангельську ситуацію, насичують текст ускладненими сюжетними перипетіями, виразними метафорами, умовно-символічними деталями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Іваненко І., Львова К. Зародження проблеми «комплексу Пілата» у новозавітніх апокрифах (на матеріалі «Никодимового Євангелія», «Страстей Ісуса Христа», «Послання Пілата до Тиверія Кесаря», «Прихід Марти і Марії сестер Лазаревих до Риму і uzдоровлення кесаря Тиберія» та середньовічних легенд і переказів). Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: пам'яті академіка Леоніда Булаховського: збірник наукових праць. Київ, 2012. Випуск 19. С. 264–269.
2. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі XX ст.: монографія. Чернівці: Рута, 2000. 335 с.
3. Корниенко О. Понтий Пілат в истории культуры: трансформации осмысления (исторические свидетельства, евангельский канон, апокрифы, русская литература XX в.). Ч. 1. Біблія і культура: науково-теоретичний журнал. Випуск 8–9. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2008. С. 261–271.
4. Корниенко О. Понтий Пілат в истории культуры: трансформации осмысления (исторические свидетельства, евангельский канон, апокрифы, русская литература XX в.). Ч. 2. Біблія і культура: науково-теоретичний журнал. Випуск 13. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2010. С. 140–146.
5. Королева Наталена. *Quid est veritas?* (Що є істина?): історична повість. Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. 453 с.
6. Маковей Осип. Твори: у 2 т. Т. 1. Київ: Дніпро, 1990. 719 с.
7. Мельник Ярослава. Апокрифічні молитви: сюжети Івана Франка. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 44. Львів, 2008. Ч. 2. С. 1–5.
8. Мельнікова Ю. Романічна проблематика християнського міфу «*Quid est Veritas?*» («Що є істина?») Наталени Королеви: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2006. 20 с.
9. Мельнікова Ю. Рецепція образу Понтія Пілата у творах Наталени Королевої та Михайла Булгакова. Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць: матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Українська література в контексті світової літератури» 15–16 травня 2002 р. Київ; Одеса: Твім інтер, 2002. Вип. 10. С. 255–263.
10. Набитович Ігор. Образ Святого Грааля в творчості Наталени Королевої. Наукові записки. Том 17: Філологія. Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1999. С. 55–57.
11. Нямцу А. Євангельська парадигма в сучасній прозі. Біблія і культура: науково-теоретичний журнал. Випуск 12. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2010. С. 37–44.
12. Нямцу А. Миф. Легенда. Література (теоретические аспекты функционирования): монографія. Черновцы: Рута, 2007. 520 с.
13. Ренан Э. История первых веков христианства: жизнь Иисуса. Апостолы. Москва: Сов. писатель, 1991. 608 с.
14. Татаринев А. Художественные тексты о евангельских событиях: жанровая природа, нравственная философия и проблемы рецепции: дисс. ... докт. філол. наук: 10.01.01; 10.01.03. Краснодар, 2006. 646 с.
15. Ткачук М. Дихотомічна структура «Вольних» та «Тюремних» сонетів Івана Франка. Слово і час. 2006. № 8. С. 40–45.
16. Тюрменко І. Наталена Королева: стан і перспективи дослідження життя та творчості. Український історичний журнал. 2010. № 3. С. 204–212.
17. Франко І. Зібр. творів: у 50 т. Т. 1. Київ: Наук. думка, 1980. 503 с.
18. Франс А. Твори: у 5 т. Т. 3. Київ: Дніпро, 1977. 576 с.
19. Чапек К. Оповідання з обох кишень. Київ: Дніпро, 1970. 480 с.

МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНСЬКОЇ ТА КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР

INTERCULTURAL COMMUNICATIONS BETWEEN UKRAINIAN AND KRIMSKOTATARSKIY LITERATURE

Чередник Л.А.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри українознавства, культури та документознавства
Полтавського національного технічного університету
імені Юрія Кондратюка*

У статті на прикладі окремих літературних творів різного періоду аналізується міжкультурна взаємодія української та кримськотатарської літератур, встановлюються типологічні зв'язки між творчістю майстрів красного письменства обох народів (Леся Українка, М. Коцюбинський, Ю. Яновський, Ш. Алядін, В. Сосюра, Е. Шемьї-Заде та ін.).

Ключові слова: міжкультурна комунікація, компаративний аналіз, типологічні зв'язки, тематична єдність, контекст.

В статье на примере отдельных литературных произведений разного периода анализируются межкультурные корреляции украинской и крымскотатарской литературы, устанавливаются типологические связи между творчеством мастеров художественной литературы обоих народов (Лесья Украинка, М. Котыбинский, Ю. Яновский, Ш. Алядин, В. Сосюра, Э. Шемь-Заде и др.).

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, компаративный анализ, типологические связи, тематическое единство, контекст.

The article analyzes the intercultural interaction of Ukrainian and Crimean Tatar literatures on the example of individual literary works of different periods, establishes typological connections between the works of the masters of the red writing of both peoples (Lesya Ukrainka, M. Kotsyubinsky, Yu. Yanovsky, Sh. Alyadin, V. Sosyura, E. Shemii-Zade, etc.).

Key words: intercultural communication, comparative analysis, typological connections, thematic, context.

Постановка проблеми. Українська і кримськотатарська літератури мають давні традиції. Ураховуючи особливості співжиття обох народів у минулому, можна говорити про споконвічні відносини між ними не лише на економічному, а й культурному рівнях. Зазначимо, що «саме через культуру кримських татар (як найбільш автохтонного народу Криму) Україна впродовж століть контактувала з ісламським світом» [1, с. 75]. Так було як у часи сивої давнини, так і у Кримській АРСР, у другій половині ХХ сторіччя. Процес цей можна спотсерігати і зараз, незважаючи на ту трагедію, яку в ХХІ столітті переживає кримськотатарський народ.

Взаємодія між обома літературами здійснюється в певному просторі й часі, де феномен культури розглядається родовим поняттям, культурними контактами набувають різних форм і знаходять своє вираження в синтезі, доповнюваності й діалозі. Тому розкриття змісту міжкультурної комунікації у контексті діалогу культур (як домінантної реалії сучасного світу) є умотиваним та актуальним.

Ця проблема викликає зацікавленість у багатьох українських (Ф. Бацевич, Л. Мацько, О. Селіванова, Н. Бідюк та ін.) і зарубіжних дослідників (І. Абакумова, А. Асмолов, В. Біблер, Б. Вульф, В. Золотухін, І. Стернін, Г. Олпорт, С. Хеллер, Р. Вандберг та ін.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом з'являється багато публікацій, присвячених темі життя кримських татар у сучасних умовах. Серед них привертають увагу статті О. Газімова «Кримські татари в умовах інтеграції в український простір» (2010), О. Галенка «Пошуки Криму в минулому та сьогодні України» (2010).

Темі відродження освіти та культури кримських татар на етапі становлення незалежності України (1991–2001 рр.) було присвячено дисертацію О. Латишевої (2004).

Актуальною є тема статті Ю. Кандима «До питання історії і сучасного стану українсько-кримськотатарських літературних зв'язків», у якій аналізується міжкультурна комунікація обох народів.

Слід зазначити, що ця проблема має ще багато «білих плям» і потребує глибокого вивчення.

Постановка завдання. Метою розвідки стане встановлення типологічних зв'язків, визначення ролі культурних діалогів, що мають місце в історії розвитку української й кримськотатарської літератур.

Виклад основного матеріалу. Питання культурних взаємовпливів є досить важливим,

оскільки дозволяє виділити не лише спільні та відмінні риси різних культур, а й показати процес взаємозбагачення і запозичення. Не можна не погодитися з думкою відомого літературознавця О. Галича про те, що «художні взаємовпливи – це різні впливи одних мистецьких явищ на інші, розмаїті форми впливу сучасної літератури з художньою культурою минулих епох, звернення до творчості різних народів» [2, с. 144].

Попри те, що українська культура більше розвивалася у контексті європейських надбань, є багато спільного, що об'єднує її з кримськотатарською. Це можна продемонструвати на рівні порівняльного аналізу деяких літературних творів.

Як показують дослідження науковців, в українській і кримськотатарській літературах прослідковується певна тематична єдність. Це стосується теми визвольної боротьби за незалежність рідної землі. Наприклад, в історичних піснях XVII ст. основною темою є зображення національно-визвольної боротьби 1648–1657 років під проводом Б. Хмельницького. Центральними героями цих творів є героїчні постаті самого Б. Хмельницького та його побратимів: І. Богуна, І. Сірка, М. Кривоноса, Морозенка. Так у пісні «Чи не той то хміль...» розповідається про бій під Жовтими Водами, оспівується мудрість Хмельницького-полководця, «козацького батька», захисника усіх поневолених.

Як не дивно, але події Хмельниччини знайшли своє відображення й у кримськотатарській літературі. Джан-Мухаммед (кримськотатарський поет і літописець, який жив у XVII ст.) написав поему (дастан) «Про похід Іслям Герая III спільно з Богданом Хмельницьким на Польщу 1648–1649 рр.». У творі розповідається про союз Війська Запорозького і Кримського ханства, про спільну боротьбу проти польської шляхти. Головний герой – Тугай-бей – історична особа. Відомо, що він був послідовним прихильником союзу Кримського ханства з українськими козаками у цій боротьбі. Цікаво, що Богдан Хмельницький у поемі має татарське ім'я Мелеск. У 1930 р. поему було перекладено українською мовою та опубліковано у часописі «Східний світ».

Перекопському мурзі (знатному феодалу) присвячено ще одну поему Джан-Мухаммеда, яка мала назву «Тугай-бей». У ній розповідається про тісні стосунки Тугай-бея із запорожцями у війні проти польської шляхти, його ратні подвиги. Як стверджують біографи поета, він був зятем Тугай-бея, тому в ставленні до відважного полководця відчуваються й особисті мотиви. Твір,

рукопис якого виявив визначний борець за відродження культури кримських татар, відомий сходознавець, літературознавець, етнограф Осман Акчокракли (1878–1938), вважається перлиною кримськотатарської поезії XVII ст.

Спільній боротьбі кримських татар і запорожців присвячено і поему «Сефер Наме» («Поема про похід») кримськотатарського поета Едіпа Ефенді, що дійшла до наших днів лише в уривках.

Дивовижна природа Криму полонила душу багатьох українських майстрів слова і знайшла відгомін у поетичних рядках їхніх творів. Наприклад, кримськотатарська тематика чітко вирізняється у циклі віршів Лесі Українки «Кримські спогади», написаному під впливом подорожі до Криму. Так, у поезії «Мердвен» із захопленням описується один із кримських перевалів Шайтан-Мердвен (Чортові сходи), овіяний численними легендами і переказами:

*Бескиди сиві, червоної скелі,
Дикі, непевні, нависли над нами.
Се, кажуть люди, злих духів оселі
Стали під хмари стінами.
З гір аж до моря уступи сягають,
Люди прозвали їх Чортові сходи;
Ходять злі духи по них та збігають
Гучні весняні води [3, с. 276].*

Після перебування у палаці хана Гирея у Бахчисарай поетеса написала сонет «Бахчисарай»:

*Мов зачарований, стоїть Бахчисарай.
Шле місяць з неба промені злотисті,
Блищать, мов срібні, білі стіни в місті,
Спить ціле місто, мов заклятий край [3, с. 275].*

Вірш Лесі Українки овіяний таємничістю, огорнутий легким смутком легенд ханського палацу.

З особливою симпатією і ніжністю українська поетеса описує маленьку татарську дівчинку у вірші «Татарочка», про що свідчить уживання зменшувально-ласкавих суфіксів: «дівча молоденьке», «на чорнявій сміливій голівці», «очиці, наче блискавиці, так і грають з-під брівок темних» [3, с. 278].

Окрім того, відомо також, що Леся Українка захоплювала фольклором кримських татар, досліджувала його і мріяла навіть написати історичну повість із їхнього життя, але загострення хвороби завадило здійсненню цих задумів.

Кримськотатарською літературою цікавився також І. Франко, який переклав газелі Газаї (поетичний псевдонім хана Газі-Гірея), написав статтю про нього «Кримський хан Газі Гірей (1588–1607) і дещо з його віршів». Переклади

Каменяра увійшли до збірки «Окрушина сонця», виданої у 2003 р. видавництвом «Етнос» (м. Київ).

Кримськотатарська проблематика має місце й у творчості відомого українського письменника М. Коцюбинського. У творчому доробку митця є цикл оповідань, присвячених життю кримських татар («Під мінаретами», «В путах шайтана», «На камені»). Характерним для творів цього циклу є увага до внутрішнього світу простої людини, вражають природні замальовки, кольорова гама, образність мови новел.

Говорячи про вивчення літератури кримських татар, не можна не згадати добрим словом великого науковця і подвижника академіка А. Кримського, якому належить ґрунтовне дослідження під назвою «Література кримських татар». Окрім того, учений уперше уклав українською мовою «Коротку антологію кримськотатарської поезії», що стала складовою частиною його праці «Студії з Криму» (1930).

Тема громадянської війни, що розвела членів однієї родини по різні боки барикад, піднімається у творах українського письменника Ю. Яновського (новелістичний роман «Вершники») та кримськотатарського митця Ш. Алядіна (повість «Теселлі»). Обидва письменники показують війну жахливим явищем, трагедією роду, що призводить до братовбивства.

Зазначимо, що Ш. Алядін у 1939 р. переклав вірш Т. Шевченка «Заповіт», який був високо поцінований П. Тичиною. У 90-і роки ХХ століття письменник писав твори, зокрема історичний нарис «Жертви Кремля» та повість «Я – ваш цар і бог», що були присвячені темі депортації кримських татар і їхньому палкому бажанню повернутися на рідну землю.

У 60-ті роки ХХ ст. Ш. Алядін почав працювати над історичним романом, темою якого мала стати спільна боротьба кримських татар та українців проти польської шляхти у ХVІІ ст. Головними героями мали бути два полководці – очільник українського війська Богдан Хмельницький і прославлений Тугай-бей. На жаль, роман так і залишився недописаним.

На думку літературознавців, багато спільного прослідковується у тематиці і настроях поезій українця В. Сосюри і кримськотатарського майстра слова Е. Шемьї-Заде (1908–1978). В обох митців вирізняється дивовижне поєднання патріотичного пафосу із загальнолюдською проблематикою. Наприклад, такі мотиви є як у творах В. Сосюри із збірок «Місто» (1924), «Сніги» (1925), «Золоті шуліки» (1927), вірші «Любіть Україну» (1944), так і в поемах «Дніпрельстан» (1930),

«Зустріч зі своєю молодістю» (1933), «Москва – Севастополь» (1933), що вийшли з-під пера Е. Шемьї-Заде. Зазначимо, що кримськотатарський поет у 30-х роках ХХ століття відвідав Україну, зокрема він був на будівництві Дніпрогесу. Поет-початківець, студент літературного інституту, був вражений ентузіазмом молоді різних національностей, які зводили цю могутню споруду. Його вірші також друкувалися у популярному в 20–30-х роках ХХ ст. українському громадсько-політичному і літературно-науковому часописі «Червоний шлях». Незважаючи на популярність, доля Е. Шемьї-Заде була трагічною: близько 25 років він провів у сталінських таборах. У роки депортації поет висловив свою єдність із рідним народом у поемі «Стіна сліз», написаній у 1969 р.

Відомий український поет П. Тичина підтримував дружні стосунки з діячами кримськотатарської літератури. Митець декілька разів приїздив до Криму на відпочинок, зустрічався з місцевими письменниками. У 1927 р. П. Тичина познайомився з поетом А. Лятіф-заде, якого просив написати статтю про кримськотатарську літературу давнього і нового часів. Через деякий час до Києва поштою надішла стаття під назвою «Короткий огляд кримської татарської літератури», яка була надрукована у часописі «Червоний шлях». Прикметно, що саме це ґрунтовне дослідження було одним із перших, яке відкрило українським читачам світ кримськотатарської літератури.

Ще один відомий український поет М. Бажан тісно пов'язаний із кримськотатарською культурою. У 1929 р. минулого століття його запросили написати сценарій фільму «Алім» за п'єсою кримськотатарського письменника У. Іпчі. Тема фільму – життя Аліма (одного з легендарних героїв кримськотатарського фольклору). Справжнє його ім'я – Алім Айдамак, він жив у першій чверті ХІХ ст. і (як український Устим Кармелюк) боровся зі злом і несправедливістю у світі. Фільм мав успіх, але доля його сумна: у 1937 р. його заборонили, а усіх татар (учасників знімальної групи) було репресовано. Друге народження кіношедевр відбулося уже в нашому столітті: у 2014 р. його було показано у межах фестивалю «Німі ночі» в Одесі.

Тема Криму, любові до його мужнього народу знайшла своє втілення й у творчості Д. Павличка. У його творчому набутку є вірш «Татарське серце», у якому лунають мотиви єднання з мужнім народом:

*В Криму, при неправдивих суддях,
Де імперська панує «прыть»,
Відчув я, що у мене в грудях
Татарське серце клекоить [4, с. 286].*

Автор висловлює віру у світле майбутнє кримськотатарського народу: «*О, незнищенний мій народо, / Себе тут знову народи*» [4, с. 286].

Не полишаються осторонь проблем кримськотатарського народу й українські письменники сьогодення. Так, Данило Кононенко у своєму вірші «Повернення» (1992) виразив упевненість у тому, що час повернення кримських татар на рідну землю уже не за горами:

То ж клопочуть, квапляться, будують.

Ні спочинку, ні святкових днів...

Перетерплять все, перебудують,

Лиш би жити на землі батьків! [5, с. 310].

Спостерігається і зворотний процес: представники кримськотатарської культури цікавляться надбаннями українців. Так, відомий сучасний кримськотатарський поет, прозаїк, літературознавець і перекладач Ю. Кадим переклав низку творів великого Кобзаря, зокрема поему «Кавказ», послання «І мертвим, і живим...», вірші «Розрита могила», «Бували війни й військові свари...».

Інший кримськотатарський письменник, публіцист, дослідник літератури А. Велієв зробив переклади віршів Т. Шевченка «Тече вода в синє море», «Породила мене мати», «Не женися на багатій». Митець зазначав, що «*поезія Шевченка – це музика, підказана сповідальністю великого серця, хворого любов'ю до своєї Батьківщини*» [5, с. 83].

Групою кримськотатарських письменників і поетів, серед яких слід назвати Ш. Селіма, Ю. Кандима, А. Велієва, І. Абдураманова, уперше були перекладені й видані окремою збіркою «Якъын ве узакъ Т. Шевченко» («Далекий і близький Шевченко») твори українського Кобзаря. Кримськотатарські читачі мають змогу прочитати такі відомі вірші українського поета, як «Заповіт», «Катерина», «Доля» та ін.

Останнім часом також було перекладено твори українських класиків П. Тичини, Лесі Українки, М. Рильського, А. Кримського.

Зазначимо, що у 2001 р. кримськотатарські митці Ш. Селім, А. Велієв і В. Басиров взяли участь у роботі третього з'їзду письменників України.

Висновки. Отже, як показують дослідження, міжкультурний діалог української й кримськотатарської літератур має давню плідну історію.

В обох літературах можна виділити певну тематичну спорідненість. Це особливо стосується тем боротьби за незалежність, любові до батьківщини.

Між нашими народами багато спільного. Єдність духовних надбань українського й кримськотатарського народу найкраще підкреслює поетичний вислів П. Тичини: «*Ми – зорі одного неба*» [6, с.408]. Давні дружні стосунки між обома народами продовжуються і нині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Веліулаєва Е. Культурне відродження кримських татар (наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.). Вісник Харківської державної академії культури. 2006. Вип. 18. С. 75–84.
2. Галич О. Теорія літератури: підручн. для студентів філологіч. спеціальн. вищ. заклад освіти. Київ. 2001. 487 с.
3. Українка Леся. Лірика. Драми. Київ. 1986. 415 с.
4. Павличко Д. Вірші. Київ. 1987. 387 с.
5. Кримські татари: шлях до повернення: кримськотатарський національний рух (2-га пол. 1940-х – поч. 1990-х років) очима радянських спецслужб. Київ. 2004. 395 с.
6. Тичина П. Вірші. Поеми. Київ. 1988. 453 с.

РОЗДІЛ 15 ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82–83:82–96

ДІАЛОГ АВТОРІВ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ МЕХАНІЗМ ВИНИКНЕННЯ НОВОГО У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

DIALOGUE OF AUTHORS AS A UNIVERSAL MECHANISM OF THE CREATION OF THE NEW IN THE PROCESS OF ARTISTIC WORK

Анхим О.І.,

*викладач кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

Статтю присвячено розгляду діалогічної природи літературно-художньої творчості. З опорою на діалогічну концепцію М. Бахтіна та М. Бубера з'ясовано значення діалогу у процесі інтерпретації художнього твору. Також розглянуто інтерсуб'єктний та міжтекстовий діалоги як основу будь-якого літературного твору. Особливу увагу приділено лінії діалогічності автор / автор, яка є своєрідним каталізатором художньої творчості та неодмінною її складовою.

Ключові слова: діалог, діалогічність, читач, автор, інтерпретація, літературно-художня творчість.

Статья посвящена рассмотрению диалогической природы литературно-художественного творчества. С опорой на диалогическую концепцию М. Бахтина и М. Бубера определено значение диалога в процессе интерпретации художественного произведения. Также рассмотрены интерсубъективный и межтекстовый диалоги как основа любого литературного произведения. Особое внимание уделено линии диалогичности автор / автор, которая является своеобразным катализатором художественного творчества и неотъемлемой его составляющей.

Ключевые слова: диалог, диалогичность, читатель, автор, интерпретация, литературно-художественное творчество.

The article is devoted to a dialogical nature of literary creative work. The value of a dialogue in the interpreting process of an artistic work was determined basing on M. Bakhtin's and M. Buber's dialogic concept. Inter-subject and intertextual dialogues are considered as the basis of any literary work. The article dwells upon the line author / author and its dialogical nature, which is seen as a catalyst for artistic creativity and its indispensable component.

Key words: dialogue, dialogical nature, reader, author, interpretation, literary creative work.

Постановка проблеми. Філософія діалогу сьогодні набуває особливого значення при здійсненні різноманітних літературознавчих досліджень. Розгляд діалогічності художнього твору складає, безумовно, основу його інтерпретації, де характер взаємодії автора, героя і читача як учасників діалогу, а також міжтекстових відносин у творчості того чи іншого митця є дуже важливим для розуміння сутності твору. Таким чином, проблема інтерпретації літературного твору набуває нового значення у площині діалогу. Водночас, на відміну від емпіричної, творча реальність передбачає універсальність діалогу, його проникнення у глибини буття, що зумовлює безперервне розуміння світу і людини. Тому важливість детального розгляду діалогічності як основного рушія будь-якої творчості залишається поза сумнівом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що до вивчення феномену діалогу протягом багатьох поколінь зверталися філософи,

психологи, культурологи, літературознавці, лінгвісти, педагоги та ін., з кожним разом висвітлюючи все нові його аспекти та значення, передумови для його більш детального розгляду і вивчення заклали насамперед М. Бахтін та М. Бубер. У працях даних філософів-екзистенціалістів, концепції яких онтологічні за своєю сутністю, діалог набуває значення універсальної категорії, характеризується як основа буття. Поряд з вищезазначеними вченими вивченням феномену діалогу у процесі творчості займалися також такі відомі дослідники, як В. Біблер, О. Розеншток-Хюссі, Е. Левінас, Ф. Розенцвейг та інші. Серед українських учених проблематика діалогу висвітлена насамперед у працях Г. Сивоконя, М. Гіршмана, П. Пилиповича, М. Зимомрі та Т. Чонки. Проте, попри велику кількість наукових доробок вчених усього світу, саме у творчості Бахтіна, який в основу своєї концепції поставив відношення «Я – Інший», теорія діалогу набуває статусу

фундаментальної філософсько-гуманітарної концепції.

Постановка завдання. Зважаючи на універсальність діалогу у даному дослідженні, робиться спроба відстежити його розгортання у процесі літературно-художньої творчості по лінії автор / автор.

Виклад основного матеріалу. Художня творчість – цілісний та багатоплановий процес, який відбувається незалежно від індивідуальних особливостей кожного митця. Результатом даного процесу завжди було створення чогось нового та унікального. Проте новий підхід до творчості та її інтерпретації, що набув особливого прояву та значення в епоху постмодерну, зумовлює принципово інше розуміння та бачення даного процесу, згідно з яким «літературне слово» розглядається як «...місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [1, с. 428]. При цьому автор постає як основний суб'єкт культурогенезу. Таким чином, кожен новий текст є своєрідним монтажем попередніх літературних здобутків та являє собою форму спілкування культур, займаючи лише проміжну ланку у нескінченному художньому бутті, розгортанні традицій. Подібної думки дотримувався і В. Біблер, зазначаючи, що твір «живе контекстами <...>, весь його зміст тільки у ньому, і весь його зміст – поза ним, тільки на його кордонах, в його небутті як тексту» [2, с. 76].

Отже, кожен художній твір є своєрідним поєднанням індивідуального та культурного досвіду, що знаходить свій відбиток на різних текстових рівнях. Розглядаючи теорію діалогічності М. Бахтіна, можна виокремити два різнонаправлені вектори інтерпретації художнього твору: інтерсуб'єктні відносини автора-героя-читача та міжтекстові (інтертекстуальні) взаємозв'язки. Таким чином, кожен текст передбачає, з однієї сторони, діалог із читачами, а з другої – з іншими текстами. Тому М. Бахтін, без сумніву, має рацію, говорячи про універсальність діалогу та його притаманність кожному тексту: «Діалогічні відносини – явище значно більш широке, ніж відносини між репліками композиційно вираженого діалогу, це – майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову і всі відносини й прояви людського життя, загалом все, що має сенс і значення» [3, с. 51].

Таким чином, діалогічна природа творчості зумовила нові підходи до її інтерпретації. Наприклад, досліджуючи феномен діалогічності літературного твору, українська дослідниця

Н. Астрахан, спираючись на теоретико-методологічні ідеї В. Дільтея, М. Бахтіна, П. Рікера, М. Гіршмана, пропонує розгляд літературного твору як «потенційно існуючої діалогічної ситуації, яка вбирає у себе й учасників діалогу (автор і читач), і предмет розмови (буття у його сутнісних виявах), і мову (художній код), й часові та просторові координати художньої комунікації (забезпечені особливостями структури художнього тексту, що своєю матеріальною даністю й уможливорює подолання дистанції у часі й просторі між учасниками художньої комунікації, й задає темпоральні характеристики цієї комунікації)» [4, с. 47]. Проте, окрім нового розуміння художньої творчості, феномен діалогу стає також «предметом, об'єктом і методом креації та рецепції самих митців» [5].

У даному відношенні для цілісного комплексного аналізу тексту необхідно звернути увагу і на ще одну лінію діалогічності літературного твору, а саме – автор / автор, яку виділяє Н. Астрахан: «У певному розумінні інтертекстуальність можна розглядати як об'єктивований текстом діалог з авторами-попередниками та авторами-послідовниками, що намічає ще одну лінію діалогічності літературного твору: автор / автор. Таким чином, уявлення про поліфонію літературного твору доповнюється, хоча можна було б зауважити, що дана лінія діалогічності вбирає у себе інші, тому що герой – читач – автор можуть бути різними часо-просторовими локалізаціями однієї особистості» [6, с. 181]. Зважаючи на такий висновок ученої, традиційна у сенсі Бахтіна діалогічність Я – Інший, де учасниками виступають насамперед автор, герой та читач (при цьому кожен із суб'єктів може зайняти будь-яку позицію), розширюється ще одним учасником художньої комунікації – іншим автором.

Кожен автор, входячи у широкий діалоговий контекст, завжди є одним з учасників діалогу. Виконуючи роль проміжної ланки між минулим та майбутнім, митець при створенні власного тексту насамперед налагоджує контакт з іншою повноправною свідомістю та взаємодіє з нею. Це саме той діалог особистостей, який є основним фактором творення нового, адже кожен автор є насамперед високоерудованим читачем, який, ставши у процесі діалогу співтворцем прочитаного, намагається досягнути ті чи інші особливості художнього мислення іншого автора задля їх розвитку у своєму власному доробку. Розуміння іншого автора та творчий діалог з ним – неодмінна умова творчості, своєрідний каталізатор для розкриття внутрішнього потенціалу творчої особистості

та його доповнення змістовними, функціональними та іншими аспектами. Спираючись на спосіб творення та мислення того чи іншого автора, на його діалог з героями та діалог між героями тощо кожен автор, проходячи етап «чужих-своїх слів» вибудовує свою власну концепцію творення і врешті-решт віднаходить себе. Отже, лінія діалогічності автор / автор, яка насамперед полягає у наявності двох різних позицій щодо одного предмету, передбачає не лише взаємодію особистостей, але й різних точок зору, різних експресивно-акцентних систем та різних соціальних «мов».

Таким чином, створення нового у процесі взаємодії авторів проходить декілька етапів, починаючи з творчого сприйняття і усвідомлення певного об'єкта через його аналіз й осмислення та закінчуючи закріпленням та вільним використанням суб'єктивно найбільш успішних та ефективних його прийомів і методів у власному доробку. Водночас у свідомості автора відбувається не лише накопичення певних ідей, а їхнє зіткнення – творчий синтез, результатом чого і є виникнення принципово нового літературного твору та ствердження його творця. На засадах такої гри з іншим автором/авторами кожен митець будує свій власний діалог зі своїми власними героями та читачами. Отже, через діалог та діалогічні відносини митець опирається не лише на певні твори, але й на певних авторів, створюючи тим самим своє власне «Я». У даному відношенні творчість нагадує своєрідну естетичну гру уяви та інтелекту, в якій ще одним учасником стає читач. Використовуючи у своїх текстах різні інтертекстуальні елементи, що ведуть до інших текстів та, відповідно, авторів, митець свідомо провокує читача на розгадування цієї павутини чужих-своїх слів з метою отримання естетичного задоволення, розумового й духовного збагачення.

Слід також зазначити, що використання «чужих слів» може бути як мимовільним, так і цілком свідомим. Зважаючи на те, що людина живе у світі чужих слів, мимовільне їх використання зрозуміле й виправдане, адже межа між «чужими» та «своїми» поступово зникає. Проте досить часто, входячи у взаємні стосунки з іншою повноправною особистістю, автор навмисне експліцитно чи імпліцитно поринає у макрокосм «чужих слів», тим самим розраховуючи на ерудованого читача – майбутнього співтворця, який зможе розшифрувати гру чужих-своїх слів і зрозуміти задум митця. Таким чином, у процесі творчості, яку можна інтерпретувати як результат взаємодії чужих-своїх слів, у творчій свідомості автора завжди борються два світи: «макркосмос

чужих слів і мікркосмос слів власних» [7, с. 189] і саме правильне їхнє співвіднесення є запорукою успішності автора, адже повністю занурившись у макрокосм чужих слів, автор розчиняється у ньому і втрачає свою ідентичність.

У цьому стосунку необхідно провести розмежування понять «послідовник» (наслідувач) та «епігон». Звертаючись до «Великого тлумачного словника сучасної української мови» з-поміж інших знаходимо наступне визначення терміну «послідовник»: «Той, хто наслідує когось, що-небудь, іде за чийсь прикладом. // Прибічник якого-небудь учення, чийхось теорій або поглядів, що розвиває їх своїми працями, діяльністю тощо» [8, с. 1079]. Поняття «епігони» у цьому ж словнику тлумачиться наступним чином: «Послідовники якого-небудь напряму (у політиці, науці, мистецтві і т. ін.), які не мають творчої самостійності і у нових умовах механічно відтворюють застарілі ідеї» [8, с. 353]. Процес такого наслідування називається, відповідно, епігонство, тобто «творче неоригінальне наслідування якого-небудь діяча, напряму (у політиці, науці, мистецтві і т. ін.)» [8, с. 353]. Порівнюючи визначення даних термінів, розуміємо, що рецепція одного автора іншим може здійснюватися різними шляхами, а саме механічно, виливаючись у неоригінальне наслідування, та творчо самостійно, при чому відбувається наслідування певних теорій та поглядів, але наявний деякий їхній розвиток та трансформація. Таким чином, творчість можна розглядати у двох векторах: як діалог з авторами, творами, взагалі культурами минулого, який передбачає насамперед самостійний підхід до опрацювання відомих зразків, та запозичення без індивідуальної, креативної основи, яке ще можна назвати епігонством. У даному випадку автор залишається у тіні об'єкта свого наслідування, а творчість нагадує більше комбінаторику, відтворення, зіткане із різних інтертекстуальних елементів, де творче начало як таке відсутнє. Водночас автор, вдаючись до навмисного епігонства, часто не має на меті певний результат, тобто створення літературного твору, його цікавить здебільшого сам процес творення.

Проте незалежно від того, які інтереси переслідує автор, у процесі діалогічного спілкування авторів відбувається взаємодія цілісних особистостей – суб'єктів, що неодмінно веде до набуття твором нових смислів, автором нових особистісних якостей. Водночас учасники діалогу, взаємопроникаючи, взаємозбагачуються, що у свою чергу сприяє розширенню кругозору та виробленню у них дивергентного мислення. Літературний

твір, створений таким діалогом, у свою чергу дозволяє читачеві вести діалог не лише з одним автором – його творцем, але й іншим / іншими, які стали співтворцями даного твору. Таке наповнення художнього тексту, його семантична неоднорідність та включення у широку мережу міжтекстових взаємодій, зрештою, розширює межі його інтерпретації та свідчить про його потужний смисловий потенціал. Таким чином, художня творчість являє собою багатосаровий феномен, в якому творча діяльність та діалогічність є взаємозумовлюючими елементами.

Тому текст, створений у результаті таких літературних «впливів», є не підпорядкуванням авторитетові чи його творчій манері, а насамперед вираженням продуктивної зустрічі суб'єктів та їхньої плідної дискусії. Водночас тексти інших авторів стають лише точками опори та орієнтації для митця, що під дією авторських ідей та вражень наповнюються новим сенсом. Таким чином, вихідним матеріалом для літературно-художньої творчості у даному випадку є не лише об'єктивна реальність матеріального світу, яка стає об'єктом художнього осягнення, але й досвід мистецтва, втілений у художніх творах, з авторами яких суб'єкт творчості вступає у продуктивний діалог.

При детальному аналізі діалогічної структури тексту, розгледівши не лише інтерсуб'єктні творчі відносини, але й інтертекстуальну складову твору, досвідчений читач завжди зможе віднайти та провести ті чи інші паралелі з іншим/іншими авторами та, відповідно, виявити спільні та відмінні риси художнього мислення, відстежити розвиток художніх традицій. Водночас автор, створюючи текст та відкрито чи приховано апелюючи до різних авторів, полемізуючи з їхніми художніми настановами, відштовхуючись від них чи піддаючи їх сумніву, націлений саме на таке сприйняття свого твору. Цим митець зумовлює виникнення ще однієї лінії діалогічності, а саме читач / інший автор. Свідоме відсилання читачів до інших текстів світової літератури та, відповідно, авторів допомагає автору контролювати читацьке сприйняття твору та за допомогою різних художніх засобів стимулювати інтелектуально-творчу діяльність реципієнта. Таким чином, об'єктивований текстом діалог авторів та читача з авторами має на меті формування у читача нового уявлення про вже нібито для нього відоме. Спровоковане текстом зіставлення у читача різних смислових позицій, а іноді і їхня боротьба, сприяє народженню загального смислу тексту та інтелектуальному й особистісному розвитку читача.

Знаходячись на перехресті минулих та майбутніх культур, літературний твір завдяки своєму діалогічному характеру завжди відображає цілісне буття автора, яке наповнюється сенсом за наявності адресата художньо-естетичної комунікації. Водночас дане буття автора завжди містить текстуально опосередкований діалогічний вплив інших авторів і не може існувати у чистому вигляді. Потрапляючи у зовсім інший суб'єктивний світ та новий контекст, художні смисли висвітлюються по-новому, набувають нових рис і значення. Спроба зрозуміти іншого у поєднанні з неповторністю та своєрідністю суб'єктивного світу кожного співрозмовника є необхідною умовою народження нового. Творчий діалог авторів, безумовно, веде до більш адекватного сприйняття і розуміння не лише літературних творів, але й людей та їхніх вчинків, навколишньої дійсності.

Висновки. Автор, як і мистецтво взагалі, не може існувати в ізолюваному просторі. У діалоговому полі автор завжди забезпечує зв'язок часів, водночас, сам час також виступає учасником даного діалогу. Тому будь-який літературний твір, як і взагалі мистецтво, не може бути результатом чи кінцевим продуктом чого-небудь, це лише ще один учасник великого, нескінченного часо-просторового діалогу. М. Бахтін зазначав: «Немає ні першого, ні останнього слова і немає меж діалогічному контексту (він іде у безмежне минуле та безмежне майбутнє). Навіть минулі, тобто народжені у діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, закінченими) – вони завжди будуть змінюватися (оновлюючись) у процесі наступного, майбутнього розвитку діалогу. У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але у певні моменти подальшого розвитку діалогу, по ходу його вони знову згадаються та оживуть в оновленому (у новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження» [9, с. 373]. Тому, перебуваючи в інтерактивному зв'язку з минулим та майбутнім, автор трактується не лише як творець, але й інтерпретатор. У свою чергу читач сприймається не лише як інтерпретатор, а й як співтворець. Водночас, живучі у світі контекстів, автор завжди є носієм сенсу минулих та наступних культур. Саме у такому культурному діалозі з авторами попередніх і майбутніх епох та, відповідно, їхніми текстами, автор може називатися автором у повному сенсі цього слова. Таким чином, культурний діалог передба-

чає не лише взаємодію людини з текстом, але й комунікацію особистостей, належних до різних культурних епох. Завдяки традиціям красного письменства, людина має можливість вести діалог не лише з існуючими, а й давно зниклими культурами, та, відповідно, їхніми авторами.

Отже, дослідження діалогічності на рівні автор / автор, виводить діалогічне розуміння творчості на принципово інший, вищий рівень, де роль «Іншого» приймає на себе об'єктивований текстом суб'єкт, що, зрештою, розширює можливості інтерпретації тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог і роман. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
2. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.
4. Діалог і діалогічність в українській літературі XIX – XXI ст.: монографія / За загальною редакцією д. філол. н., проф. Н.П. Малютіної. Одеса: Одеський національний ун-т імені І.І. Мечникова, 2013. 288 с.
5. Чонка Т.С. Діалог «автор – герой – читач» у творчості Володимира Набокова: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка, 2007. 20 с.
6. Астрахан Н. Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект. Житомирські літературознавчі студії, 2013. Вип. 7. С. 175–183.
7. Чаплеєвич Е. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна. 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. 176–197.
8. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. К.; Ірпінь: Перун, 2005. 1728 с.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

УДК 82-31.091-047:305

МОТИВ ДВІЙНИЦТВА У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

THE DOUBLE'S MOTIVE IN MODERN UKRAINIAN NOVELS: GENDER ASPECT

Башкирова О.М.,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури
і компаративістики
Київського університету імені Бориса Грінченка*

У статті досліджено особливості художньої інтерпретації мотиву двійництва в українській великій прозі початку ХХІ століття; визначено його кореляцію з гендерною та постколоніальною проблематикою. На матеріалі творів Люко Дашвар, Оксани Забужко, Марини Гримич, Володимира Лиса, Олега Полякова виявлено семантику образу двійника, співвідносно з провідними художніми тенденціями сучасного роману, зокрема постпостмодерністською світоглядно-естетичною парадигмою та переосмисленням класичної літературної традиції.

Ключові слова: роман, мотив, гендер, художня модель, постпостмодернізм.

В статье исследуются особенности художественной интерпретации мотива двойничества в украинской большой прозе начала ХХІ века; определена его корреляция с гендерной и постколониальной проблематикой. На материале произведений Люко Дашвар, Оксаны Забужко, Марины Гримич, Владимира Лиса, Олега Полякова выявлена семантика образа двойника, связанная с основными художественными тенденциями современного романа, в частности постпостмодернистской мировоззренческой и эстетической парадигмой и переосмыслением классической литературной традиции.

Ключевые слова: роман, мотив, гендер, художественная модель, постпостмодернизм.

In the article the peculiarities of artistic interpretation of the double's motive in Ukrainian novels of the beginning of the XXI century are investigated; its correlation with gender and postcolonial problematic are defined. On the material of the works by Lyuko Dashvar, Oksana Zabuzhko, Maryna Hrymych, Volodymyr Lys, Oleh Polyakov the semantics of the image of double connecting with the main artistic tendencies of modern novel, in particular post-post-modern worldview and aesthetic paradigm and rethinking of classical literary tradition, is identified.

Key words: novel, motive, gender, artistic model, post-post-modernism.

Постановка проблеми. Здобутки гендерної теорії, що у сучасній науці охоплює широке поле міждисциплінарних досліджень, дозволяють висвітлити чимало важливих соціопсихологічних закономірностей формування своєрідності національного письменства – не тільки кінця ХХ – початку ХХІ ст., коли гендерні дослідження здобувають особливу популярність на вітчизняних теренах, а й попередніх епох, передусім модерністської світоглядно-естетичної парадигми. У царині літератури гендерні студії сприяють не тільки глибшому трактуванню об'єктивних соціокультурних умов, що неминуче здобувають відображення у художніх творах, а й повнішому розумінню глибинних ментальних основ формування самобутньої картини світу, репрезентованої національним письменством. Таким чином, цілком закономірним є прагнення дослідників пов'язати образну структуру художнього тексту з певними моделями архетипного мислення, глибинної культурної пам'яті.

Аналіз досліджень і публікацій. Глибинні ментальні уявлення (тіло, простір тощо), які, зазнаючи по суті переосмислення у конкретній соціокультурній ситуації, зберігають основоположне значення для формування картини світу сучасника, неодноразово ставали предметом дослідницької уваги у вітчизняній літературознавчій науці. Так, Оксана Забужко активно осмислює семантику жіночої тілесності та її кореляцію з колоніальними й імперськими типами маскуліності в українській літературі ХІХ – ХХ століть [1]; у ряді праць досліджено образ людського тіла як маркер глибокої екзистенційної кризи постколоніального суб'єкта [2; 3]; розвиток жіночої літературної традиції через освоєння письменницями дедалі різноманітніших просторових моделей простежує Віра Агеєва [4]; просторова параметризація художнього світу в її зв'язку з гендерною ментальністю, ключовими для людської свідомості постають батьків опиняється у центрі уваги Олександри Клепикової [5]. Однак у цій царині залишається ще чимало лакун, наукове висвітлення яких дозволило б скласти повніше уявлення про художні особливості сучасного літературного процесу, його зв'язки з попередньою літературною традицією та світовою художньою практикою. До таких проблем належать, зокрема,

сучасні художні інтерпретації мотиву двійництва як одного з найпоширеніших у світовій літературі. Мотив двійництва у ряді творів української романістики початку ХХІ ст. виявляє важливі модули гендерної та особистісної самоідентифікації сучасника, що своєрідно відбивають постколоніальний досвід та психологію «суспільства споживання» з його орієнтацією на видовищність, перформанс, ігрові принципи взаємодії зі світом.

Постановка завдання. Отже, мета цієї статті – виявити особливості художньої семантики сучасних інтерпретацій мотиву двійництва в українській великій прозі початку ХХІ ст.

Досягнення визначеної мети передбачає розв'язання таких завдань:

- окреслити художню своєрідність індивідуально-авторських прочитань мотиву двійництва у творах сучасних українських романістів (Люко Дашвар, Оксани Забужко, Марини Гримич, Володимира Лиса, Олега Полякова);
- визначити коло гендерних проблем, порушених авторами у межах сюжетних моделей, пов'язаних із двійництвом;
- встановити характер кореляції названого мотиву з постколоніальним дискурсом сучасного українського письменства;
- виявити сюжетотворче значення мотиву двійництва у його зв'язку з постмодерністською й постпостмодерністською естетико-світоглядними парадигмами.

Висловлюючи тезу про те, що все буття є «буття чоловіче + буття жіноче», Вероніка Леонтьєва констатує: «...концентрованим вираженням чоловічого і жіночого начала культури є аксіологічні змісти – цінності, ідеали, принципи, зовнішня культурна форма яких (символіка передусім) дозволяє асоціювати їх з чоловіком або жінкою» [6, с. 108]. Безумовно, ці змісти, які можуть проявлятися у релігійних практиках, принципах політичного та суспільного устрою, ієрархії особистих пріоритетів, не є апріорною даністю – вони формувалися паралельно під впливом біологічних (фізіологічна даність статі) та історично-культурних факторів. Аналіз художніх моделей сучасної української романістики дозволяє зауважити досить чітке гендерне маркування певних образних констант, просторових уявлень, мотивів, у тому числі й мотиву двійництва.

Образ двійника, надзвичайно поширений у світовій літературі, асоціюється К.І. Юнгом із поняттям «тіні», яка «персоніфікує все, що не визнається суб'єктом і що знову і знову – прямо чи непрямо – нав'язується йому, як-от певні менш вартісні риси характеру чи інші неприйнятні тенденції» [7, с. 364–365]. Серед найбільш помітних творів, які яскраво репрезентують цю постать, вчений називає «Фауста» Гете та «Еліксири диявола» Гофмана.

Мотив двійництва у класичній і сучасній літературі досить часто виявляє тісний зв'язок із близнюковим міфом. Як буде показано далі на прикладі роману Люко Дашвар, контрастні пари близнюків не тільки відтворюють бінарне структурування світу, закорінене у міфологічну свідомість [8, с. 204], а й слугують втіленню ідеї «вічного повернення», надзвичайно важливої для українського постколоніального роману. Слезар Мелетинський, зауважує, що родовід усіх пар героїв, протиставлених одне одному, слід простежувати від «контрастних близнюкових пар в архаїчних міфах» [8, с. 247].

Показовим у цьому відношенні є роман Люко Дашвар «Рай.центр». Одну з провідних сюжетних ліній у ньому формує історія двох козаків Дорошенка, Микишки і Свирі Сердюків, які повертаються у сучасну Україну після тривалого сну у Десні, де потонули майже чотириста років тому. Авторка розбудовує концепцію свого художнього світу довкола ідеї кордоцентризму, питомої для ментальної свідомості українців: побачити козаків, прізвище яких походить від давнього терміну «серденята» (віддані Дорошенкові загони), можуть тільки чисті серцем. Попри гротескове перебільшення багатьох епізодів і характерів, Люко Дашвар витворює у своєму романі ефект тяглості історії, зокрема імпліцитно розробляє ідею «вічного повернення». Таке сприйняття історії, що зберігає ознаки міфологічної свідомості (вічна повторюваність міфологічного часу), актуалізує мотиви двійництва та реінкарнації. Так, могутній Микишка і невисокий Свиря віддзеркалюються у парах персонажів, які утворюють Гоцик і Макс, а згодом, у трилогії «Биті Є», – Гоцик та Ілія. Посіпака можновладця Володимира Сердюка, Рома Шиллер, нагадує козакам недруга, з яким вони розправилися у своєму земному житті. Нарешті, сам Володимир Сердюк продовжує тему «правнуків поганих», яку найгостріше в українській літературі порушив Тарас Шевченко. Варто зауважити, що мотив повернення «з того світу» національного героя і його зустріч із нащадком-зрадником нео-

дноразово розроблявся в українській літературі; яскравий його приклад знаходимо у романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» – поетеса вдається до стилізації «Пісні про Байду», в якій воскреслого козацького ватажка катують вже не турки, а його онук, Байда-Вишневецький. Такий принцип «взаємовідображених часових дзеркал» [2, с. 121] помічений Т. Гундоровою у художній структурі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». Попри докорінну відмінність художніх завдань, які ставлять перед собою Люко Дашвар і Оксана Забужко, різний рівень світоглядних узагальнень, до яких приходять авторки, і принципів моделювання художньої дійсності, такі «часові повтори» імпліцитно сигналізують про незасвоєні й непропрацьовані уроки історії. Повернення минулого втілюється у романі О. Забужко в образах плівок, які до часу зберігаються в анналах історичної пам'яті, та «секретів», які зберігає у собі земля, уподібнена до вагітної жінки. Люко Дашвар розробляє фантастичний сюжет про повернення з небуття двох українських лицарів, які шукають чисті душі. В обох творах постаті з минулого – козаки у Люко Дашвар, воїни УПА в О. Забужко – формують певний образ належного, еталон поведінки й життєвої позиції, який може бути сприйнятий сучасниками, що мають незаплямовану совість. В О. Забужко Дарина і Адріян виступають не тільки «медіумами», які бачать уві сні трагічні події минулого, спадкоємцями, здатними розповісти історію героїв світові й продовжити їх благородну справу, а й новими інкарнаціями загиблих, що на новому часовому витку стикаються з підступами й жорстокістю, які мусять подолати. У Люко Дашвар спадкоємцями козаків стають Гоцик і Макар: юнаки не тільки постають «правнуками»-двійниками Свирі й Микишки, а й повторюють звияжний шлях самопожертви (у романі авторки «Покров» друзі гинуть, захищаючи Майдан).

У згаданих творах Оксани Забужко і Люко Дашвар тема «вічного повернення», реалізована через мотив двійництва, виразну симетрію системами персонажів, акцентує незнищенність кращих моральних якостей синів українського народу. Таким чином реалізується художня стратегія творення питомо національних типів маскулінності, що має особливе значення в умовах постколоніальної культури, орієнтованої на подолання імперського історичного дискурсу, нав'язуваного їй упродовж століть. Тетяна Бурейчак у своєму дослідженні пострадянської маскулінності значну увагу приділяє тим ідеалам чоловічості, яких потребує національна свідомість для повноцін-

ного самоствердження як діяльного суб'єкта історії. В українському контексті такий ідеал маскулінності формують козаки та вояки УПА. Попри те, що ці герої репрезентують різні історичні епохи, їх об'єднують чоловічі чесноти (мужність, самовідданість, волелюбність), а також особливий націєтворчий дискурс, який не тільки містить у собі потужне конструктивне начало, а й протистоїть колоніальній свідомості, дозволяє вивищитися над нею, репрезентуючи потужну традицію звитяжних чоловічих спільнот, об'єднаних духом братерства і високою метою. «Ці ідеали, – зауважує Т. Бурейчак, – також символічно реабілітують українську традиційну маскулінність, яка була подвійно знецінена у радянській системі – з позиції втрати безпосередньої патріархатної влади та з позиції її підпорядкування престижнішій російській маскулінності» [9, с. 54].

Водночас утвердження панівної маскулінності у сучасній українській романістиці ґрунтується не тільки на фізичній силі, витривалості, мужності, а й на здатності до духовних осяянь, любові й турботи. Ця тенденція яскраво проявляється в образній структурі роману Марини Гримич «Падре Балтазар на прізвисько Тойво», де саме мотив двійництва дозволяє акцентувати полярні психологічні риси головного героя. Авторка звертається до екзотичної тематики, витворюючи своєрідний «гібридний» жанр пригодницького, культурологічного роману і вестерну. У центрі твору – ще один популярний різновид нормативної маскулінності, який набув статусу культурної цитати, – образ ковбоя. Українець за походженням, авантюрист Никитка прибуває до бразильської колонії українських переселенців «Нова Австрія», де видає себе за падре на ім'я Балтазар, спершу планує втекти з видуреними у мешканців грошима, але потім приймає на себе обов'язки душпастиря і назавжди оселяється у колонії. Образ головного героя набуває психологічної глибини завдяки введенню мотиву двійництва. Антиподом авантюриста-ковбоя у першій частині твору виступає вишуканий і освічений кронпринц Рудольф. Прикметно, що надалі цей персонаж переходить у розряд епізодичних, натомість мотив двійництва реалізується вже у самому образі Никитки-Балтазара (епізод перевдягання, коли Балтазар відвідує будівництво в одязі «поганого хлопця»). У цьому випадку М. Гримич обіграє традиційне для західноєвропейської культури протиставлення логоцентричної маскулінності духівництва та фалоцентричної маскулінності лицарства, добре описане Ігорем Коном [10, с. 7–8]. І воїн, і духівник виступають носіями маскуліного

начала, оскільки і воєнний, і духовний подвиг вимагають перемоги – над ворогом чи над власною плоттю [10, с. 7]. Ці типи маскулінності поєднуються в образі місіонера: «Владика на те відповів йому, що всі отці-місіонери мають специфічні стосунки з Богом. Це не ті клявзурні монахи, що проводять життя тільки за молитвою. Місіонерам завжди доводилося робити багато чорної, грубої, чоловічої роботи, від чого вони зовні виглядали далеко не ангелами. <...> Коли святі отці і брати знімали з себе рясни у лазні, можна було побачити брутальних чоловіків з міцними м'язами, густо вкритими «шерстю», з численними шрамами на плечах, ногах, спині. І їм видавалося, що саме такі отці і брати наймиліші Богу» [11, с. 156–157].

Варто зауважити, що мотив двійництва у сучасній українській літературі часто співвідноситься з ігровими принципами розбудови сюжету та інтерактивним модусом моделювання художнього тексту, що кваліфікуються Надією Маньковською як одна з магістральних ліній розвитку постпостмодернізму [12, с. 24–25]. Яскравим прикладом художньої концепції життя як гри, лабіринту є роман Володимира Лиса «Камінь посеред саду», що репрезентує досить поширений у сучасній літературі тип «чоловіка у стані кризи». На відміну від інших типів маскулінності (воїн, будівничий, лузер тощо), «чоловік у кризі» переживає екзистенційну невизначеність, зумовлену особливостями соціуму, парадоксальними ситуаціями, що сприймаються героєм як деформація поведінкових і ціннісних матриць, засвоєних ним у процесі особистісного становлення. Екзистенційна криза, в якій опиняється герой роману В. Лиса, увиразнюється завдяки наскрізному мотиву двійництва. Двійниками Андрія виступають юнак і успішний чоловік Яромир, які втілюють альтернативні варіанти долі оповідача. В. Лис витворює ефект взаємозамінюваності своїх персонажів, що найповніше втілюється у символічному сні, який бачать і загиблий Андрій, і слідчий Василь Верещук: «Хтось стоїть на скелі над морем і кидає вниз каміння. Той, що кидає, наче звільняється від чогось. Може, від себе? Від себе? <...>

Я намагаюся пригадати, яке ж обличчя у того чоловіка. Мінюю йому обличчя, наче маски, і розумію: йому підійде будь-яке. <...> Тому, що обличчя у нього немає» [13, с. 164–165]. На амбівалентність образу героя, множинність можливостей, прихованих у його особистості, вказують альтернативні події лінії. Сюжетна канва твору розгалужується, що цілком відповідає тенденціям віртуалізації та інтерактивності, які привносять у художнє мислення постпостмодернізму потуж-

ний розвиток інформаційних технологій, логіка комп'ютерних ігор з її ставленням до смерті й життєвого вибору як речей не остаточних, підвладних корекції [12, с. 25].

Мотив двійництва корелює з віртуалізацією й ігровим началом і у романі Олега Полякова «Рабині й друзі пані Векли», виявляючи також виразне гендерне забарвлення. Сюжетна лінія однієї з головних героїнь, світської левиці Томи, яка втілює відому маскультівську модель «Попелюшки», розгалужується, причому провідним критерієм «розподібнення» іпостасей героїні («гідке каченя» і фатальна красуня) стає жіноча тілесність. Тіло у художній структурі роману перетворюється не тільки на простір гри й експерименту, а й на знаряддя панування та підкорення (численні перемоги Томи над чоловіками). Відповідно, головною причиною любовного фіаско Томи-школярки стає її фізична недосконалість (надмірна повнота, знуцання однокласників). Артем зізнається, що дві іпостасі Томи – фатальна красуня, відома йому тільки за журнальними публікаціями, і ображена ним некрасива школярка – існують у його свідомості як дві різні людини: «Часом мені здавалося, що тієї, справжньої, Томи вже давно не існує, що вона десь зникла – померла або розчинилась у соціумі і що одіозна левиця світського життя – просто трішки на неї схожа зовні...» [14, с. 159]. Уведення альтернативної історії героїні перегукується з численними епізодами інших творів сучасної української літератури («Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць» Лариси Денисенко, «Фріда» Марини Гримич). У другому з названих творів успішна бізнес-леді Ірина, заплативши високу ціну за свій соціальний успіх, уявляє собі своє непрожите життя – те, яке вела б, якби не вступила до престижного вишу і не поїхала з рідного Бердичева. Таємнича Фріда з роману М. Гримич також набуває ознак двійника головної героїні, зрештою виявляючись нею самою, втілюючи істинну життєву історію на протигагу псевдоісторії, вигаданій з метою уникнути болю, звільнитися від минулого. Тільки примирившись із власною пам'яттю, Ірина-Фріда здобуває повноту життєвої самореалізації. Подібним чином і красуня Тома, героїня роману О. Полякова, досягає особистого щастя й внутрішньої гармонії, тільки переживши досвід каліцтва й реальної зустрічі з чоловіком із минулого. Тема життєвого вибору, нерозривно пов'язана з темами життя-гри, тіла-перформансу, увиразнюється наскрізним мотивом двійництва, що здобуває найрізноманітніших втілень. Уводячи

двох нараторів – героїв, які багато років прожили у розлуці й викладають кожен своє бачення подій, автор витворює ілюзію того, що Тома і Векла є однією особою. Харизматична жінка-політик Нелька, образ якої є промовистою алюзією на реальну постать українського політикуму, в одному з епізодів з'являється у вигляді кількох однакових жінок, кожна з яких уособлює певну грань особистості героїні: перша викладає офіційну версію тієї чи іншої події, друга відкриває її справжні мотиви й подробиці, третя – емоційне тло, а четверта – метафізичне значення. У контексті сучасної української літератури з властивою їй розробкою теми емансипованої, незалежної, часто – самотньої, жінки, розгалужена сюжетна будова роману дозволяє увиразнити проблему життєвого вибору, що для жінки у сучасному соціумі досить часто зводиться до вибору між кар'єрою (самореалізацією) і родинним щастям («Вона: шості двері» Ірен Роздобудько). Мотив двійництва у цьому випадку відповідає певним іпостасям (реалізованим чи нереалізованим можливостям) героїні.

Висновки. У сучасній українській романістиці мотив двійництва виявляє виразне гендерне забарвлення, образно втілюючи широке коло проблем, пов'язаних із переосмисленням гендерних ролей жінки і чоловіка у соціумі. Корелюючи з темою «вічного повернення», сюжетні моделі, у центрі яких перебувають герої-двійники, у творах історичної тематики сприяють художній розбудові національних типів маскулітності, що особливо актуально для постколоніального дискурсу сучасного українського письменства. Образ двійника у значенні «тіні», прихованих психологічних імпульсів особистості, часто – протилежних характеру героя, зберігає свою актуальність у романістиці початку ХХІ ст., слугуючи творчому переосмисленню гендерних стереотипів, зокрема традиційних уявлень про маскулітність як виключно вольове начало («Падре Балтазар на прізвисько Тойво» Марини Гримич). Мотив двійництва, реалізований у «розгалужених» сюжетах та альтернативних сюжетних лініях, виявляє тісний зв'язок з художніми інтенціями, орієнтованими на інтерактивність, ігрові стратегії, властиві сучасній літературі («Камінь посеред саду» Володимира Лиса, «Рабині й друзі пані Векли» Олега Полякова). Такі сюжетні моделі часто втілюють життєве роздоріжжя, вибір шляху самореалізації, корелюючи з поширеними у сучасній романістиці типами маскулітності й фемінності («чоловік у стані кризи», успішна жінка). Результати цього невеликого дослідження можуть

бути використані для подальшого вивчення особливостей розвитку літературного процесу межі

XX–XXI століть, зокрема репрезентації гендерної проблематики у художній структурі великої прози.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології. Хроніки від Фортінбраса. К.: Факт, 2009. С. 152–191.
2. Гундорова Т. Пострадянський роман: генераційний симптом. Т. Гундорова. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. К.: Грані-Т, 2013. С. 109–253.
3. Лебединцева Н. Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини XX – XXI сторіччя. Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. К.: Лаурус, 2014.
4. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. К.: Факт, 2008.
5. Клепикова О. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко: дис. ... канд. філол. наук. Київський університет імені Бориса Грінченка. К., 2013.
6. Леонтьева В. Культуротворческий процесс. Харьков: Консум, 2003.
7. Юнг К.Г. Свідомість, несвідоме та індивідуалізація. К.Г. Юнг. Архетипи і колективне несвідоме / переклад з німецької Катерини Котюк; науковий редактор Олег Фошевець. Львів: Астролябія, 2013. С. 352–371.
8. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Академический Проект, 2012.
9. Бурейчак Т. Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики. Перехресні стежки українського маскулітного дискурсу: Культура й література XIX – XXI століть / за ред. Агнешки Матусяк. К.: LAURUS, 2014. С. 43–68.
10. Кон И. Мужчина в меняющемся мире. М.: Время, 2009. URL: http://bookap.info/voznost/kon_muzhchina_v_menyayushchemsya_mire/g11.shtm.
11. Гримич М. Падре Балтазар на прізвисько Тойво. К.: Нора-друк, 2017.
12. Маньковская Н. От модернизма к постмодернизму via постмодернизм. Коллаж-2. М.: ИФ РАН, 1999. С. 19–25.
13. Лис В. Камінь посеред саду. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2015.
14. Поляков О. Рабини й друзі пані Векли. К.: KM Publishing, 2015.

УДК 82.0:82–2

ДРАМАТУРГІЯ І ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ)

DRAMA AND TV: INTERMEDIATE ASPECT (BASED ON THE WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN PLAYWRIGHTS)

Закалюжний Л.В.,

*кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри германської філології
та зарубіжної літератури*

Житомирського державного університету імені Івана Франка

У статті здійснено спробу дослідити інтермедіальні процеси в українській драматургії 2000-х рр. На матеріалі п'єс П. Ар'є, О. Войтка, О. Ірванця, Т. Киценко, Неди Нежданой, В. Сердюка, С. Щученка розглянуто специфіку репрезентації телевізійних прийомів, жанрів і форматів у драматичних творах. З'ясовано, що як тематичний, так і формальний вияви телебачення в сучасній драматургії здебільшого пов'язані з модифікаціями прийому «театр у театрі». Здійснене дослідження дозволяє зробити висновок про відтворення драматургами різних телевізійних жанрів і форматів: ток-шоу, реаліті-шоу, телевізійної імітації судового засідання, репортажу, реклами тощо. Отже, інтермедіальні процеси, пов'язані із проникненням рис поетики телебачення в драму, мають значний жанротвірний потенціал.

Ключові слова: інтермедіальність, драматургія, телебачення, жанр, жанрові новації, «театр у театрі».

В статье предпринята попытка исследовать интермедиальные процессы в украинской драматургии 2000-х гг. На материале пьес П. Арье, О. Войтко, А. Ирванца, Т. Киценко, Неды Нежданой, В. Сердюка, С. Щученко рассмотрена специфика репрезентации телевизионных приемов, жанров и форматов в драматических произведениях.

Установлено, що як тематический, так і формальний уровни проявлення телевидення в сучасній драматургії, прежде всего, связаны с модификациями приема «театр в театре». Данное исследование позволяет сделать вывод о воссоздании драматургами различных телевизионных жанров и форматов: ток-шоу, реалити-шоу, телевизионной имитации судебного заседания, репортажа, рекламы и пр. Таким образом, интермедийные процессы, связанные с проникновением черт поэтики телевидения в драму, имеют значительный жанрообразующий потенциал.

Ключевые слова: интермедийность, драматургия, телевидение, жанр, жанровые новации, «театр в театре».

The article tries to study the intermediate aspect of the Ukrainian drama of the 2000s. It contemplates the peculiarities of TV methods, genres and formats in the dramatic works of P. Arye, O. Voytko, O. Irvanets, T. Kytsenko, Neda Nezhdana, V. Serdyuk, S. Schuchenko. Therefore it is being determined that both thematic and formal display of television in the modern dramaturgy mostly associated with the “play-within-the-play” method modifications. The study also shows the use of different TV genres and formats by the playwrights, such as talk-shows, reality-shows, court-shows, TV live shows and TV commercials. Thus the intermediate processes associated with interfusion of TV poetics into drama have a strong potential for new genre creation.

Key words: intermediality, drama, television, genre, genre innovations, “play-within-the-play”.

Постановка проблеми. Жанрова динаміка драматургії останніх десятиліть поруч із трансформаціями, тобто сучасними формами традиційних і гібридних жанрів, і модифікаціями, що охоплюють видозміни відроджених у сучасній жанровій динаміці архаїчних жанрів, визначається, на думку українського вченого Є. Васильєва, ще й новаціями, до яких належать найсучасніші сюжетотвірні жанрові форми, що постали лише на межі ХХ – ХХІ ст. [1, с. 381]. Поза тим, новації в сучасній драматургії часто не обмежені «вторинними» жанрами: драмою-приквелом, драмою-сиквелом, драмою-кросовером та ін., а виявляють себе в транспозиції з однієї знакової системи в іншу внаслідок відтворення в драматичному тексті кодів різних видів мистецтва чи медіа як на змістовому, так і на формальному рівнях.

Драматурги кінця 1990-х – 2000-х рр., які намагаються знайти баланс між літературним і театральним дискурсом, звертаються до перформансу, пластичних мистецтв, музики, кіно, відео, телебачення й нових медіа, у результаті чого драматургічні тексти набувають інтермедіального характеру. Свого часу У. Еко пов'язав перехід однієї семіотичної системи в іншу, а отже, й неминучу зміну «континууму», чи «матерії» з «інтерсеміотичним перекладом» [2, с. 384], він мав на увазі, щоправда, цілісний «переклад» твору одного виду мистецтва мовою іншого виду мистецтва, як, скажімо, екфразу чи екранізацію. Натомість одним із найбільш продуктивних виявів інтермедіальності в сучасній драматургії є включення до структури драматичних творів елементів, що репрезентують різноманітні телевізійні прийоми, жанри й формати: реаліті-шоу, ток-шоу, ситком, інтерв'ю, рекламний ролик, відеокліп тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтермедіальність як процес взаємопро-

никнення мови різних видів мистецтв, зокрема літератури, й медіа не залишилася поза увагою вчених. Серед актуальних досліджень, присвячених специфіці інтерсеміотичної взаємодії літератури й телебачення, насамперед варто назвати праці Е. Шестакової «Теоретичні аспекти співвіднесення текстів художньої літератури й масової комунікації: специфіка естетичної реальності словесності Нового часу» (2005 р.), А. Новікової «Сучасні телевізійні видовища: витоки, форми і методи впливу» (2008 р.), М. Бабельської «Драматичний текст у добу телекомунікації: стратегії форматування повідомлення» (2009 р.), О. Михеда «Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн» (2016 р.). Частково з темою пов'язані наукові розвідки Дж. Бігнелла «Великий брат. Реальне телебачення у ХХІ ст.» (2005 р.), І. Кузнецова «Проблема реальності в «новій драматургії»» (2011 р.), О. Левченко «Театр у системі філософської антропології» (2012 р.), Г.-Т. Леманна «Постдраматичний театр» (1999 р.), М. Липовецького і Б. Боймерс «Перформанси насильства: літературні й театральні експерименти «нової драми»» (2012 р.) та ін.

Натомість системні дослідження родо-жанрових і навіть екстралітературних процесів в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., незважаючи на низку ґрунтовних праць О. Бондарєвої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, Л. Залеської-Онишкевич, О. Когут, Н. Мірошніченко (Неди Нежданой), М. Шаповал, що з'явилися впродовж останніх років, практично відсутні. Дослідницькі інтенції пов'язані з різними аспектами буття й рецепції сучасної вітчизняної драматургії: міфопоетикою, жанровою динамікою, архетипними сюжетами й образами, специфікою художнього конфлікту, інтертекстуальністю. Проте інтермедіальність, як жанротвірний чинник і поготів, здебільшого й за окремими винятками залишається

поза увагою літературознавців. Саме цим зумовлена актуальність даної статті, покликаної частково заповнити одну з лакун в інтермедіальних студіях сучасної української драматургії.

Постановка завдання. Відповідно до мети дослідження, що передбачає виявлення специфіки інтермедіальних процесів у сучасній українській драматургії на основі аналізу репрезентаціїриспоетикителевізійнихжанрівудраматичних текстах П. Ар'є, О. Ірванця, Т. Киценко, Неди Нежданої, В. Сердюка, К. Солов'єнка, С. Щученка та ін., серед **основних завдань** статті виокремимо такі:

- з'ясувати особливості репрезентації телевізійних прийомів, жанрів і форматів у п'єсах сучасних українських драматургів;

- проаналізувати модифікації прийому «театр у театрі» у контексті метадраматичності (метатеатральності) та метаперсонажності;

- розкрити жанротвірний потенціал інтермедіальних процесів, пов'язаних із репрезентацією рис поетики різних телевізійних жанрів в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Важливо наголосити, що об'єктом дослідження послуговували драматичні твори, які були видані або в авторських збірках, або в антологіях чи літературних журналах, а також здобулися на сценічну історію у вигляді участі у фестивалях, вистав і сценічних читань. Крім того, поруч зі згаданими вище науковими працями теоретико-методологічною основою статті стали загальні роботи з теорії медіа й комунікації, інтермедіальності Ж. Бодріяра, Н. Лумана, М. Маклуена, У. Мітчелла й інших учених.

Виклад основного матеріалу. Як зазначає О. Михед, телебачення має різні форми впливу на літературу, як і вияву в ній: на тематичному рівні (зображення зйомок передачі, посилення на важливі телепрограми або фільми, що розвивають цю тему); на формальному рівні (імітування телевізійних прийомів у просторі художнього твору, типу монтажу, візуального підкреслення окремих фраз); у психології персонажів (світосприйняття, фрагментованість свідомості) [6, с. 168]. Водночас український літературознавець і культуртрегер прагне осмислити насамперед своєрідність поетики реаліті-роману як літературного феномена, що має на меті дослідити екзистенційний і психологічний злам у свідомості сучасної людини, яка опинилася в медійно-телевізійному просторі під цілодобовим спостереженням телевізійних камер [6, с. 171], водночас не враховує специфіки інших родо-жанрових утворень. Саме тому запропоно-

вана модель, з огляду на своєрідність драматургії, потребує уточнень і коректив.

Передусім варто наголосити на генетичній і типологічній спорідненості драматургії й телебачення, насамперед так званого «реального телебачення», адже останнє значною мірою сформувалося під впливом поетики драми, запозичивши типові сюжетні ситуації, композиційну структуру, рецептивні стратегії, а часто – й окремі жанри. Безумовно, проблема генези телевізійних жанрів і форматів занадто складна, щоб її можна було вирішити в межах теоретико-літературної статті. Так, з одного боку, на вплив не драматичної, а романної форми на становлення телебачення вказують чимало вчених, зокрема польський культуролог А. Менцвель: «Материнською основою телебачення вважалися спочатку серіали, а потім – теленовели, але це лише калька роману в частинах, та ще й безпardonно шаблонна» [5, с. 287]. Натомість британський учений Дж. Бігнелл виводить генезу «реального телебачення» від такого традиційного жанру драматургії ХІХ ст., як мелодрама [8, с. 97]. Ще глибші, щоправда, поза історико-культурним контекстом, зв'язки між сучасною драматургією з її настановою на документалізм як спробу розв'язати проблему субстанційного статусу реальності й одним із жанрів телевізійного перформансу – реаліті-шоу віднаходить І. Кузнецов, російський дослідник «нової драми» межі ХХ – ХХІ ст., який наголошує на безперспективності спроб «відродити реальність» засобами і реаліті-шоу, і вербатім-драматургії [3, с. 34].

Імовірно, телебачення в процесі еволюції та вироблення власної особливої мови зверталось і до міметичної, і до дієгетичної традиції, до якої почасти тяжіє й кінематограф. Однак, якщо припустити, що телебачення справді запозичило в драми окремі формальні прийоми та змістові формули, то репрезентація рис поетики телевізійних жанрів у п'єсах сучасних письменників передбачає їх «повернення» у драматичний текст, але вже як штучних і навіть чужих елементів.

Зауважимо, що поняття «драматичний текст» у даному контексті варто розглядати саме як «вербальний текст», на відміну від «сценічного тексту», явленого під час театрального втілення п'єси й такого, що передбачає синтез різних мистецтв, знаків різного типу та різного рівня умовності (гра акторів, освітлення, музичне оформлення, декорації тощо). У разі відтворення в драматичному тексті невлавистих йому мистецьких чи медійних кодів ідеться про інший рівень інтермедіальності, оскільки будь-яка драма апіорі передбачає можливості для її втілення

на сцені як складноорганізованого мультимедійного цілого, не кажучи вже про експерименти, пов'язані з повною відмовою від словесного складника, принципів наративності й фігуративності, поверненням до перформативного дійства, ритуалу, що, на думку відомого німецького театрознавця Г.-Т. Леманна, є одним із головних маркерів «постдраматичного театру» [4, с. 75].

Не менш важливою є спрямованість і драматичного тексту, і телевізійної передачі на масову аудиторію, щодо чого український вчений О. Червінська слушно зауважує: «Якщо читач – це одина, то глядач – умовна одина (публіка), хоча обидва поняття рівною мірою позначають поняття «реципієнт». Утім позначають вони якісно відмінні, навіть концептуально різні речі: глядач завжди стає елементом більш-менш великої людської сукупності, де він відіграє залежну від її настрою (буквально!) роль» [7, с. 139]. Водночас не важко помітити й принципову різницю в процесі колективної рецепції вистави, де, «ідучи за думкою більшості (авторитету), театральний реципієнт делегує свою оцінку саме їй» [7, с. 139], і телевізійного шоу, спрямованого на окремого ізольованого глядача – за винятком аудиторії в студії. Однак «ізольованість» сприйняття телебачення вже давно навчилося долати різними інтерактивними прийомами, наприклад, формуванням спільної думки на основі опитування, sms-голосування чи із залученням цифрових технологій, що відображено й у текстах цілої низки п'єс сучасних українських драматургів.

У зв'язку із цим звернення драматургів до поетики телевізійних жанрів часто виявляє себе в модифікаціях такого метадраматичного прийому, як «театр у театрі» (фр. *théâtre dans le theatre*, англ. *play-within-the-play*). На відміну від його традиційного прояву – виконання групою драматичних персонажів, що є фігурантами головного (рамкового) текстового рівня, п'єси, яка належить підпорядкованому, другорядному (вмонтованому, вбудованому) рівню тексту, для іншої групи персонажів [10, с. 177], модифікації передбачають репрезентацію підпорядкованого рівня у вигляді сцен, що відтворюють знімальний процес чи демонстрацію телевізійних передач. У даному разі імпліцитна аудиторія так само корелює з експліцитно представленою на сцені, а персонажі виконують подвійну функцію – і акторів, і глядачів, однак суттєвих змін зазнає насамперед хронотоп, оскільки хронометраж «внутрішньої» вистави узгоджується з відповідним телевізійним жанром, а простір «внутрішньої» сцени покликаний імітувати телевізійну студію або знімальний

майданчик із відповідною атрибутикою (декораціями, знімальною технікою, освітлювальними приладами тощо). На це насамперед вказує запропонована в авторських ремарках організація сценічного простору: телестудія («Прямий ефір» О. Ірванця, «Бал бетменів» Т. Киценко, «Гібридний суд» К. Солов'єнка), імпровізований знімальний майданчик («Сестра милосердна» В. Сердюка), сесійна зала Верховної Ради України («Фракція» А. Крима й О. Прогнімака), «конкурсна сцена» чи замкнутий простір реаліті-шоу («Самогубство самотності» Неди Нежданої, «Зачаровані потвори» С. Щученка).

Прикладами модифікованого прийому «театр у театрі» можуть бути п'єси, які на рівні підпорядкованого («вбудованого») тексту реконструюють ті чи інші телевізійні жанри або формати: політичне ток-шоу («Прямий ефір» О. Ірванця), політичні теледебати («Бал бетменів» Т. Киценко), телевізійний репортаж («Фракція» А. Крима й О. Прогнімака), реаліті-шоу («Самогубство самотності» Неди Нежданої), відеофільм («Сестра милосердна» В. Сердюка), телевізійну імітацію судового засідання («Гібридний суд» К. Солов'єнка), реаліті-шоу, прямий репортаж і телерекламу («Зачаровані потвори» С. Щученка) тощо.

Варто наголосити на тому, що йдеться насамперед про системні запозичення, покликані змінити сутність драматичного тексту, реалізованого як сценічний текст, трансформувати його родо-жанрову природу, а не пропрописане в ремарках використання окремої телевізійної атрибутики: мультимедійних екранів («Експеримент» П. Ар'є, «Діалог зі снайпером» Ж. Безп'ятчук, «Розмова про життя» В. Войтка та ін.) чи телеекрана («Замах на вбивство» Д. Березіни, «Хата, або кінець епохи вишневих садів» Н. Симчич та ін.).

Прикметно, що зв'язок із тим або іншим телевізійним жанром лише зрідка виявляє себе на рівні паратексту – в авторському жанровому визначенні чи назві п'єси («Прямий ефір. П'єса на одну дію з роллю для режисера» О. Ірванця). Здебільшого драматурги або не конкретизують жанр власного твору, або послуговуються усталеними в літературознавстві генологічними маркерами («Фракція. Комедія-гротеск» А. Крима й О. Прогнімака, «Зачаровані потвори. Трагікомедія у трьох діях» С. Щученка), або вдаються до авторських новостворів чи модифікацій традиційних жанрових визначень («Самогубство самотності. Трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння» Неди Нежданої), або апелюють до нефікційності зображених подій в авторській передмові («Бал бетменів» Т. Киценко).

Натомість про те, який саме телевізійний жанр актуалізовано, читач дізнається безпосередньо з тексту п'єси, причому не завжди завдяки ремаркам, як-от у п'єсах «Зачаровані потвори» С. Щученка чи «Прямий ефір» О. Ірванця, а й безпосередньо через репліки дійових осіб, як, скажімо, у «Балі бетменів» Т. Киценко чи «Самогубстві самотності» Неди Нежданої. Зауважимо, що експериментальна спрямованість сучасних драматургів, пов'язана з пошуками натхнення в телевізійних жанрах, поєднується зі здебільшого трагікомічною чи трагіфарсовою природою драматичної дії, частим пародіюванням, викриттям штучності телевізійних штампів і кліше.

Крім того, вплив телебачення на драматичний текст можна простежити як на імпліцитному, так і на експліцитному рівнях персонифікації кожної зі згаданих п'єс, якщо розглядати останню як сукупність дійових осіб, пов'язаних системою взаємозв'язків. У першому разі йдеться про фрагментовану свідомість персонажів, її залежність від масової культури, зрештою – своєрідне обігравання абсурдистського прийому «трагедії мови» як демонстрування тривіалізації мовлення персонажів або навіть його розпаду, несамостійності мислення та його залежності від телевізійного дискурсу. Скажімо, у «Прямому ефірі» О. Ірванця, дія якого відбувається нібито в прямому ефірі, репліки персонажів – учасників політичного ток-шоу, як і сценарій самої програми, настільки клішовані й універсальні, що фактично імітують будь-яку телевізійну дискусію щодо будь-якої соціальної чи політичної проблеми, вказують на шаблонність телевізійного формату. А химерний двоголовий Вова-Гера, персонаж-симулякр п'єси Т. Киценко «Бал бетменів», який для збільшення шансів на перемогу під час виборів мера одного великого українського міста балотує кожен голову окремо, дебатуючи сам із собою в прямому ефірі – голови по черзі артикулюють демагогічні гасла, цілком референтні щодо промов реальних політиків, серед яких можна впізнати й прототипів дійових осіб іншої п'єси – «Фракції» А. Крима й О. Прогнімака.

У другому разі варто вести мову радше про віртуалізацію та симулякризацію дійових осіб, безпосередньо пов'язану з метадраматичністю (метатеатральністю), а отже, й метаперсонажністю, коли «дійові особи п'єси усвідомлюють себе не живими людьми із плоті й крові, а саме *персонажами* драматичного твору, що розгортається» [1, с. 187].

Саморефлексія й усвідомлення персонажем п'єси себе як персонажа реаліті-шоу чи ток-шоу

не лише традиційно покликані зруйнувати ілюзорну «четверту стіну», а й унаслідок рецептивної імпліцитності створити ілюзію «п'ятої стіни», тобто телевізійного екрана, покликаного, за словами американського дослідника Л. Кепніка, розширити й подолати межі замкнутого сценічного простору [9, с. 220]. Крім того, таким персонажам, на відміну від персонажів традиційного «театру в театрі», зазвичай невласлива подвійна функція – і акторів, і глядачів – унаслідок стирання меж між головним (рамковим) і підпорядкованим (вмонтованим) рівнями текстів («Самогубство самотності» Неди Нежданої, «Гібридний суд» К. Солов'єнка, «Зачаровані потвори» С. Щученка) або появою третього рівня («Прямий ефір» О. Ірванця). Хоча в п'єсах із політичною проблематикою («Бал бетменів» Т. Киценко, «Фракція» А. Крима й О. Прогнімака), навпаки, підкреслено збережено дистанцію між «рамкою» та вбудованим текстом, що відповідає авторському задуму.

Зрештою, з метатеатральністю сучасних драматичних творів, автори яких апелюють до різних телевізійних жанрів, пов'язана й модифікація такого типу метаперсонажа, якого, на думку Є. Васильєва, можна назвати «театральним» («професійним») і до якого належать «актори та інші люди театру (драматурги, режисери тощо), зображені в процесі театральної гри, репетиції, вистави» [1, с. 191]. Тому в згаданих вище п'єсах з'являються та відіграють важливу роль «телевізійні» дійові особи: режисер, ведучі, диктор («Прямий ефір» О. Ірванця), журналістка, редактор, директор медіа-холдингу («Бал бетменів» Т. Киценко), журналістка TV, кореспонденти, телеоператори, освітлювачі («Фракція» А. Крима й О. Прогнімака), режисер, ведучий («Гібридний суд» К. Солов'єнка), ведуча, члени журі, співробітники реаліті-шоу, диктор («Зачаровані потвори» С. Щученка) та ін., безпосередньо пов'язані зі світом телебачення. Часто всевладність тих, хто перебуває за лаштунками телевізійного ефіру, підкреслена їхньою анонімністю завдяки прийому «голосу за кадром», «голосу зі студії» («Бал бетменів» Т. Киценко, «Самогубство самотності» Неди Нежданої, «Зачаровані потвори» С. Щученка).

Поруч з уже розглянутими елементами важливу структуростворювальну роль у п'єсах сучасних українських драматургів відіграють імітація окремих телевізійних прийомів, буквальні або приховані цитати з відомих телепередач, специфічне звукове оформлення («голос за кадром», «сміх за кадром», «зумер», «оплески», червона та зелена лампи), монтажний принцип розгортання

дії, штучна природа конфлікту, а також інші мета-драматичні елементи (скажімо, репліки персонажів «у камеру»).

Висновки. Отже, на основі аналізу різних рівнів репрезентації телевізійних прийомів, жанрів і форматів у п'єсах сучасних українських драматургів з'ясовано, що тематичний і формальний вияви телебачення в сучасній драматургії здебільшого пов'язані з модифікаціями метадраматичного прийому «театр у театрі». Крім того, здій-

снене дослідження дозволяє зробити висновок про те, що відтворення драматургами різних телевізійних жанрів і форматів (ток-шоу, реаліті-шоу, телевізійної імітації судового засідання, репортажу, реклами тощо) приводить до появи нових жанрових утворень інтермедіального характеру на межі драми й телебачення. Перспективи даної розвідки пов'язані з подальшим дослідженням типологічно подібних явищ у світовій драматургії кінця XX – початку XXI ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Васильев Е. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
2. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе. Пер с итал. и коммент. А. Ковалю. СПб.: Symposium, 2006. 574 с.
3. Кузнецов И. Проблема реальности в «новой драматургии». Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск, 2011. С. 31–39.
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
5. Менцель А. Антропологічна уява. Есе й нариси. Пер. з пол. О. Вознюк. К.: Юніверс, 2012. 380 с.
6. Михед О. Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн. К.: ArtHuss, 2016. 344 с.
7. Червінська О. Аргументи форми: монографія. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2015. 384 с.
8. Bignell J. Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. 190 p.
9. Koepnick L. Framing Attention Windows of Modern German Culture. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. 299 p.
10. Pfister M. The Theory and Analysis of Drama. Translated from the German by J. Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 339 p.

УДК 82-4

ЖАНР ЕСЕЮ З ПОГЛЯДУ ТЕОРІЇ КОМУНІКАЦІЇ

THE ESSAY GENRE IN TERMS OF THE THEORY OF COMMUNICATION

Сільман К.В.,

*аспірант кафедри журналістики
Чорноморського національного університету імені Петра Могили*

У статті розглядається сучасна українська есеїстика з погляду теорії комунікації. Аналізуються прийоми, які застосовують сучасні есеїсти для досягнення прагматичного ефекту. Матеріалом дослідження слугували збірки Т. Прохаська «Одної і тої самої» (2013) та Ю. Андруховича «Тут похований Фантомас» (2015), а також низка есеїв, опублікованих письменниками на медійних сайтах.

Ключові слова: есей, теорія комунікації, прагматика, прагматичний ефект, засоби масової інформації.

В статье рассматривается современная украинская эссеистика с точки зрения теории коммуникации. Анализируются приемы, которые применяют современные эссеисты для достижения прагматического эффекта. Материалом исследования послужили сборники Т. Прохасько «Одної і тої самої» (2013) и Ю. Андруховича «Тут похований Фантомас» (2015), а также ряд эссе, опубликованных писателями на медийных сайтах.

Ключевые слова: эссе, теория коммуникации, прагматика, прагматический эффект, средства массовой коммуникации.

The article analyses modern Ukrainian essays in terms of the theory of communication. It examines the main techniques used by contemporary essayists to achieve a pragmatic effect. The research is based on the collections of essays of Taras Prokhasko "Odnoyi i toyi samoyi" (2013) and Yuri Andrukhovich "Tut pokhovanyi Fantomas" (2015), as well as a series of essays published on the media sites.

Key words: essay, theory of communication, pragmatics, pragmatic effect, mass media.

Постановка проблеми. Сучасне інформаційне суспільство об'єднує науку, мистецтво, філософію, релігію та інші галузі в одне комунікаційне середовище. Збільшення кількості комунікаційних каналів, з одного боку, полегшує доступ до інформації, а з іншого – ускладнює систематизацію всього процесу комунікації. Література активно використовує мас-медійні та інтернет-канали для поширення текстів та залучення якомога більшого кола читачів. Це призводить до того, що твори художньої літератури доповнюються «комунікаційними та інформаційними артефактами» [6, с. 183]. Змінюються і способи діалогу між автором та читачем: через сторінки у соцмережах та авторські блоги. Тому цілком закономірно, що останніми десятиліттями літературу розглядають в аспекті теорії комунікації. Про це свідчать праці О. Біличенко, О. Іванової, В. Ільганаєва, Г. Почепцова, В. Різуна, Е. Шестакова, Н. Яблоновської.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Переваги застосування теорії комунікації до аналізу художніх творів та літературного процесу в цілому обґрунтував Г. Почепцов у монографії «Теорія комунікації» (2001) [8]. Незважаючи на те, що мас-медійні комунікації вважаються більш об'єктивними, тобто психологічно вони сприймаються більш відповідними дійсності, а художня комунікація вважається суб'єктивною, науковець підкреслює, що теорія комунікації має на меті об'єднати комунікатора, тобто автора (на якому акцентує увагу теорія літератури), та споживача інформації (на якого спрямовані прикладні комунікації). Можливість аналізу художнього тексту в аспекті теорії комунікації Н. Яблоновська пояснює через спільні функції, які виконує література та журналістика: інформаційну, конструювання реальності, виховну, культурно-просвітницьку, рекреативну, культуротворчу тощо [12].

Досліджуючи лінгвістичні параметри есею, Л. Садикова наголошує на тому, що для есеїстичного типу тексту (як цілісного комунікативного утворення) характерна «авторська інтенційність, аргументативний характер розгортання тексту, об'єктивно-суб'єктивний спосіб організації інформації, безпосередня й постійна апеляція до адресата» [11, с. 3]. Таким чином, не менш важливою є функція впливу на читача, яка досягається завдяки тому, що публіцистичний текст викли-

кає неоднозначні емоції: від згоди з автором до бажання з ним подискутувати.

Постановка завдання. Мета статті – розглянути літературний та журналістський есей із погляду теорії комунікації та виявити прийоми, які застосовують сучасні есеїсти для досягнення прагматичного ефекту.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні есеїстика надзвичайно активно розвивається на сторінках періодичних видань (чи в електронних версіях) та у формі блогів. Письменники (О. Забужко, Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Винничук, С. Жадан, В. Неборак, О. Ірванець, С. Процюк, А. Любка), літературознавці (Г. Улюра, Є. Нахлік), історики (М. Трофимук, І. Мицько), релігієзнавці (М. Маринович), політологи (Є. Ланюк, В. Портников) та журналісти (Я. Винницька, А. Цаплійко) мають авторські колонки у всеукраїнських і регіональних суспільно-політичних та інформаційно-розважальних друкованих виданнях, що забезпечує постійний діалог автора зі своїм читачем.

Текст-типологічні особливості есею дають змогу швидше реагувати на зміни в суспільстві, а невимушений стиль викладу думок та достатньо коротка форма зробили його доступним для широкої аудиторії. У зв'язку з тим, що митці освоюють медіаканали засобами передання інформації, їхні тексти стають частиною «масової інформації» (такої, що спрямована на масу, тобто певну категорію людей, доступну їй), що відповідає потребам та формує єдину позицію, має «планований характер якщо не на рівні автора, то обов'язково на рівні медійного топменеджменту або інших суспільних служб, організацій, які відповідають за діяльність мас-медіа» [10, с. 14].

Функціонування жанру есею в різних типах дискурсів (наприклад, політичному, історичному та релігієзнавчому) ставить перед науковцями завдання не лише визначити жанроутворювальні риси есею, а і з'ясувати особливості функціонування та взаємодії з аудиторією в різних типах дискурсу. Так, відмінність у сприйнятті журналістського та літературного есею можемо простежити на рівні історичного контексту. Один і той же текст у різний час може сприйматися по-різному (уперше про важливість врахування історичного та культурного контексту щодо есею

говорить дослідник цього жанру в американській літературі Н. Стакі-Френч [14]).

Серед українських письменників, які часто публікують есеї на різних інформаційних ресурсах, варто виокремити Ю. Андруховича. Часто інтернет-есеїстика письменника – це реакція на певні суспільно важливі події або ж висловлювання письменника стосовно обговорюваних у суспільстві питань. Приміром, в есеї «Наша мова: вірші в диванах» (опублікований на сайті tsn.ua 9 липня 2012 року) Ю. Андрухович скаржиться на те, що через «паскудних риганалів» не може написати ні колонку про американського рок-музиканта Д. Вайта, у якого день народження, ні про те, які вірші «краще ховати в диванах». Так, письменник висловлює своє обурення щодо ухвалення 3 липня 2012 року Закону «Про засади державної мовної політики» Сергія Ківалова і Вадима Колесніченка: «...ці злякисні бандюки, ці пухлини на тілі нашої батьківщини, не дають мені вкотре писати, про що я хочу» [3].

У тексті немає жодних указівок на конкретну подію, автор обурюється засиллям російської мови та ставленням до української. Читач здогадується, що цей текст є реакцією саме на ухвалення закону, оскільки ця тема кілька тижнів є топовою у засобах масової інформації (далі – ЗМІ): «Регіонали» хочуть узаконити російську мову у половині областей (*Тиждень*), «Партія регіонів: «Мы их развели, как котят»» (*Українська правда*), «Колесніченко: Партія регіонів виконала свою обіцянку перед виборцями» (*24 канал*) тощо.

Те ж саме стосується і ще одного есею – «3 особливим цинізмом» (опублікований на сайті tsn.ua 1 жовтня 2013 року). Цим текстом автор реагує на демонтаж пам'ятної дошки Ю. Шевельову у Харкові, який письменник абсолютно відверто називає «актом вандалізму»: «До притаманного цій владі від природи антиукраїнського запалу й свербіння (донишувати недонищене) додалась і типова, якась ледь чи не класова, ненависть представників кримінально-блатного світу до всілякого роду «очкариків», «учоних», «сільно умних», до всієї тієї «інтелігенції в маминих кофтах», якої, щиро кажучи, уже й немає давно» [2]. Текст з'являється на тлі кількомісячного обговорення в ЗМІ ситуації зі встановленням, а потім руйнуванням пам'ятної дошки Шевельову. Ця подія супроводжується гучними заголовками в медіа: «Міліція так і не зрозуміла, хто розбив дошку Шевельову в Харкові» (*Українська Правда*), «Дошку Шевельову демонтували за розпорядженням Кернеса, – міліція» (*День*), «Знищення меморіальної дошки Шевельову у Харкові визнали

незаконним» (*5 канал*), «Суд заборонив демонтаж меморіальної дошки Шевельову у Харкові – юрист» (*Radio Свобода*) тощо.

В есеї немає фактів ні про саму подію, ні про причетних до неї осіб. Ю. Андрухович радше висловлює власну позицію щодо події: «Кримінально-блатні... перемогли, сказати б, з особливим цинізмом. Обидва персонажі, які сьогодні правлять у Харкові... Їхня ненависть до професора Шевельова природна і зрозуміла до тієї ж міри, що й ненависть відомого персонажа російської літератури Шарікова до іншого професора. Особливий же цинізм тут полягає в тому, що на озброєння вкотре береться виготовлений спеціально для таких випадків фальшак «антифашизму» [2].

Таким чином, опубліковані есеї «Наша мова: вірші в диванах», «Із особливим цинізмом», як і більшість текстів письменника, опублікованих на сайті «ТСН», стають частиною медійного дискурсу щодо конкретних подій. Однак, на відміну від статей у ЗМІ, де подається переважно офіційна інформація, коментарі представників влади, учасників чи очевидців, ці тексти не мають на меті й не виконують інформаційної функції. Вони подають суб'єктивну думку письменника. Опубліковані на медійному ресурсі есеї набувають міжтекстових зв'язків з іншими матеріалами сайту. Це гіперпосилання в самому тесті на раніше опубліковані тексти автора. Тобто читач може легко переходити від однієї колонки письменника до іншої. Кожен текст завершується тегами-посиланнями – ключовими словами, що описують основний зміст есею. Наприклад, есеї «Концерт із Ведмедем» (26.04.2014) містить теги #концерт, #ведмідь, #музика, #Кремль, #Росія. Перейшовши за будь-яким із цих посилань, читачеві відкривається сторінка з усіма записами на сайті за темою тегу. Жанр есею у формі колонки дозволяє Ю. Андруховичу навіть на сайті «Телевізійної служби новин» загальнонаціонального телеканалу не добирати слів та відверто глузувати з влади, називаючи її «режимом», а її представників «бандюками», «кримінально-блатними», «гопниками» тощо.

Читаючи ці есеї пізніше, як частину збірки «Тут похований Фантомас» (2015), читач навряд чи може встановити зв'язки конкретного тексту з певною подією. Навіть ураховуючи те, що кожен текст датований, за відсутності історичного контексту (у попередньому випадку його забезпечували ЗМІ), потужного емоційного впливу на читача ці есеї не справлять. Проте у збірці ці есеї вступають у міжтекстові зв'язки з іншими.

Так, інтертекстуальність – одна з головних літературних ознак есеїв Андруховича, який прямо вказує на джерело натхнення (наприклад, письменник неодноразово згадує й цитує польського поета М. Светліцького, англійського історика Ф. Бейкера, С. Руданського, Б.-І. Антонича, Ю. Винничука, С. Жадана, Н. Гончара, Т. Прохаська) або завуальовано, називаючи свої есеї інтерпретаціями відомих текстів («Геройки нашого часу», «Секс і символи», «Ще не змерзла Україна» тощо). Такі заголовки є художньо значущими, оскільки навіть без урахування самих текстів вони несуть потужний культурний потенціал.

Також письменник часто згадує власні твори та своїх персонажів. Наприклад, поряд із реальними митцями (Ф. Бейкер, Верлен, Рембо, Ван Гог, Сезанн, Аполінер, Пікассо, Модільяні) Андрухович згадує і Стаса Перфецького, героя роману «Перверзія», в есеї «Він пив його з цукром»: «Історія українського поета Станіслава Перфецького, що в першій половині 1990-х, отруєний абсентом старої Європи, загадково зник у Венеції й досі не знайшовся, могла б так само стати фільмом» [5, с. 26]. Своім другом Стаса Перфецького письменник називає в есеї «Слов'янський базар» (13.05.2013), наводячи фрагмент промови героя роману «Перверзія»: «Стонадцять племен влаштувало собі довічний карнавал у наших генах. Ось тут, сьогодні, перед вами, я змушений визнати в собі меншою чи більшою мірою тавра і невра, савдарата і тісамата, бастарна і вандала, андрофага і печеніга, можливо, ще когось, цигана, жида, поляка і цілком не виключено, що довгана» [5, с. 159].

У романі промова Стаса Перфецького супроводжується приміткою автора до слова «довган», де вказується, що це плем'я, яке колись жило на теренах України, і що цей факт «доведено наукою» [4]. В есеї Андрухович коментує цитату так: «Із останнім Стас жартує, бо такого народу точно нема. Є зате долгани, корінний народ Таймиру. Але це лиш дрібне уточнення» [5, с. 159]. Така метатекстуальність, з одного боку, є постмодерною грою, а з іншого – свідомим прийомом письменника розширити культурну пам'ять читача. Варто зауважити, що в есеї фрагмент промови слугує лише ілюстрацією розмірковувань автора щодо статті про дослідження російських генетиків. У «Перверзії» ж у кінці виступу Перфецький цитує рядок із вірша сучасного івано-франківського поета Я. Довгана, в примітці зазначається, що відстежити те, звідки взято цитату, неможливо. М. Андрейчик у монографії «Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття»

вказує, що так Андрухович робить завуальований натяк на представника вісімдесятників, оскільки насправді цитату запозичено з вірша В. Неборака, який уходить до циклу «День народження»: «Це є частиною постмодерністської гри, характерною для творчості Андруховича, і джерелом характерної ерудиції письменника й дотепності» [1].

Ще одним прийомом, до якого вдається письменник, є ефект присутності читача. Наприклад, в есеї «Рогами вперед» (03.06.2011) митець допомагає читачеві здійснити мандрівку до Швейцарії та самому переконатися в тому, що в цій країні існує такий собі культ корів: «Уже на летовищі в Цюриху (ви саме прилетіли до Швейцарії) вам відразу стає зрозуміло, які тут важливі корови. До місця, де видають багаж, вас підвозять спеціальним потягом, він їде кілька хвилин. ... Ви приїхали – це земля корів, молока й сиру» [5, с. 37–38]. Такий прийом дозволяє есеїсту переконати читача, що й українцям варто було б «повернутися до своїх корів», і провести паралель між поганою владою та занепадом аграрної культури: «От уже другий рік я на кожному кроці чую: «Цю владу ми скоро винесемо на вилах». Утім, очікування світлої днини чомусь затягується. Мабуть, уже й вил немає в достатку через занепад села. Тому влада в Україні й почувається так безпечно-нахабно» [5, с. 39].

Есеї у збірці вступають у паратекстуальні зв'язки з назвою збірки, яка походить від однойменного есею «Тут похований Фантомас» (датований 31.10.2011). На перший погляд, у тексті йдеться про звичайну розмову між автором та його сусідами-американцями про те, як в Україні святкують Гелловін. Якщо взяти до уваги останні рядки есею: «У нас в Україні на Гелловін теж цікаво ... І на Геловін, і завжди. Таке враження, наче в нашу землю справді закопали когось дуже недоброго. Суцільна ніч. Устигай тільки бачити й боятись. І коли вже ті треті півні?» [5, с.76], – цілком очевидно, що мотив «суцільної ночі» властивий усій збірці. Це злочинна влада, пасивність українців, втрата власної ідентичності під впливом російської масової культури на початку збірки та Майдан, війна і певним чином безвихідь у кінці книги.

Сам же автор в інтерв'ю після публікації збірки стверджує, що назва була вибрана випадково, тому з часом знайшов їй пояснення: «Я писав цей твір у 2011 році, якраз у розпал репресій Януковича проти своїх опонентів. І тоді Фантомас був символом режиму «професора». Потім ми позбулися його, але тепер у нас нова біда – агресія путінської Росії. І символізм Фантомаса можна застосу-

вати тепер до президента «братської» країни» [7]. Образ Фантомаса як, з одного боку, небезпечного злочинця, а з іншого – героя пародійного фільму, розкриває широкі можливості для багаторазового прочитання символізму назви збірки. Слідуючи за логікою письменника, кожен новий антигерой для українців уособлюватиме Фантомаса.

На думку літературознавців, есеї Ю. Андруховича характеризуються автобіографічністю, експресивністю, емоційністю, іронічністю, дотепністю та широким використанням художніх засобів, що, на думку С. Шебеліста, є результатом впливу постмодерних творчих практик [13, с. 52]. Так, збірка «Тут похований Фантомас» є автобіографічною за своєю основою, оскільки автор постає перед читачем, не приховуючись за ліричним героєм, а кожна колонка побудована на основі особистого досвіду письменника. Важливим автобіографічним елементом є спогади (сімейні святкові традиції, навчання, роки служби в радянській армії тощо). Автобіографічні факти з життя письменника не є стрижнем оповіді. Проте авторські рефлексії, оцінки подій, людей, ситуацій, звичаїв, міст та країн є не тільки ключовими елементами для розуміння всієї збірки, а й важливими жанроутворювальними чинниками.

Досить символічним, на нашу думку, є укладання цієї збірки, оскільки з майже двохсот текстів, написаних і опублікованих на сайті ТСН із 2010 до 2014 р., автор відібрав саме ті, що й сьогодні є актуальними для українського суспільства. Тобто Ю. Андрухович подає ніби власне потрактування найважливіших подій України за цей період та їхні наслідки, зважаючи на теперішні події в країні. Приміром, у першому есеї «Про братів, росіян і братів росіян», датованому 12 грудня 2010 р., письменник згадує слова свого однокурсника – російського поета: «Русские братьев не едят!», додаючи: «Я й досі не можу вдовсталь намілуватися тією фразою. Якби моя воля, то я писав би її отакенними велетенськими літерами всюди, де тільки б зміг. Наприклад, на кожному російському танкові» [5, с. 7]. Очевидно, що першочергово цей есей був реакцією на події, які не стосувались України, проте сьогодні, на тлі того, що відбувається на Сході України, читач збірки сприймає ці слова вже зовсім в іншому контексті. Кінець збірки особливо наповнений політичною темою. Це есеї про Майдан, окупацію Криму та війну.

Т. Прохасько також видає збірку есеїв, більшість із яких раніше були опубліковані в часописах та інтернет-виданнях, під назвою «Одної і тої самої» (2013 р.). Есеїстика Т. Прохаська не міс-

тить авторської реакції на суспільно-політичні події в країні. Це загальні міркування про мистецтво, країну та суспільство в цілому. Тексти містять автобіографічні родинні перекази, опис побутових звичок та забобонів українців. Письменник згадує свою тітку І. Вільде. Вагоме місце в есеїстиці посідають розповіді про життєвий шлях героїв Західної України (наприклад, художника О. Сорохтея, митрополита А. Шептицького, фотографа та письменниці С. Яблонської та ін.). На відміну від Ю. Андруховича, письменник певним чином переосмислює кожен текст, уносить додаткові коментарі та навіть об'єднує кілька есеїв-колонок в один есей у збірці (назви деяких із них також відрізняються від першоджерел). Т. Прохасько пояснює це невпинним процесом саморедагування. Та можемо припустити, що під час укладання збірки автор намагався наповнити раніше опубліковані тексти новим смислом, аби вони не втратили своєї актуальності.

Збірку «Одної і тої самої» відкриває есей «Омерта», який об'єднує три колонки письменника в Галицькому кореспонденті: «Ця країна нагадує бесаги» (07.04.2010), «Країна, якої нема» (10.02.2011) та «Дюнкерк» (27.02.2009). Останній есей у розгорнутому вигляді пізніше був надрукований у цьому ж тижневику під назвою «Європа: три в одному» (14.05.2009). Ці тексти Т. Прохасько доповнює роздумами про Україну. Саме в доповненій частині розкривається і сама назва есею (омерта – з італійської означає мужність, честь – кодекс честі, закон мовчання сицилійської мафії). У тексті письменник озвучує негласні закони, за якими живуть українці: «Головне – обдурити смерть, принаймні більшість наших казок, власне, про щось таке. Якщо не смерть, то дідька, пана, державу, ще якусь нечисту силу» [9, с. 11]; «Божі закони прийнято поважати, як декларацію про наміри, однак керівництвом до щоденної дії є цілком інший кодекс» [9, с. 12]; «Ми живемо у країні, де рівень громадянського життя зупинився на стадії бандитизму. Банда – найвладивіша нам форма спільноти» [9, с. 16].

Таким чином, доповнивши попередньо опубліковані тексти, Тарас Прохасько створює абсолютно новий за смислом метатекст, у якому назва відіграє визначальну роль. Претексти слугують не основою, а об'єднуючою ланкою усього есею. Так, умовна «омерта» стає законом існування українського суспільства саме внаслідок того, що письменник описує у першому претексті. Т. Прохасько асоціює Україну з бесагами, де «є багато всього. Але знайти те, що потрібно якраз тепер, неможливо» [9, с. 6], а ще з яблуком, повішеним на нитку,

«яке потрібно вкусити без допомоги рук», і грушкою, «під якою лежиш на траві, чекаючи, заки вона впаде до рота», та з гіркотою підсумовує: «Шкода лишень, що вона сама не є чимось таким, на що подібна хоча би грушка» [9, с. 7]. Україна стала країною, «якої нема» через своє двовір'я, яке, на думку митця, стосується не лише релігії. Це «наша тотальна роздвоєність»: «Коли кожен із нас однаково чесно може перебувати у зовсім протилежних ролях. Перевтілюючись настільки, що цілком не пам'ятає про себе іншого» [9, с. 15]. Третій претекст пояснює те, чому «ми не можемо еволюціонувати до Європи». Використовуючи відому історію про те, як загін українських козаків взяв штурмом захоплену іспанцями фортецю Дюнкерк, Т. Прохасько пропонує теорію «трьох гатунків Європи». У цій ієрархії Україна є третьою Європою (письменник наголошує, що з того часу нічого не змінилося), яка викликає два протилежні відчуття: «З одного боку – гордість і зневага, бо таки ми можемо... З іншого – жаль і кривда, бо все ж ми якісь не такі» [9, с. 25]. Паратекстуальні зв'язки есею з його назвою, окрім тематичного, виявляються й у формальному оформленні есею. У збірці, на відміну від колонок у Галицькому кореспонденті, есей поділений на 16 частин – 16 символічних законів української омерти.

Якщо в есеї «Омерта» додані до претекстів фрагменти відіграють визначальну змістову роль, то в «Ревакаціях» вони стали можливими завдяки тому, що збірка, на відміну від колонки, не обмежує автора в обсязі тексту. Додані фрагменти до колонки «Надто довгі канікули» (19.06.2013) слугують доповненнями чи додатковими відомостями до історії, висвітленої у претексті. Уперше ж повний текст збірки було надруковано у збірці «Історія України очима письменників» (2013).

Есей «Абстрактна Франківщина: між Довбушем і Буковелем» об'єднує однойменну колонку (26.05.2011) та есей «Федерація Прикарпаття» (03.08.2011). У першій частині есею (яка відповідає однойменній колонці) Т. Прохасько розвиває ідею Івано-Франківської області, яка за формою схожа на ромб («Цим вона дуже нагадує півострів Індостан. Ще й своїм нижнім клином втискається між два океани ... – Угорський і Турецький» [9, с. 32]. Така форма і географічне розташування, на думку письменника, визначає унікальну місію Станиславщини (назва Івано-Франківської області до 9 листопада 1962 року) – «догляд за цим вододілом». Ідея ромба переходить і в другу частину есею (яка відповідає колонці «Федерація Прикарпаття»). Так, центр ромба геометрично об'єднує, але ментально розділяє чотири кути

(Гуцульщину, Бойківщину, Опілля та Покуття): «Якби не Івано-Франківськ, мешканці цих країн могли б і не зустрічатися» [9, с. 38]. Прохасько навмисно називає ці етнографічні регіони «країнами» та далі пояснює їхню самодостатність.

Станиславщина і Франківщина (як і Станислав та Івано-Франківськ у наступному есеї «Роздягаючи Франківськ») для Т. Прохаська (не тільки історично, але й ментально) є різними областями. Якщо Станиславщина, яка «перетворилася на модерну формацію, чимось подібну на ранню Америку» [9, с. 33], є культурним осередком ідентичності її мешканців (зокрема самоідентичності автора), то Франківщина – «не звичний історичний регіон, а передовсім адміністративний» [9, с. 34]. Станиславщина асоціюється з Довбушем, а Франківщина – із сучасним туристичним Буковелем. Таким чином, претексти об'єднані в один есей на основі спільної тематики – життя Франківщини, сучасної та історичної. Із прагматичної точки зору в самому есеї-метатексті легко прочитується, наприклад, символ Франківщини (як геометричного ромбу). Однак (щодо претекстів) це можливо лише за умови прочитання двох колонок. Образи Станиславщини та Станиславіва (як основи самоідентичності) простежуються у всій творчості митця.

Із новими назвами до збірки також увійшли есеї «У Бруно Шульца не було телефону...» («Бруно Шульцеві на 120 років», *Тиждень № 37 (254) від 13 вересня 2012*), «Карпатський магніт» («Карпати», *Український журнал № 10 (50), 2009*), «На кожне є щось» («Блатна Україна і її кінець», *Галицький кореспондент, 05.09.2009*) та інші. Завершують збірку короткі есеї, які раніше були опубліковані в тижневику «Галицький кореспондент», інтернет-виданні «Правда», на сайті щотижневика «Український Тиждень».

Досліджуючи міжтекстові зв'язки есеїв, опублікованих у ЗМІ, важливо враховувати особливості функціонування та тематику медіаресурсу. Ці фактори неодмінно впливають на сприйняття текстів. Приміром, на сайті Івано-Франківського обласного суспільно-політичного тижневика «Галицький кореспондент» усі записи Т. Прохаська можна знайти на сторінці автора. У самих колонках немає посилань ні на раніше опубліковані тексти письменника, ні на статті, схожі за тематикою. У читача є лише можливість перейти на іншу сторінку меню («Влада», «Життя», «Діло», «Культура», «Спорт» та інші) або ж скористатися новинною стрічкою. Сайт щотижневика «Український Тиждень» функціонує по-іншому. Окрім рубрик меню («Новини»,

«Політика», «Економіка» тощо) та інших колонок, кожна сторінка містить гіперпосилання на матеріали, схожі за темою. Причому не тільки окремо (у вигляді «Читайте також»), а посиланнями, «вбудованими» у текст есею. Так, колонка «Мова неправди» (12.04.2012) за допомогою гіперпосилань пов'язана з шістьма іншими матеріалами сайту. Наприклад, речення «Деякий час тому ... до Франківська прислали нового генерала міліції» відсилає читача до матеріалу під назвою «Свідок у справі Луценка заплутався у свідченнях» з рубрики «Новини», а «Саме тому я так ціную записи з кабінету Кучми» – до статті «Друге десятиліття «справи Гонгадзе» з рубрики «Політика».

Висновки. Від початку існування есей (як художньо-публіцистичний текст) несе потужний комунікативний заряд. Попри те, що за своєю природою есей не передбачає функції пропаганди, цей жанр активно використовується

з метою переконання. Порівнюючи особливості функціонування есею в літературному та журналістському дискурсах, простежуємо низку прийомів, до яких вдаються митці для досягнення прагматичного ефекту (категоричні висловлювання, апелювання до власного досвіду, ефект присутності тощо). Зважаючи на функціонування медіа, де тексти постійно витісняють один одного (як новини в інформаційній стрічці), журналістський есей можна умовно назвати короткоіснуючим текстом, тому літературний – довгоіснуючим (оскільки художня комунікація породжує альтернативу, а не витіснення). Із формального погляду, есеїстиці притаманні як літературні (серед яких автобіографічність, інтертекстуальність, експресивність, емоційність, іронічність та широке використання художніх засобів), так і соціокомунікативні риси (актуальність, оперативність, безпосередній вплив на масову свідомість, «державне мислення» та медійність).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрейчик М. Интеллектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття». Львів, 2014. 188 с.
2. Андрухович Ю. З особливим цинізмом. URL: <https://tsn.ua/analitika/z-osoblivim-cinizmom-313640.html> (дата звернення: 06.07.2018).
3. Андрухович Ю. Наша мова: вірші в диванах. URL: <https://tsn.ua/analitika/nasha-mova-virshi-v-divanah.html> (дата звернення: 06.07.2018).
4. Андрухович Ю. Перверзія. Львів, 2000. 292 с.
5. Андрухович Ю. Тут похований Фантомас. Брустурів, 2015. 232 с.
6. Біловол Ю. Мотиви державотворення в письменницькій публіцистиці кін. ХХ – поч. ХХІ ст.: еволюція, поетика, прагматика: дис. ... канд. н. із соц. комунікацій: 27.00.04 – теорія та історія журналістики. Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. Луганськ, 2009. 223 с.
7. Максютенко Д. Андрухович: Путин – комедийний Фантомас. Хочет выглядеть грозным, но вызывает смех: інтерв'ю. Бульвар Гордона. URL: <http://bulvar.com.ua/interview/YUriy-Andruhovich-Putin-komediynyy-fantomas-Hochet-vyglyadet-groznym-no-vyzyvaet-smeh-9545.html> (дата звернення: 06.07.2018)
8. Почепцов Г. Теория коммуникации. Москва, 2001. 656 с.
9. Прохасько Т. Одної і тої самої. Чернівці, 2013. 240 с.
10. Різун В. Соціальні комунікації як інженерне вчення, або соціальні комунікації в системі соціального інжинірингу (соціальної інженерії). Комунікація. 2012. № 2. С. 8–18.
11. Садыкова Л. Лингвостилистические параметры текста эссе (на материале французской литературы): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки». Москва, 1992. 20 с.
12. Яблоновська Н. Художня література та мас-медіа в нових соціокомунікативних умовах: спільність функцій, можливостей та ризиків / Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах: монографія / гол. ред О. Пронкевич. Миколаїв, 2016. С. 7–36.
13. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею. Слово і Час. 2007. № 11. С. 48–56.
14. Stuckey-French N. An Essay on the Context of Essays. The Essay Review. University of Iowa. I.1. Spring 2013. P. 41–51.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ТЕХНІКИ ПСИХОПОЕТИКАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (СТАТТЯ ПЕРША)

THE THEORETICAL AND METHODOLOGICAL APPROACHES IN THE PSYCHOPOETICAL ANALYSIS OF A FICTIONAL TEXT (ARTICLE FIRST)

Скляр І.О.,

кандидат філологічних наук,
доцент, докторант

Харківського національного педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди

Стаття продовжує цикл публікацій автора, в яких висвітлюються проблеми психопоетики в контексті розвитку сучасного літературознавства. Автор пропонує деякі теоретико-методологічні підходи до психопоетикального аналізу художнього тексту. У першій частині статті систематизуються та аналізуються композиційно-оповідні прийоми прямої форми психологічного зображення внутрішнього стану персонажа, засоби психологічного вираження як різновиди внутрішнього мовлення.

Ключові слова: психопоетика, техніка психопоетикального аналізу, авторська психологічна розповідь, психологічний самоаналіз (власне самоаналіз та саморозкриття персонажа), психологічний опис, психологічна розповідь, психологічний авторський коментар.

Статья продолжает цикл публикаций автора, в которых освещаются проблемы психопоэтики в контексте развития современного литературоведения. Автор предлагает некоторые теоретико-методологические подходы к психопоетикальному анализу художественного текста. В первой части статьи систематизируются и анализируются композиционно-повествовательные приемы прямой формы психологического изображения внутреннего состояния персонажа, средства психологического выражения как разновидности внутренней речи.

Ключевые слова: психопоэтика, техника психопоетикального анализа, авторский психологический рассказ, психологический самоанализ (собственно самоанализ и самораскрытие персонажа), психологическое описание, психологический рассказ, психологический авторский комментарий.

The article continues the cycle of the author's publications in which the problems of psychopoetics in the context of modern literary studies development are considered. The author suggests some theoretical and methodological approaches to the psychopoetic analysis of a text of fiction. The compositional-narrative receptions of direct form of psychological image of the internal state of a character, facilities of psychological expression as varieties of the internal narration, systematize and analyze in the first part of the article.

Key words: psychopoetics, technique of a psychopoetic analysis, author's psychological narrative, psychological self-examination (specifically introspection and self-disclosure of the character), psychological description, psychological narrative, author's psychological commentary.

Постановка проблеми. Необхідність осмислення теоретико-методологічних підходів до техніки психопоетикального аналізу художнього тексту зумовлює активне залучення дослідницьких технологій, які залишалися поза науковими інтересами вітчизняного літературознавства. Проте активізація неухильного інтересу до різноманітних підходів аналізу твору, серед яких на окрему увагу заслуговує менш досліджений підхід – психопоетикальний, свідчить про дискусійність та актуальність досліджуваної проблеми, тобто подальшу перспективність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Психопоетикальний аналіз здійснювався в контексті психоментальності письменника й персонажа (А. Козлов), дослідження психотипів персонажів, автобіографічності творів (С. Ковпик), психоструктури письменника у діалектичному взаємозв'язку з особливостями художності його

творів (С. Михида), «проективного самоаналізу» як універсальної психоаналітичної концепції розуміння креативно-рецептивного коду існування художньої творчості (М. Нестелеєв) тощо.

Важливим теоретичним підґрунтям є класичні для психопоетики теоретичні й історико-літературознавчі розвідки М. Бахтіна, Л. Гінзбург, І. Денисюка, Ю. Еткінда, А. Єсіна, Н. Зборовської; лінгвістичні праці В. Виноградова, Л. Якубінського; психологічні дослідження І. Страхова та ін.

Постановка завдання. Метою дослідження є систематизація та аналіз композиційно-оповідних прийомів прямої форми психологічного зображення внутрішнього стану персонажа, окреслення засобів психологічного вираження як різновидів його внутрішнього мовлення.

Виклад основного матеріалу. Уживаючи у дослідженні поняття «персонаж», «літератур-

ний герой», ми розуміємо його «цілісним образом людини» (за Л. Гінзбург), який визначається серією послідовних згадок про одну особу; відтворенням її слів, учинків, зовнішніх рис, внутрішніх станів, подій, пов'язаних із нею тощо [6]. Для розв'язання одного з головних завдань психопоетики – *розкриття цілісного змісту художнього образу-персонажа* – має акцентуватися увага не тільки на духовному естві його особистості, світі його цінностей, ідеалів, стремлінь, переконань, що виражаються через риси характеру, стереотипи, поведінку, особливості мислення, соціально-життєві цілі й шляхи їх досягнення (зовнішні прояви характеру), але й на його мовленнєвій поведінці. Для визначення відношень між мовленням персонажа й основними ланками розкриття художнього образу доцільною є систематизація всієї сукупності текстів певного персонажа в художньому тексті, адже це сприятиме формуванню досить *цілісної характеристики його індивідуальної мовленнєвої особистості*.

Ю. Еткінд висловив думку про те, що психопоетика розглядає співвідношення думки й слова, а у зміст «думка» вкладає всю сукупність внутрішнього життя людини. Думка у звичайному повсякденному використанні передає зміст, який Ж.-П. Ріхтер укладав у поняття «внутрішня людина» [18, с. 2]. Отже, досліджуючи вираження думки зовнішнім мовленням, ми матимемо на увазі складність процесів, що відбуваються в душі «внутрішньої людини».

Психопоетикальний аналіз художнього тексту (як один із варіантів) видається продуктивно досліджувати з позицій організації елементів художньої форми й психологічної образності. Слушним є обґрунтування основних форм психологічного зображення, що належать І. Страхову (пряма, опосередкована, сумарно-означальна форми вираження). До *прямої* належать композиційно-оповідні прийоми, до *опосередкованої* – зовнішній вияв психічного стану (психологічний портрет, психологічна деталь, психологічний пейзаж, психологічний інтер'єр тощо), до *сумарно-означальної* – сни, видіння, марення, фантазії [14, с. 4].

З'ясуємо, яке місце в системі психопоетики посідає *авторська психологічна розповідь* («авторське психологічне зображення» за А. Єсінім [9, с. 41]) про приховані внутрішні процеси, адже саме в ній найяскравіше виявляється позиція (ставлення) автора до зображуваного ним художнього світу в цілому й персонажів зокрема. Розповідь про внутрішнє життя персонажа може відбуватися як від *1-ї особи*, так і від

3-ї, «причому перша форма склалася історично найдавніше», – зазначає А. Єсіні [9, с. 41].

Недоліками авторської психологічної оповіді від 1-ї особи («Ich-Erzählung» – «Я-оповідання») є штучне «...уречевлювання того, що за своєю природою має залишитися внутрішнім та зображуватися як внутрішнє. Застосування неавторських суб'єктивних форм оповіді змінює картину внутрішнього світу» [9, с. 39]. Внутрішній світ так спрощується, живий психологічний процес втрачає власну індивідуальну самотність [9, с. 39]. Слід також зазначити, що форма «Ich-Erzählung» була притаманна романам XVIII ст. («Сентиментальна подорож» Л. Стерна, «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо тощо). У подальшому «Ich-Erzählung» у дечому змінює структуру (з'являється можливість говорити про себе як «про іншого») [9, с. 40].

Недоліками є неможливість однаково повно й глибоко *показати* внутрішній світ *багатьох* героїв (через це доводиться вводити у текст кількох оповідачів) і розкрити підсвідому сферу, а також одноманітність психологічного зображення (форма самоспостереження та самоаналізу) [9, с. 40].

До переваг «Ich-Erzählung» належать такі: можливість виключно повно зосередитись на внутрішньому світі героя; характерною є сила емоційного впливу та художнього переконання (хто краще знає людину, як не вона сама); форма психологічного саморозкриття, сповідь спроможна надати розповіді драматизму [9, с. 40]. Л. Гінзбург зауважує, що у формі «Ich-Erzählung» «особистість заявляє про свою цінність», тобто така оповідь може «служувати її самоствердженням», а її мовлення – розкриттям характеру персонажа [6, с. 365].

Оповідь від 1-ї особи може належати безпосередньо письменникові, конкретному розповідачеві, умовному оповідачеві, а також «у кожному з цих випадків різнитись ступенем визначеності й можливостями» [10, с. 5].

Як ми зазначали раніше, серед багатой системи композиційно-оповідальних форм, за допомогою яких здійснюється зображення різноманітних сторін внутрішнього світу, душевних станів, значну роль посідає психологічна розповідь від 3-ї особи, у ролі якої може виступати як автор, так і анонімний розповідач [10, с. 5].

Відтворення різних способів і форм мислення, мовлення в художньому тексті слід називати «різномовлення» (разноречие – рос.). При цьому поряд із прямим авторським словом художньо суттєвим є *слово неавторське* (за М. Бахтініним),

чуже слово. Досліджуючи роман та його історію, М. Бахтін дійшов висновку стосовно великої ролі й переваги в цьому жанрі *різномовлення* й *чужого слова*: «Автор говорить не певною мовою <...>, а через мову <...> об'єктивовану, відсунуту від його вуст <...>. Різноголосся й різномовлення входять у роман та організуються в логічну художню систему» [1, с. 112–113]. «Чуже мовлення <...> ніде чітко не відмежовується від авторського: межі умисно хиткі й двозначні <...>» [1, с. 121].

Розповідь від 3-ї особи має свої переваги в зображенні внутрішнього світу. Це саме та форма, яка дозволяє авторові без будь-яких обмежень вводити читача у внутрішній світ персонажа й показувати його детально та глибоко. За такого способу розповіді для автора не існує таємниць у душі персонажа: він знає все про нього, може прослідкувати детально внутрішні процеси, простежити причинно-наслідковий зв'язок між думками, переживаннями, настроями. Розповідач спроможний прокоментувати плин психічних процесів та значення з боку, розповісти про ті душевні порухи, які сам герой не помічає або яких не бажає визнавати [3, с. 318].

Розповідь від 3-ї особи дає широкі можливості застосовувати в художньому творі найрізноманітніші *прийоми психологічного зображення*: внутрішні монологи, інтимні та публічні сповіді, уривки щоденників, листи, сни, марення, видіння тощо.

Наступною перевагою розповіді від 3-ї особи є вільне поводження з художнім часом. Психологічне зображення в таких умовах може досягати високої деталізації та вичерпної повноти: психологічний стан, що зображує хвилини, секунди, може продовжуватися в розповіді на кількох сторінках [3, с. 319]. Психологічна розповідь від 3-ї особи дає можливість зображувати внутрішній світ кількох персонажів [3, с. 319].

До основних прийомів прямої форми психологічного зображення належить внутрішній монолог (психологічний самоаналіз: *власне самоаналіз* та *саморозкриття* героя), потік свідомості, внутрішній діалог, невласне пряма мова.

«Монолог (грец. походження *monos* – один і *logos* – слово, вчення) – тривале, внутрішньо-однорідне й зв'язне висловлювання, що належить одному суб'єкту і виражає його думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття та акти волі» [11, с. 465]. Серед різновидів виділяємо *внутрішній*, який виступає переважно в епосі. Ця форма використовується для вираження і передавання внутрішніх переживань персонажів твору, є відповідником епічної нарації.

Е. Дюжарді, який претендує на першість у застосуванні внутрішнього монологу у своєму романі «Лаври вже знято» (1887), визнає цю техніку «словесним вираженням характеру у виступі, мета якого – ввести нас прямо у внутрішнє життя цього характеру без втручання автора з його поясненнями чи коментаріями». Це різнить його, на думку Дюжарді, від традиційного монологу. «Різниця існує в темі – це експресія найінтимнішої думки, що лежить найближче до підсвідомості, різниця існує також у формі – це безпосередні фрази, редуковані до мінімуму синтаксису <...>» [19, с. 58–59]. Визначення внутрішнього монологу французьким символістом удосконалив американець Р. Гампері в роботі «Потік свідомості в сучасному романі» (1955). Внутрішній монолог, на його думку, є «технікою, вживаною в художній літературі для передання психічного вмісту й процесів характеру, частково або повністю невисловлених, оскільки саме ці процеси існують на різних рівнях свідомого контролю перед тим, як вони оформились в обмірковане мовлення» [17, с. 27].

Класичної форми внутрішньому монологу надав ірландський письменник Дж. Джойс в «Улісі» (1922). Метою внутрішнього монологу (у формі потоку свідомості) є «відтворення і передавання суб'єктивної дійсності (невисловлених відчуттів, прихованих переживань і думок, нецензурованих асоціацій)» [11, с. 466]. Внутрішній монолог є самостійною композиційною формою, яка відрізняється від висловлювань наратора й теоретично незалежна від нього, відіграє роль «дзеркала свідомості» [11, с. 466]. Внутрішній монолог у формі «потіку свідомості», виражений засобами мови, розгортається у теперішньому часі паралельно з процесом мислення і переживання; «прагнучи передати плин мислення, він часто порушує правила синтаксису й композиції висловлювань» [11, с. 319].

А. Єсін зауважує, що «справжній внутрішній монолог – це коли автор «підслухує» думки героя у всій природності, непередбачуваності й неопрацьованості» [9, с. 40].

І. Франко у своїх творах розрізняв «*внутрішній монолог*» і «*потік свідомості*», не ототожнював ці поняття. Формою внутрішнього монологу допускав «потік свідомості» тільки тоді, коли персонаж перебуває на межі втрати свідомості. «В інших випадках це буде внутрішній монолог», – зазначав дослідник творчості І. Франка І. Денисюк [7, с. 93]. Думку І. Франка про розмежування понять «внутрішній монолог» і «потік свідомості» підтримав американський філософ

і психолог В. Джемс, наголошуючи на тому, що «внутрішній монолог, доведений до своєї логічної межі, набуває іншого психологічного вигляду, стає «потокем свідомості» [8, с. 131]. «Потік свідомості» – найвищий ступінь, крайня форма внутрішнього монологу» [5, с. 292]. Такий прийом створює ілюзію абсолютно хаотичного, неупорядкованого руху думок і переживань. Одним із перших, хто відкрив цей прийом у російській літературі, був Л. Толстой. Він застосовував його лише тоді, коли без нього неможливо було обійтись (напівсон, напівмарення тощо) [3, с. 323].

Л. Гінзбург наголошувала: «У «дотолстовській» літературі *зовнішнє мовлення* непомітно переходило у *внутрішнє*, не відрізняючись від нього. Толстой зробив *внутрішнє мовлення* більшою мірою помітним, функціонально відокремив його від авторського мовлення та від розмовного мовлення персонажів» (курсив, переклад – І.С.) [6, с. 356]. Дослідниця виокремила два типи внутрішнього монологу у творчості Л. Толстого: *логічний* та *алогічний* [6, с. 356]. *Логічне* внутрішнє мовлення передбачає самоаналіз особистості персонажа; завданням *алогічного* є дослідження процесу внутрішнього мовлення в певному психічному стані [6, с. 356, 358].

В. Виноградов у статті «Про мову Толстого» приділив велику увагу ірраціональному мовленню персонажів. Дослідник розрізняв два типи внутрішнього монологу: 1) *ірраціональний*, що відтворює внутрішнє мовлення; 2) *логічний*. У Л. Толстого він указував саме на логічний тип внутрішнього монологу. Ірраціональні форми супроводжують зображення особливих душевних станів (передсмертні марення, уривчасті думки) [4, с. 179–201]. Отже, ірраціональна форма внутрішнього монологу у В. Виноградова прирівнюється до стану, що описував І. Франко у своїх творах, називаючи його «потокем свідомості».

Ті типи внутрішнього монологу, що виокремила Л. Гінзбург, український дослідник І. Денисюк називав по-іншому: 1) *монолог висловлений*; 2) *імітація невисловленої, внутрішньої мови*, показ внутрішнього мовлення як процесу формування думки, процесу хаотичного, асоціативного. І. Денисюк знаходив такі типи внутрішніх монологів у творах Панаса Мирного, І. Франка. Він наголошував на тому, що перший тип монологу (*висловлений*) притаманний драматургії та ліриці, а другий – творам названих письменників [7, с. 92].

Працюючи над проблемою монологічного мовлення, сучасні дослідники виокремили й назвали дещо по-іншому, ніж їхні попередники, види

монологу: *звернений* й *усамітнений* [15, с. 234]. *Усамітнений монолог* – це висловлення, що здійснюється людиною або на самоті, або в психологічній ізоляції від оточуючих (це щоденникові записи, зовсім не орієнтовані на читача, розмова для себе і «про себе»). Ці монологи органічно пов'язані з тим, що Ю. Лотман називав «автокомунікація», в основі якої лежить ситуація «Я – Я», а не «Я – Він» [12, с. 89].

Дослідник психології І. Страхов чималу увагу приділяв питанням літературної творчості в курсі психології, психологічному аналізу внутрішніх монологів, внутрішнього мовлення в художньому зображенні тощо. Він вказував на основні відмінності в структурі внутрішніх монологів:

1) *внутрішні монологи у вигляді зв'язних послідовних роздумів у розгорнутій словесній формі*. Для них характерною є складна ідейно-психологічна змістовність, притаманна діючим персонажам із багатим внутрішнім світом. Логічні послідовні монологи мотивуються складністю, життєвим значенням обговорюваних питань;

2) *логічно послідовні внутрішні монологи багатообразні за своїми структурними особливостями*. Зрідка письменник передає їх у вигляді закінчених формулювань. Частіше монологи подаються у формі порівняльного аналізу аргументів;

3) *своєрідною формою зв'язних монологів є роздуми у вигляді класифікаційного перелічення аргументів*;

4) *зображення монологів у вигляді роздуму*. Діючі персонажі відходять від прийомів логічного роздуму й звертаються до більш безпосередньої емоційної форми роздумів, де проявляється не тільки розум, але й «розуміння почуттям»;

5) *внутрішні монологи у вигляді вільного неупорядкованого міркування* [14, с. 39–43].

Доречним буде, на нашу думку, виокремити різновид внутрішнього монологу – *рефлекторне внутрішнє мовлення*. А. Єсін називав такий різновид мовлення «психологічний самоаналіз» [9, с. 41]. Проявляючи себе особистістю, персонаж, з одного боку, живе у світі певних аксіом, яким підкорюється, а з іншого – перебуває у стані нескінченного становлення й залишається незавершеним і відкритим для нових вражень, суджень, вчинків. За словами М. Бахтіна, «тільки оцінка може зробити «людину» суб'єктом, носієм власного самозаконного життя, що переживає свою долю» [2, с. 79].

У монографічному дослідженні «Про діалогічне мовлення» Л. Якубінський вказує на важливість *діалогу* як певної форми внутрішнього мов-

лення. Дослідник достеменно акцентував увагу на рефлексивних особливостях діалогічного мовлення у творах Л. Толстого [16]. Таке мовлення може виникати невимушено, іноді набувати ознак «думок у голос».

За «Літературознавчим словником-довідником» поняття «внутрішній діалог» – це розмова із собою [11, с. 199]. І. Страхов наголошувала на тому, що внутрішнє мовлення в таких випадках розчленовується на протилежні «голоси», в яких виражається протиборство спонукань у прийнятті рішень із будь-якого питання. Такі «монологи» побудовані у формі внутрішньої дискусії з протиставленням внутрішніх голосів, «один із яких уособлює високу моральну свідомість діючих осіб <...>» [14, с. 37]. Внутрішній голос характеризується письменником не тільки в його пізнавальному значенні, але і є носієм моральної самосвідомості дійових осіб у формі «розуміння почуття» нового, що ще складніше формулюється свідомістю, а також існує вираженням усвідомленої теоретичної думки. Іноді у внутрішньому голосі проявляється практичне почуття життєвих відношень або продумані узагальнені судження [14, с. 37–38]. І. Денисюк, аналізуючи твори І. Франка, послуговується тим же значенням поняття, але іншою назвою – «односторонній діалог» [7, с. 97]. На наш погляд, поняття «внутрішній діалог» (як розмова із собою) потребує деяких уточнень. Доречно говорити про «діалогічний характер внутрішнього мовлення», адже в одних випадках внутрішнє мовлення набуває форми уявної бесіди з певним адресатом, а в інших – роздуму, міркування або аргументації.

Для відображення психологічного стану персонажів письменники нерідко послуговуються *невласне прямим мовленням*. Це своєрідний тип мови, що є проміжним між прямою і непрямою мовою. «Невласну пряму мову зближує з прямою те, що в ній зберігаються лексичні й синтаксичні риси чужого висловлювання, манера мовлення і настрої персонажа, але невласне пряма мова подається ніби від імені автора, в мову якого вплітається мова дійової особи. Відтак створюється двоплановість висловлювання, передається «внутрішнє мовлення» персонажа, його думки, настрої, але виступає за нього автор» [11, с. 489].

Слід також звернути увагу й на іншу мовленнєву характеристику психологічного твору, яка характерна для літератури минулих століть. Звертаємось до реалістичного психологізму XIX ст., який усе більше розхитував пряму цілеспрямованість мовлення діючих осіб. Характер персонажа, його внутрішні мотиви, зовнішні

обставини, швидкоплинні враження та впливи – це причини, що перехрещуються у діалогічному слові. «Для прямого мовлення психологічної прози XIX ст. характерним є емпіричне співвідношення із ситуацією та непряме співвідношення між висловлюванням і його внутрішнім мотивом» [6, с. 350]. Л. Гінзбург наголошувала на тому, що Л. Толстой сполучав найбільшу детермінованість розмови, тобто реальний емпіричний зв'язок із цією ситуацією та *розбіжності, непряме відношення* між ситуаційним висловлюванням і його прихованим особистим мотивом. Таким чином, досліджуючи французьку й російську літературу XIX ст., Л. Гінзбург висновувала: «Психологізм вимагав невідповідності» [6, с. 350]. *Психологічні невідповідності* в діалогічному мовленні персонажів притаманні й українській літературі XIX ст. Діалог несе психологічну характеристику його учасників, відбиває душевний стан в особистих мотивах (прихованих або зовнішньо очевидних).

Основною формою психологічної характеристики (поряд із різновидами внутрішнього й зовнішнього мовлення) є *авторське психологічне зображення – психологічний опис і психологічна розповідь, психологічний авторський коментар* (за О. Осмоловським [13, с. 123]). Послуговуємося чітким розмежуванням понять, що запропонував А. Єсін. «*Психологічний опис* відтворює відносно статичне почуття, переживання, настрої, але не думку, адже мислиннєва діяльність – це завжди *процес*» [9, с. 42]. За *психологічної розповіді* предметом зображення є «динаміка думок, емоцій, уявлень, бажань тощо» (переклад, курсив – І. С.) [9, с. 42].

О. Осмоловський зауважував, що в *авторських психологічних описах* співвідноситься теоретичний та емпіричний аналіз психіки, а також не тільки перелічуються зовнішні ознаки душевних станів, але й пояснюється морально-психологічне значення. «Авторський логіко-психологічний аналіз завжди документований психологічною емпірикою, спостереженнями зазовнішнім вираженням почуттів героїв» [13, с. 124].

Висновки. У сучасному українському літературознавстві, що активно включається у світовий науковий контекст, апробовуються різноманітні теоретико-методологічні підходи до техніки аналізу художнього тексту, серед яких психопоетичний залишається, з одного боку, досить дискусійним, а з іншого – перспективним.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо в окресленні підходів до психології читацької рецепції, психотипів і психологічної структури характерів персонажів, психонаративної орга-

нізації художнього тексту як спроби внутрішньо-психологічного порозуміння автора з його історичністю, читача з цілісним культурним середовищем, емоціогенних маркерів у психона-

ративах, психобіографії художнього твору, психопоетики заголовку, своєрідної організації засобів, форм і прийомів «зовнішньої» та «внутрішньої» точки зору в аспекті психопоетики твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
3. Введение в литературоведение: литературное произведение, основные понятия и термины: учебное пособие для вузов / Л. Чернец, В. Хализев и др.; под ред. Л. Чернец. Москва: Высшая школа, Издательский центр «Академия», 2000. 556 с.
4. Виноградов В. О языке Толстого (50–60-е годы). Литературное наследство. Москва: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 35–36. С. 116–220.
5. Гениева Е. Поток сознания. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. Кожевникова, П. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
6. Гинзбург Л. О психологической прозе. Ленинград: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1971. 464 с.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с.
8. Джемс У. Психология / под ред. Л. Петровской. Москва: Педагогика, 1991. 368 с.
9. Есин А. Психологизм русской классической литературы: книга для учителя. Москва: Просвещение, 1988. 176 с.
10. Кожевникова Н. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв.. / отв. ред. В. Григорьев. Москва: Институт русского языка РАН, 1994. 333 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. 2-е вид., випр., доп. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
12. Лотман Ю. О двух моделях коммуникации в системе культуры. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1992–1993. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 89.
13. Осмоловский О. Достоевский и русский психологический роман / отв. ред. Л. Герасименко. Кишинев: Штиинца, 1981. 167 с.
14. Страхов И. Психология внутренней речи. Саратов: Издательство Саратовского педагогического института, 1969. С. 32–55.
15. Хализев В. Теория литературы: учебник. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 2002. 437 с.
16. Якубинский Л. О диалогической речи. Избранные работы. Язык и его функционирование. Москва: Наука, 1986. С. 17–59.
17. Humbery Robert. Stream of Consiousness in the Modern Novel. Berkley and Los Angeles, 1955. P. 27.
18. Jean-Paul. Gesammelte Schriften. Berlin, 1987. Bd. 2. S. 35.
19. Le monologue interieur, son apparition, ses origines, sa plase dans'oeuvres de James Joyce. Paris, 1931. P. 58–59.

РОЗДІЛ 16 ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК [811.111]: 821.111 (94)

МІФОПОЕТИКА АВСТРАЛІЙСЬКИХ АНГЛОМОВНИХ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ ДЖУЛЬЄТ МАРІЛЬЄР)

MYTHOPOETICS OF AUSTRALIAN ENGLISH LANGUAGE TEXTS (ON THE MATERIAL OF JULIET MARILLIER'S NOVELS)

Горшкова А.І.,
аспірант

Херсонського державного університету

У дослідженні розглядається проблема класифікації архетипних образів, представлених у художній прозі сучасних австралійських письменників. Стаття розкриває значення понять «міф», «міфопоетика», «архетип», «архетипний словесний образ». Виявлено головні архетипні образи і теми на матеріалі англійськомовних текстів Джульєт Марільєр.

Автор аналізує універсальні архетипні образи Героя, Героїні, теми Самості і Трансформації з використанням критики архетипів К.Г. Юнга. Запропоновані розроблення покликані запобігти некоректному розумінню і використанню термінів К.Г. Юнга, полегшити виявлення архетипів і їх диференціацію від зовні схожих на них явищ.

Ключові слова: міф, міфопоетика, архетип, архетипний словесний образ, Героїня, Самість, Трансформація.

В исследовании рассматривается проблема классификации архетипических образов, представленных в художественной прозе современных австралийских писателей. Статья раскрывает значение понятий «миф», «мифопоэтика», «архетип», «архетипический словесный образ». Выявлены основные архетипические образы и темы на материале англоязычных текстов Джульетт Марильер.

Автор проанализировала универсальные архетипические образы Героя, Героини и темы Самости и Трансформации, используя критику архетипов К.Г. Юнга. Предложенные разработки призваны предотвратить некорректное понимание и использование терминов К.Г. Юнга, облегчить выявление архетипов и их дифференциацию от внешне похожих на них явлений.

Ключевые слова: миф, мифопоэтика, архетип, архетипический словесный образ, Героиня, Самость, Трансформация.

At the center of the research is the problem of classifying archetypal images represented in the artistic prose of contemporary Australian writers. The article reveals the meaning of the concepts "myth", "mythopoetics", "archetype", "archetypal verbal image". The study identifies the main archetypal images and themes on the material of the English-language texts of Juliet Marillier.

The author analyzed the universal archetypal images of the Hero, the Heroine and the themes of the Self and Transformation using the archetypal criticism of K.G. Jung. The proposed developments are designed to prevent the misunderstanding and use of the terms of K.G. Jung and to facilitate the identification of archetypes and their differentiation from phenomena similar to them.

Key words: myth, mythopoetics, archetype, archetypal verbal image, Heroine, Self, Transformation.

Many fantasy stories ... tap into the archetypal themes of mythology, which involve the highest stakes – defeating evil, saving the world, being happy ever after ... [however] that need not involve slaying a dragon or saving the whole of Middle Earth, it can be an individual, personal journey to enlightenment.

Juliet Marillier [10]

Постановка проблеми. Світобачення людини та її емоційне сприйняття дійсності відображено в культурі та творчості. Невід'ємним елементом

у такому сенсі є мова. Головним інструментом для вираження ставлення людини до середовища в мові є слово. На думку багатьох лінгвістів, слово, що виконує основну функцію – номінація предметів, вміщує інші позамовні значення, які вважаються важливими для адекватного сприйняття тексту [6, с. 139].

Слово може виявляти зв'язок мови та мислення, мови та позамовної діяльності, мови та відповідної культури. Ваговим є елемент, пов'язаний із культурою й історією носіїв відповідної мови.

Такий елемент був названий лінгвістами «країнознавчий культурний компонент» [6, с. 145]. Тому для кваліфікованого аналізу аутентичного тексту необхідне знання екстралінгвістичних чинників – історія країни, культурне розвинення країни, літературна спадщина та міфічна символіка.

Кінець ХХ ст. у світовій культурі ознаменувався відновленням цікавості до міфу. Почастішали спроби за допомогою міфу усвідомити кризові явища життя і створити нову модель світу, яка б відповідала сучасності. Актуальність роботи зумовлена загальним спрямуванням цікавості філологів до пошуку архетипних начал у художній творчості й появою новаторської, постмодерністської міфопоетики, дослідження якої активно реалізується у філологічних науках із позицій когнітивного підходу. У центрі нашого дослідження – проблема класифікації архетипних образів, представлених у художній прозі австралійських письменників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Багато науковців розглядали питання особливості міфопоетичної картини світу і проблеми її реконструкції. Ця тема особливо характерна для робіт «міфологів»: Ю. Лотмана, В. Топорова, А. Колесник та ін. Так чи інакше вона розглядається в більшості філософських концепцій міфу (наприклад, у К.Г. Юнга, Р. Барта, Я. Голосовкера, Е. Кассіра, К. Леві-Стросса, Б. Малиновського, М. Еліаде та ін.). Під впливом положень Р. Барта про міф проводяться дослідження побуту, повсякденності, ідеології [3, с. 300].

Міф використовують для аналізу й інших окремих явищ культури (С. Бойм, А. Раппопорт, А. Еткінд). У сучасних дослідженнях українських лінгвістів розкриваються проблеми міфопоетики, в яких міфологічний простір розглядається як форма організації лінгвокультурної інформації (А. Колесник).

Постановка завдань. За обраним напрямом дослідження визначені такі завдання:

- 1) уточнити зміст понять «міф», «міфопоетика», «архетип», «архетипний словесний образ»;
- 2) охарактеризувати наукові підходи до вивчення архетипних образів;
- 3) окреслити зміни в сучасному художньому мисленні в аспекті міфопоетики кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- 4) виявити і проаналізувати архетипні образи в прозових текстах сучасних австралійських письменників, зокрема в художній прозі Джульєт Марільєр.

Виклад основного матеріалу. Когнітивна лінгвістика дозволяє побачити в міфі складний і багатозначний феномен, що має безліч трактовок.

Міфом називають:

- 1) прадавнє уявлення про світ, результат його освоєння;
- 2) прадавні міфи-образи, що використовуються в мистецтві;
- 3) відносно сталі стереотипи масової буденної свідомості;
- 4) пропагандистські й ідеологічні кліше, які цілеспрямовано формують суспільну свідомість [7, с. 14].

Міфопоетика вивчає способи художнього освоєння та трансформації міфу, міфологічних образів і мотивів, розглядає різні принципи введення архаїко-міфологічних елементів у текст, їх функціонування у творчості різних художників [2, с. 9]. Ми досліджуємо міфопоетику як сукупність етно-архетипних словесних образів.

Представники літературознавчого напрямку визначили шляхи вивчення прояву архетипів у міфології, фольклорі, релігійних писаннях і художній літературі, окресливши коло найбільш поширених архетипних тем, сюжетів, персонажів символів і давши поштовх до вивчення архетипу як явища пізнавальної і лінгвокреативної діяльності людини. Тому предметом дослідження архетипів у лінгвістичному ракурсі стали способи їх словесного оформлення в художніх текстах, лінгвокогнітивні механізми їх втілення в літературі.

У контексті роботи ми, слідом за Л. Белеховою, розрізняємо поняття «архетип» і «архетипний словесний образ». Архетип, точніше, окремі його імплікативні ознаки, є основою будь-якого словесного образу, це його внутрішня форма за А. Потебнею. Архетипні словесні образи відображають фрагменти міфопоетичної картини світу та класифікуються на образи-сюжети й образи-символи, в яких шляхом наративного картування втілюються міфологічні, біблійні та фольклорні знання про світ [1, с. 191].

Однією з характерних рис сучасної літератури є «неоміфологія», яка стала «третьою хвилею» міфопоетичного мислення в літературі (після античності і романтизму / символізму) ХХ ст. Художній текст ХХ ст. сам уподібнюється до міфу за своєю структурою. Міф і реальність стали рівноправними складниками художнього постмодерністського твору.

Енциклопедія літературних напрямів і течій подає повний список рис постмодернізму. У межах теми дослідження варто зробити акцент на окремих характеристиках, сюди віднесемо: культ незалежної особистості; тяжіння до архаїки, міфу, колективного несвідомого; прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (іноді полярно

протилежні), що стосуються багатьох людей, націй, культур, релігій; сюжети творів – це легко замасковані аллюзії на відомі сюжети літератури попередніх епох [7, с. 14].

У зв'язку з виходом на арену світової культури мистецтва неєвропейських народів значно розширюється коло міфів і міфологій, на які орієнтуються художники [7, с. 15]. Однією із значних культурних тенденцій межі ХХ – ХХІ ст. стає повсюдна реактуалізація етнічності. Національне мистецтво включилося в процес етнокультурної рефлексії, активно виробляє нові форми і створює нові міфи. Такою постає сучасна австралійська література.

Кім Уілкінс у статті “The league of Australian women fantasy writers: a short history” досліджує етапи розвитку австралійської літератури в жанрі фентезі. Автор зазначає, що саме наприкінці 1990-х рр. відбувається посилення транснаціональної активності книжкового ринку, австралійська література в жанрі фентезі стає надзвичайно популярною.

1995 р. австралійським видавництвом “Voyager” опубліковано знаковий роман Сарі Дуглас “Battleaxe” (у Сполучених Штатах Америки (далі – США) відомий як “The Wayfarer Redemption”), який став бестселером в багатьох країнах, серед яких і США. Цей успіх дав поштовх до виходу у світ неймовірної кількості літературних творів у жанрі фентезі. Почали публікувати твори багатьох письменників, серед яких багато авторів-жінок: Труді Канаван, Дженніфер Фаллон, Карен Міллер. Сучасними популярними авторами бестселерів в Австралії є Кейт Форсайт, Сесілія Дарт-Торнтон, Джульєт Марільєр.

Географічне розташування Австралії в Азіатсько-Тихоокеанському регіоні істотно вплинуло на сучасну літературу фентезі, яка черпає своє натхнення в азіатській міфології. Яскравим прикладом є роман Ліан Херн “Across the Nightingale Floor” і його сіквели, події яких відбуваються у фантастичному світі феодальної Японії [11].

Особливу увагу привертає до себе творчість письменниці Джульєт Марільєр, яка є автором численних циклів романів у жанрі історичного фентезі, дії яких відбуваються в часи прадавньої героїчної Ірландії, коли на її землях проживали племена кельтів. Постмодерністські художні тексти її авторства яскраво відображають міфологічну свідомість давнього народу і слугують матеріалом дослідження. Так, романи “Heir of Seven waters” і “Heart’s Blood” яскраво ілюструють універсальний архетипний образ Героїні, яка має

віднайти власну силу і самоцінність під час свого героїчного протистояння силам зла. Це образи Clodagh (“Heir of Seven waters”) і Caitrin (“Heart’s Blood”) [10].

Як вже зазначалося, К.Г. Юнг дав назву основним архетипам або, як він сам висловився, образам, в яких архетипна реальність себе проявляє, серед них: Персона, Тінь, Мудрець, Аніма, Анімус, Немовля, Мати, Самість, Герой, Трансформація та деякі інші.

Для проведення нашого дослідження одним із ключових архетипів у системі К.Г. Юнга може бути названий архетип Героя, що розглядався як символ духовного росту, розвитку свідомості, руху в пошуках ідеалу або своєї цілісності. Цей шлях у культурі часто представлений як шлях самопізнання, пошуку сенсу життя, свого місця в цьому світі, а також можливість реалізувати закладений у людині потенціал і силу.

Отже, архетип Героя часто символічно пов'язаний із сюжетами подорожі, боротьби, подолання перешкод і всім тим, що символізує рух від сил Хаосу до сил Логосу, або гармонії [8, с. 125]. Зазвичай він також втілює моральний символ ідеального або вищої істоти, уособлює сили добра, справедливості, краси тощо, має цілу галерею реальних і вигаданих образів у світовій культурі. За такого підходу архетип Героя стає одним із центральних і безпосередньо виражає те, що К.Г. Юнг називав процесом «індивідуації», тобто поетапним розвитком особистості: «Цей процес відповідає природному перебігу життя, за час якого індивід стає тим, ким він уже завжди був» [8, с. 126].

На окрему увагу заслуговує виділений К.Г. Юнгом архетип Самості, який тісно пов'язаний з архетипом Героя. К.Г. Юнг зазначав, що почуття цілісності із самого початку наявне в кожній людині, «із Самості, що охоплює всю психіку, виникає індивідуальна самосвідомість, що формується зі зростанням особистості» [9, с. 73].

У термінах юнгіанського підходу архетип Самості може бути описаний як фінал або межа духовного розвитку людини, як реалізація певної мети в процесі росту свідомості (індивідуації) [9, с. 71]. Саме процес віднаходження Самості і є основоположною лінією життя головних героїнь романів. Clodagh (“Heir of Seven waters”) на початку свого героїчного шляху сприймається нами як «домашній» тип жінки, яка з найменшою вірогідністю може відважитися на героїчний подвиг, що буде коштувати їй сильного хвилювання і сил. Однак після викрадення її молодшого

брата вона відчуває свій обов'язок відправитися на пошуки, щоб врятувати його від магічних сил.

Ще одним центральним архетипом в юнгіанській теорії є, на наш погляд, архетип Трансформації. Згідно з К.Г. Юнгом, «він вже не персоніфікований, але виражений типовими ситуаціями, місцями, засобами, шляхами тощо, які символізують типи трансформації, метою процесу є просвітлення або вища свідомість. Через них первісна ситуація переводиться на більш високий рівень» [8, с. 125].

Архетип Трансформації презентує ті способи, якими індивідуальна свідомість здатна досягати своєї Самості, як ми розуміємо, ці способи різняться залежно від тієї культурної традиції, до якої належить особистість. Саме особистість стає тим полем, на якому проявляються архетипи. Отже, сам процес взаємодії свідомості індивіда з архетипною реальністю (що неминуче приводить до трансформації) може бути поставлений у центр наукового дискурсу: «Небо і Земля без середньої ланки (Людини – А. Г.) безликі, і залежно від того, який суб'єкт буде в центрі, такою постане і світо-

будова. Пройшовши шлях від зародка-немовляти до мудреця-філософа, суб'єкт освоює всі форми своїх органічних перетворень» [4, с. 21].

На прикладі розгляду трьох архетипів – Героя, Самості і Трансформації – можна побачити, що між ними є тісний зв'язок. Під час аналізу будь-якого з них ми неминуче стикаємося зі змістом двох інших. Можна навіть сказати, що вони являють собою по суті одне явище. Можливо, тому С. Ніжніков зводить опис самого пошуку духовного розвитку, необхідних для цього умов, а також його результатів до одного поняття – «духовний архетип» [5, с. 151].

Висновки. У підсумку констатуємо, що для сучасної трансформованої міфопоетичної картини світу характерне використання універсальних загальнозрозумілих архетипних образів і тем. У результаті дослідження художніх текстів австралійської письменниці Джульет Марільєр виявлено архетипний образ Героїні і пов'язаної з ним архетипної теми віднаходження внутрішньої вродженої цілісності, Самості, якої героїня досягає через архетипний процес Трансформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Белєхова Л. Лінгвокогнітивні механізми формування словесного поетичного образу (на матеріалі американської поезії). Науковий Вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. Серія «Філологія, педагогіка і психологія». Вип. 3. К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. С. 189–196.
2. Беликова Е. Мифопоэтика романа Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Омск: ОГПУ, 2004. 235 с.
3. Коновалова Ж. О теории Р. Барта и практике советской мифологии: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 300–301. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/konovalova-zhf/o-teorii-rbarta-i-praktike-sovetskoj-mifologii> (дата звернення: 28.06.2018).
4. Лукьянов А. Древнекитайская философия: курс лекций. Часть I: Становление китайской философии. Лекция 2: Древнекитайский космос. М.: ИДВ РАН, 2012. С. 21.
5. Нижников С. Духовный архетип человечества. Духовное познание в философии Востока и Запада: монография / С. Нижников. М.: РУДН, 2009. С. 148–163.
6. Ощепкова В. О национально-культурном своеобразии лексики австралийского варианта английского языка. Лингвистика и преподавание языка: сб. науч. статей / В. Ощепкова. М.: МОПИ, 2008. С. 136–147.
7. Пивоев В. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия 1991. С. 14–15.
8. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного. Архетип и символ / сост. и вступ. ст. А. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. С. 125–126.
9. Юнг К.Г. Психология архетипа ребёнка. Структура психики и процесс индивидуации / К.Г. Юнг, 1996. С. 71–73.
10. Forsyth Kate Book review[^] The Shadow fell Trilogy by Juliet Marillier. URL: <http://www.kateforsyth.com.au/kates-blog/book-review-the-shadowfell-trilogy-by-juliet-marillier>.
11. Wilkins K. The League of Australian women fantasy writers: a short history. URL: <http://www.unboundworlds.com/2018/02/the-league-of-australian-women-fantasy-writers-a-short-history/> (дата звернення: 26.06.2018).

РІЗНОЧАСОВІ МОДИФІКАЦІЇ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ: ПОЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ

DIFFERENT MODIFICATIONS OF VERTEP DRAMA: POLITICAL ASPECT

Закальська Я.А.,

аспірант кафедри фольклористики

Інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Стаття присвячена дослідженню українського вертепу як продуктивного феномена, що актуалізується у відповідь на певні суспільно-політичні події в соціумі. Такий вертеп характеризується високим рівнем креативності. Простежено модифікації, яких зазнає традиційний український вертеп у сьогочасних реаліях. Виокремлено його інваріантні характеристики та динамічні елементи. Вперше у вітчизняній фольклористиці проаналізовано особливості сучасних «фронтових» вертепів.

Ключові слова: вертепна драма, стереотипність, модифікація, суспільно-політичні виклики, «фронтовий» вертеп.

Статья посвящена исследованию украинского вертепа как продуктивного феномена, который актуализируется в ответ на определенные общественно-политические события в социуме. Такой вертеп характеризуется высоким уровнем креативности. Рассмотрены модификации, которым подвержен традиционный украинский вертеп в современных реалиях. Выделены его инвариантные характеристики и динамические элементы. Впервые в отечественной фольклористике проанализированы особенности современных «фронтовых» вертепов.

Ключевые слова: вертепная драма, стереотипность, модификация, общественно-политические вызовы, «фронтовой» вертеп.

Investigated here is a Ukrainian vertep drama as a productive phenomenon which is actualized in response to certain socio-political events in the society. Such a vertep is characterized by a high level of creativity. The modifications experienced by the traditional Ukrainian vertep in modern realities are traced. Its invariant characteristics and dynamic elements are singled out. The peculiarities of modern "front-line" verteres are firstly analyzed in the national folklore studies.

Key words: vertep drama, stereotyping, modification, socio-political challenges, "front-line" vertep.

Постановка проблеми. Актуальність теми вмотивована необхідністю потрактування явища вертепу як соціально активного та відкритого в часі феномена, важливого для усвідомлення нашої ідентичності. Вертеп розглядаємо як дійство, в якому природно поєднано соціальну, життєву та власне театральну правду. Він є тим специфічним культурним явищем, що постає об'єктом наукових студій різних напрямів гуманітаристики, зокрема й вітчизняної. «Здавалося би, про нього відомо майже все: що слово «вертеп» – це одночасно і ясла, і печера, і скринька для вистав, і сам текст лялькової вистави, і вид театру, і жанр; що в жанровому відношенні це один із різновидів середньовічної містерії, містерія з дивертисментом, містерія з інтермедією; обряд, забава, шкільна драма, вертепна драма, лялькова комедія або навіть опера, зміст якої взято зі священного писання» [4]. Попри це, вивчення вертепу й сьогодні залишається полем, відкритим для досліджень, зокрема цікавими є з'ясування його місця у формуванні національної культури та ролі цього явища в системі етнокультурних комунікацій. Зацікавленість в іманентному прочитанні

тексту українського вертепу цілком зрозуміла. Він вилонився на ґрунті позачасового міфологічного сюжету про появу на світ Сина Божого, акумулює найважливіші християнські ідеї, але має окреслену національну забарвленість, водночас відтворює місцевий колорит різних регіонів. Інакше кажучи, у вертепі відображена трансцендентна подія – народження Ісуса, яка і становить інваріантне ядро цього обрядодійства. У вертепі (як ляльковому, так і живому) органічно поєднані *sacrum* і *profanum*, однак їх співвідношення в різні часові проміжки й у різних суспільствах може змінюватися. Водночас в опозиції сакральне / профанне (або ж канонічне / світське) перший її член завжди несе відтінок традиційності й універсальності, тоді як інший передбачає елемент варіювання та модифікації. Доцільно зазначити, що в згаданій бінарній парі має місце радше не взаємовиключення, а взаємодоповнення її складників. У процесі еволюції до «живого» вертепу відбувається демократичний процес його поступової природної десакралізації й секуляризації. Але не можемо не погодитися з тезою про те, що без його містерійної частини як основної

матриці архетипів чи засобів впливу на свідомість людей, випавши із сакрального-різдвяного контексту, вертеп був би приречений на деградацію. Навіть спрофановані народною стилізацією, вони забезпечували абсолютну універсальність мови вертепу й існування крізь століття [3, с. 7].

Зауважимо, однак, що вертеп не є суто християнським «винаходом». Відомо, що в його основі – дохристиянська традиція шанування Нового Сонця, Нового Хліборобського Року. Відповідно до цього, різдвяна обрядовість тісно в'яжеється з віруваннями в щасливий почин і з магічними діями, що мають забезпечити в тому наступному році добрий урожай. Символічно, що 25 грудня є днем сонячного повороту, що сповіщає про нове життя. У такий час переходу від старого і з'являються чорні сили, які борються проти Світла і Правди.

Наукове осмислення вертепного дійства як складного феномена, в якому тісно переплелися релігійне й соціально-побутове, аутентичний національний наратив і західні впливи, тобто видовищне дійство та громадянський чин, має різновекторне спрямування: літературо-, театрознавче та фольклористичне [9, с. 15]. Нас цікавить власне останній аспект вертепу, адже під час аналізу цього динамічного явища, в якому органічно поєднані вербальні та невербальні складники, дослідники часто опиняються перед питанням відповідності його сутнісним характеристикам фольклору.

Стан опрацювання. Перша документальна згадка про український вертеп датується 1667 р., однак трапляються й інші дати: 1591 та 1639 рр. 1860 р. відомий етнограф Микола Маркевич у своїй розвідці «Обычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ» уперше подає повний текст українського вертепу. Загалом, вітчизняний вертеп еволюціонував від обряду до популярного «живого» народного видовища.

Коріння вивчення вертепу сягає XIX ст., коли починаються активні етнографічні розвідки (Е. Ізопольський, Г. Галаган, Олена Пчілка, О. Селіванов, М. Чалий). У дослідженнях кінця XIX – початку XX ст. актуалізується спроба вивчати вертеп на основі генетичного підходу (О. Веселовський, П. Морозов, П. Пекарський, В. Перетц, М. Петров, М. Тихонравов, І. Франко, М. Драгоманов, П. Житецький, С. Марковський, О. Кисіль). Багато часу й уваги приділяв дослідженню українського вертепу М. Возняк. У своїй праці «Початки української комедії» він писав, що вертеп виник в Україні наприкінці XVII ст. Вертеп знайшов місце й у науковій рецепції Івана

Франка. Він уперше згадав про це дійство в статті «Руський театр в Галичині» (1885 р.), а згодом зробив більш детальний аналіз у матеріалі «Русько-український театр» (1894 р.). У праці «До історії українського вертепу XVIII в.» (1906 р.) він досліджує природу, специфіку та генезу фольклорного театру загалом і українського вертепу зокрема, порівнює його з фольклорним театром інших народів. Стаття «Нові матеріали до історії українського вертепу» (1908 р.) присвячена глибокому науковому аналізу нових текстів вертепної драми та їхній термінології. Зі зрозумілих причин дослідження вертепу у XX ст. стало табу для вітчизняних науковців, однак це не означає, що воно припинилося. Достатньо глибоку й ґрунтовну розвідку знаходимо в Йосипа Федаса, який зазначав, що «вертеп – це явище фольклору, один із видів фольклорного театру, генетично і структурно поліелементний: породжений на перехресті народної і «вченої» культури» [6, с. 14]. У дослідженні феномена українського вертепу автор чітко й переконливо обґрунтовує його фольклорність. Він характеризує вертеп як театр стереотипів, що акумулює досвід окремої людини і цілих поколінь і є органічним синтетичним комплексом вербальних і невербальних компонентів. Водночас, однак, не залишається чимось догматичним або застиглим. Зовсім навпаки, вертеп – динамічна структура, сутнісною характеристикою якої є стереотипність [7, с. 34].

Як зазначалося вище, вертеп – гармонійне поєднання сакрального і світського елементів, співвідношення яких може варіювати, що слугує ще одним доказом фольклорності вертепу. Відомо, що варіативність як основа творчого процесу має дві сторони: повторюваність і змінність, що дуже чітко проявляється саме у вертепі. Неможливо знайти два аналогічних вертепи, адже кожен має конкретне, зумовлене регіональними і локальними традиціями, впливом індивідуальності його виконавців і ситуативності виконання, наповнення. Найбільш піддатливою до змін (найбільш пластичною) є вербальна частина вертепу. Це стосується і її структури (співвідношення моно- та діалогів, ритмізованої прози, народної пісні, колядок тощо), і мовних характеристик тексту (діалектизми, неологізми, okazionalizmi) [7, с. 36]. Солідаризуємося з Галиною Усатенко, яка зазначає, що у вертепі «загальнохристиянська духовність органічно поєднана з українським проявом життя у різнобарв'ї його ментальнісних ознак, вертеп живий, бо має можливість для оновлення» [цит. за 1]. До найважливіших характеристик фольклору, цікавих у цьому аспекті для нас,

віднесемо його інклюзивність, тобто включеність у систему життєдіяльності етносу. Найбільш очевидний і універсальний показник інклюзивності полягає в тому, що вертеп живе природним життям у системі різдвяної святковості. Інакше кажучи, вертеп як явище фольклорної культури не лише відображає дійсність (і водночас не є простим відтворенням реальності), але й сам стає частиною цієї дійсності. Дозволимо собі, однак, не погодитися з тезою Йосипа Федаса про те, що «вертепові чужа відверта злободенність» [7, с. 35]. На нашу думку, навпаки, вертепне дійство, що актуалізується в часи загострення провокативних змін, якими є революційні перетворення та війни, через текст (контекст) і систему персонажів особливо гостро й моментально реагує на виклики сьогодення. У суспільствах героїчного типу роль вертепу обов'язково зростає. Вертеп, як і слово загалом, воює разом зі зброєю, а інколи чи не ефективніше, ніж зброя. Підтвердженням цього є історично достовірні факти про розстріляні енкаведистами українські вертепи в с. Мальчиці на Яворівщині Львівської області (у ніч на 7 січня 1948 р.) та в с. Дорогів на Івано-Франківщині (26 грудня 1947 р.).

Важливо говорити про вертепне дійство з позицій контекстуалізації. Побудова тексту вертепної драми перебуває в прямій залежності від смислового змісту й доволі жорсткої системи безперервного соціального та культурного контексту.

Постановка завдання. Метою статті є аналіз особливостей вертепу, що актуалізується в періоди суспільно-політичних протистоянь і збройної боротьби, виокремлення динамічних і статичних елементів у такому феномені.

Виклад основного матеріалу. Щодо вертепів періоду лихоліть, то вони підтверджують тезу про те, як у хаосі жорстокої деструкції та потворного сюрреалізму війни народжується Спаситель, а разом із ним Надія. Саме про це говорить капелан українського війська отець Андрій Зелінський: «Бог прийшов у зранений злом світ, аби зцілити діри людського серця, зігріти його своєю любов'ю, осяяти світлом надії. Прийшов малим і слабким, убогим і безпритульним. Але прийшов! І прийшов назавжди! У цьому суть кожного Вифлєсму – з нами Бог! Надія – це завжди виклик, а кожен виклик вимагає відважного серця, аби віра стала дійсністю. Надія потребує відважного серця, аби стати любов'ю, здатною на перемогу <...>» [2, с. 53].

Варто зауважити, що в межових ситуаціях найчастіше актуалізується саме живий вертеп, який, природно, є дещо відмінним від лялько-

вого. Якщо в архітектурі традиційного вертепу на верхньому ярусі (шопці) бачимо фігуру Марії, то в живому така присутність є здебільшого незримою. Зазначені аспекти по-різному виявляються на рівні тексту. Божа Матір у вітчизняній традиції є заступницею, сфера впливу якої – духовне і тілесне здоров'я, захист від руйнівних природних і штучних катаклізмів. Аналогічно і з присутністю живих звіряток. У вертепі ляльковому зазвичай є осел і вівця, у живому – особливо на війні – вони найчастіше відсутні.

У вертепі, що виникає в складні в екзистенційному вимірі, буремні періоди, традиційно поглиблюється й увиразнюється національно-патріотичний зміст, продиктований новітніми суспільними потребами. У таких текстах чітко простежується вплив авторського елемента. Першим, хто вдало поєднав народну поезику і фольклорний стиль (послідовне використання тропіки, гумору тощо) з викликами ХХ ст., був Юрій Шкрумеляк, чий літературний вертеп згодом був фольклоризований і відомий у вигляді численних варіантів-модифікацій. Саме він є автором тих, добре знаних нині, привітальних формул: «Слава Богу! Мир цій хаті! Перестаньте сумувати!» чи «Мир і спокій тому дому! Тут не буде місця злому!».

Саме такі оптимістичні привітання неодноразово звучали і в періоди Помаранчевого майдану 2004 р. та Євромайдану 2013–2014 рр. Вони відбувалися в часи Різдвяних свят, тому природно, що на сцені виступало чимало вертепів із різних регіонів України. Як вербальний, так і невербальний складники відповідали тогочасній суспільній ситуації. У сценарії вертепу Євромайдану Ісус Христос народжується «не на річці на Йордані. А в Києві на Майдані!». У «помаранчевому» вертепі замість «класичної» смерті з косою з'являвся маленький хлопчик з яйцем (як алюзія на «замах» в Івано-Франківську), замість воїнів Ірода – менти. У вертепі Євромайдану, крім традиційних Ангела, царів, пастушків, Ірода, жида, чорта, є новіші образи козака, солдатів, мента, а також актуальні для Євромайдану персонажі з позитивною (майданівець, Європа) та негативною конотаціями («тітушки», цар Путін). Найлютішим ворогом для учасників Євромайдану була тодішня злочинна влада, а президент Янукович став Іродом 2014-го р. Зайве нагадувати, що саме цей негативний персонаж у вертепній драмі є уособленням зла. Воно в тодішньому вертепі стало персоніфікованим і мало атрибутивне вираження – золотий трон-унітаз. Такий прийом не новий. У текстах повстанських вертепів негатив концентрувався в образі Сталіна. Сьогодні темні сили

асоціюються з Путіним. Тобто бачимо генетичний зв'язок між текстами вертепів різних періодів. Під час аналізу корпусу текстів вертепів, які актуалізувалися у 2004–2005 і 2014–2018 рр., спостерігаємо тенденцію до появи в ній не лише традиційних, а й новітніх персонажів, зокрема сучасних політиків (прикладом є присутність лідерів Євромайдану А. Яценюка, О. Тягнибока та В. Кличка в ролі трьох царів в одному з вертепів того часу). Цілковито поділяємо емоційний настрій і щирі наміри учасників таких вертепів, однак маємо сумнів у доцільності схожих «новацій». Ми вбачаємо в цьому певні кон'юнктурні моменти, данину швидкоплинній політичній моді. Натомість однією з визначальних характеристик вертепу як фольклорного феномена є його універсальність. Не заперечуючи політичний характер сучасних вертепів, застерігаємо від небезпеки їхнього перетворення на щось занадто заполітизоване, що відповідає не викликам часу, а одномоментним ідеологічним «замовленням». Вертепи українських Майданів ставали об'єктом досліджень вітчизняних фольклористів. Зокрема, «помаранчевому» вертепу присвятила свою розвідку львівська дослідниця Ольга Харчишин [8], а київський науковець Олександр Курочкін вивчав особливості вертепу Євромайдану [5].

Російська агресія на сході України спричинила появу великої кількості вертепів, названих «фронтівими». Такі вертепи ставлять волонтери і на мирній території України. Їхня мета – благодійна, у такий спосіб волонтери прагнуть зібрати кошти на потреби військових. А ще ці вертепи щороку мандрують у зону бойових дій, щоби підтримати наших воїнів, підняти бойовий дух, щоби кожен мав змогу відчути смак різдвяних свят. Бійці антитерористичної операції (далі – АТО) сприймають «фронтіві» вертепи дуже трепетно. Для когось – це зв'язок із рідним домом, спогад про родинні традиції, для інших – щось абсолютно нове, досі не бачене, але таке, що стає рідним і зворушує серце. Тобто можемо сказати, що вертеп, як і фольклор загалом, виконує сьогодні етноконсолідуючу, психотерапевтичну та націєтворчу функції.

На прикладі тексту вертепу громадської організації «Народна самооборона Львівщини» 2015 р. спробуємо охарактеризувати особливості сьогочасних «фронтівих» вертепів.

Персонажі:

1. **Пастушки** – прості люди з народу, які приносять благу вість про народження Ісуса Христа. У сценарії цього вертепу ці Пастушки водночас є волонтерами («ми – маленькі волонтери, москалі нас звуть «бандери»). Вони завдяки небайдужим

українцям («ми шукали це усюди, є на світі класні люди») назбирали гостинці військовим і через блокпости привезли їх у зону АТО («я – маленький Пастушок, я приніс вам кожушок. Він від кулі захищає, душу вашу зігриває»).

2. **Ангел** – традиційний для вертепу персонаж, провісник радісної новини. Він був із бійцями на блокпостах, зустрічається з пастушками, прибув сюди за наказом тодішнього міністра оборони України С. Полторака («так і я там був між ними, побратими якими. І сюди я завітав: Полторак так наказав»).

3. **Жид** – хитрий, брехливий, злодійкуватий, корисливий. В образі жида – одіозний ведучий російського телеканалу Д. Кисельов. Брехливий журналіст, який служить російській владі. Таким він і постає у вертепі (погрожує київській хунті, що «його» цар Путін наведе порядок і всіх посадить за ґрати). Ірод звертається до нього «кислий жиде». Вочевидь, тут ідеться про гру слів (Кисельов – кислий). Саме він – гінець «поганих» новин для Путіна («ой, царю, маєм погані новини: на Майдані у Києві родився народ України»). За це Ірод його проганяє. Ображений, жид іде.

4. Цар Путін і його слуги-ополченці.

Підступний, жорстокий, егоїстичний, боягуз.

На відміну від традиційного сюжету, мета Путіна – не просто вбити новонародженого Ісуса, а знищити такий ненависний для нього український народ і захопити всю владу («Один я цар тут. Народу України не знаю і знати не бажаю»). Своїм слугам (ополченцям) він велить іти на Донецький аеропорт: «Значить, йдіть до аеропорту Донецька, де армія стоїть хохляцька, щоби кіборга хоч одного взяти, тисячу готовий своїх віддати». (Нагадаємо, що саме в січні 2015 р., коли волонтери ставили цей вертеп, тривали найзапекліші бої за Донецький аеропорт. Героїчна оборона аеропорту тривала 242 дні, за це українських воїнів назвали «кіборгами»). У саркастичній манері зображено ополченців із Луганської Народної Республіки (далі – ЛНР) / Донецької Народної Республіки (далі – ДНР). Вони розповідають, що «вчинили волю царя – тисячу голів наших зложили», але жодного «кіборга» не вдалося вбити, термінали не змогли захопити. Наголошується на стійкості й незламності українських воїнів.

5. **Доброволець із Дніпра.** Замість звичного образу козака у вертепі з'являється доброволець АТО. Він, однак, теж козацького роду. І головна його мета, як і запорожця, січового стрільця, воїна Української повстанської армії (далі – УПА), – захист України. У своєму монолозі доброволець

говорить про те, що після довгого сну Україна нарешті пробудилася, і кожен готовий стати на захист рідного краю. Воїн АТО зазначає, що він із Дніпра. Багато добровольців на війні – вихідці із Дніпра. Принагідно зазначимо, що представники з різних регіонів України (з-над Дніпра, з-над Дністра, з Волині, з Буковини, з-за Карпат) уперше з'являються у вертепі Ю. Шкрумеляка «Гості з Вифлеєму».

6. Три царі-мудреці. У вертепі замість традиційних трьох царів зі Сходу є цар американський, цариця німецька та цар польський. Отже, йдеться про американського та польського президентів, а також канцлера Німеччини Ангелу Меркель, які підтримують Україну з початку Революції гідності та вводять проти Росії санкції.

Німецька цариця:

Цариця я німецького народу,
Не можу втратити таку нагоду.
Російській економіці завдать руйнації
І ввести проти неї нові санкції.

Польський цар:

Я – цар із польського народу,
Боюсь «асвободітелей» зі сходу.
Щоб не допустити в Києві російської паради,
Я став на чолі Європейської ради.

Зауважимо також, що для вертепу більш характерними є чоловічі персонажі. У цьому

вертепі представлена жінка-цариця. Можливо, учасники вертепу прагнули в такий спосіб зменшити «гендерний дисбаланс», притаманний цьому жанру, однак такий підхід нам не імпонує. Адже так можна впритул наблизитися до тієї межі, що відділяє справжнє фольклорне явище від псевдофольклору.

7. Смерть – традиційний персонаж вертепної драми, який убиває царя Ірода.

Смерть наголошує на тому, що український народ – вільний, сильний, шанований у світі. І прийшла вона не для того, щоби нищити людей України, а щоб вбити Путіна. Смерть не хоче грошей від Путіна і віддає «царя» Чортові.

8. Чорт – відповідно до традиції, забирає душу Ірода-Путіна до пекла.

Сюжет

Зачин – традиційний. Пастушки сповіщають радісну звістку – народження Божого Дитяти. Виявляємо елементи схожості з текстом Ю. Шкрумеляка «Божі пастушки».

Цар Ірод лютує від звістки Жида, що в Києві на Майдані «народився» український народ. Три царі підтримують Україну. Путін заявляє, що лише він – один у світі цар, а народу українського бути не може. Він наказує своїм слугам знищити добровольців, які воюють за Україну. Ополченцям це не вдається. Вірна слуга Смерть також на боці

Таблиця 1

Незмінне у вертепі	Динамічне у фольклорі
Стереотипність: вироблена у віках схема і композиційна модель (колядування і привітання – сповіщення про народження Спасителя – діалог царів – монолог негативних персонажів – смерть Ірода – оптимістична кінцівка), типізовані дійові особи, наявність інваріантного ядра.	Поява нових сцен, зміни в складі персонажів та потрактуванні образів (напр. Жид: від комічного і хитрого гendляра до підступного Іродового лакузи).
Вертеп – синтез вербального та невербального складників, наявність слова, музики, руху та декоративної атрибутики.	Різне співвідношення фольклорних і нефольклорних (за походженням) елементів.
Функції: обрядово-магічна, практично-пізнавальна, знаково-комунікативна тощо.	Акцент на етнооб'єднуючій, морально-дидактичній, психотерапевтичній і виховній функціях. Національно-історична спрямованість.
Народження Спасителя – Ісуса Христа.	Народження українців, надії, нового життя.
Наявність контрарних опозицій народження / смерть; добро / зло.	Різні вияви персоніфікованого зла, модерний Ірод як концентрація негативу.
Сакральна символіка.	Трансформація сакрального символу: християнський – національний герой, який боронить свободу і захищає волю (козак, січовик, повстанець, сучасний воїн).
Наявність сакральної та профанної частин із виразною домінантою сакральної.	Лінійний процес поступової та неодмінної десакралізації й секуляризації вертепу.
Усталені поетичні кліше і формули.	Нашарування сучасної (неологізми, okazіоналізми) лексики, вживання дисфемізмів, завдяки арсеналу мовних засобів (використання оксюморонів, навмисне поєднання контрастних, протилежних понять, гра омонімами та синонімами, інтонаційне переосмислення деяких слів і зворотів) досягається комічний ефект.

України, а Путіну голову стинає косою. Чорт забирає душу Путіна до пекла.

Кінцівка традиційна – утвердження перемоги Добра над Злом.

Доброволець:

Ніяке зло безкарно не минає

І нікуди не зникає.

А над кожним катом світу

Меч правди нависає.

Закінчується вертеп віншуваннями Пастушків, Ангела і Жида та спільним виконанням повстанської колядки «Нова радість, яка не бувала. Над полями України пташечка лігала».

Лексика. Має західноукраїнське регіональне забарвлення, характерні діалектизми, професіоналізми (військовалексика), неологізми, дисфемізми.

Атрибутика. Учасники вертепу вдягають маски (зазвичай негативні персонажі, яких часто позначають як «нечистих»). Маска – важливий атрибут театральних видовищ, зокрема карнавалів, українським варіантом яких є вертеп. Вертепників інколи називають машкаратами.

Зазначимо, що «фронтові» вертепи нашого часу генетично тяжіють до вертепів, поширених у роки збройної боротьби ОУН-УПА, що підтверджує потужну здатність фольклору до трансмісії. У результаті порівняння текстів різночасових вертепів можемо виокремити низку статичних і динамічних елементів (див. таблицю 1).

Висновки. У підсумку зазначимо, що традиційний вертеп як фольклорний жанр є відкритою для змін і модифікацій системою, що актуалізується як відповідь на певні суспільно-політичні виклики та характеризується особливим рівнем креативності. Можемо говорити про своєрідні осциляції (лексичні й образні) довкола інваріантного ядра, яким є блага вість про народження Спасителя. Стан соціуму (особливо в переломові моменти історії) уможливило ситуацію наповнення текстів вертепу новими смислами, підтвердженням цієї думки є «фронтові» вертепи періоду 2014–2018 рр., які мають чітке політичне забарвлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вітер Марта. Український вертеп: реалії життя напоказ. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2010/01/6/37000/>.
2. Зелінський Андрій. Соняхи. Духовність на час війни. Львів: ВСЛ, 2015. 128 с.
3. Зінов'єва Т. Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2006. 16 с.
4. Кравченко О. Вертеп: історія та сучасність. URL: <http://www.visnyk.poltava.ua/news/1452769682/>.
5. Курочкін Олександр. Український вертеп на межі двох епох. Народна творчість та етнологія. 2006. № 6. С. 29–41.
6. Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX – XX ст.). К.: Наукова думка, 1987. 184 с.
7. Федас Йосип. Феномен українського вертепу. Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут політичних і етнонаціональних досліджень НАН України. Київ, 2002. Випуск. 13. С. 34–37.
8. Харчишин О. Вертепна драма в сучасному студентському середовищі. Народна творчість та етнографія. 2005. № 6. С. 65–71.
9. Чечель Н. Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури: автореф. дис. ... докт. філософ. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури (філософські науки)»; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. К., 2005. 26 с.

РЕЦЕНЗІЇ

МОНУМЕНТАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СПАДЩИНИ ВИЗНАЧНОГО ВЧЕНОГО ¹THE MONUMENTAL REPRESENTATION
OF THE HERITAGE OF DISTINGUISHED SCHOLAR

Зимооря І.М.,

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри теорії та практики перекладу
Ужгородського національного університету*

Рецензована праця постає такою масштабною, що не загубиться в книжковому потоці. Адже вона не тільки ставить основоположні питання, насамперед для багатьох галузей української словесної науки з проекцією на інтердисциплінарні зв'язки, а й пропонує відповіді на них. У цьому контексті знаковою видається Всеукраїнська наукова конференція «Національна пам'ять у філології: спадщина професора Юрія Олексійовича Жлуктенка», що відбулася 2–3 жовтня 2015 р. у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Організаторами цього показового заходу стали провідні представники Львівського національного університету імені Івана Франка, Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Інституту мовознавства Національної академії наук України та Наукового товариства імені Шевченка. У 2017 р. вийшли друком матеріали конференції, що спонукає виокремити заслуги голови редакційної колегії, визначного теоретика перекладознавства професора Роксоляни Зорівчак.

Збірник містить доповіді численних авторів, які гідно окреслили значимість чільного доробку Юрія Жлуктенка (1915–1990 рр.), видатного українського мовознавця, організатора вищої школи, педагога, перекладача. Із цього постає декларований міждисциплінарний підхід, оскільки науковець полишив свій присутній внесок як у загальному мовознавстві, так і в германістиці, соціолінгвістиці, контрактивній лінгвістиці, психолінгвістиці, лексикографії, фразеології, методиці викладання іноземних мов. Не буде перебільшенням сказати, що зміщені дослідження творять один цілісний масив; із цього погляду статті всіх авторів не розсіюють «фокус» визначального об'єкта, а радше аргументовано націлюють на концептуалізацію тієї чи іншої проблеми. Варто увиразнити дослідницькі

розвідки 18 авторів, яким передусе вступне слово професора В'ячеслава Карабана, власне, стосовно таких розділів, як інтелектуальна біографія професора Юрія Жлуктенка; соціолінгвістика; контрактивна лінгвістика та методика викладання іноземних мов; перекладознавство; порівняльно-історичне й загальне мовознавство. Йдеться про змістовні доповіді Олександра Чередниченка («Наукова спадщина Ю.О. Жлуктенка в контексті розвитку філології ХХ століття»), Наталії Жлуктенко («Юрій Жлуктенко: особиста історія крізь призму історичного часу»), Роксоляни Зорівчак («Україністика в інтелектуальному життєписі професора Юрія Олексійовича Жлуктенка. До сторіччя від народження»), Богдана Ажнюка («Ю.О. Жлуктенко і сучасна українська соціолінгвістика»), Флорія Бацевича («Мовленнєвий жанр і соціальні статуси учасників спілкування (в аспекті соціолінгвістичної теорії Ю.О. Жлуктенка)»), Олени Зеленської («Питання мовної політики, мовної ситуації та варіативності англійської мови у працях професора Ю.О. Жлуктенка»), Алли Паславської («Заперечні займенники в контексті ідей порівняльно-типологічної граматики Юрія Олексійовича Жлуктенка»), Зоряни Коцюби («Англо-українські контрактивні граматичні студії в Україні (тяглість традиції й невивчені уроки професора Ю.О. Жлуктенка)»), Надії Андрейчук («Роль контрактивної лінгвістики в розвитку теорії моделювання мови: передбачення професора Ю.О. Жлуктенка»), Людмили Васильєвої («Внесок Ю.О. Жлуктенка в методику викладання української мови як іноземної»), Олександри Літвіняк («Юрій Олексійович Жлуктенко – перекладач і перекладознавець»), Ірини Одрехівської («Перекладознавчі студії Ю.О. Жлуктенка та В.В. Коптілова: перехресні діалоги, герменевтичні паралелі»), Наталії Гриців («Збагачення

¹ Національна пам'ять у філології: спадщина професора Ю.О. Жлуктенка: матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 2–3 жовтня 2015 р.) / гол. ред. Р.П. Зорівчак. Львів: Дослідно-видавничий центр Наукового товариства ім. Т. Шевченка, 2017. 294 с.

української літератури творами мов обмеженого користування: внесок Ю.О. Жлуктенка та В.О. Мисика»), Ізабелли Буніятової («Юрій Олексійович Жлуктенко та питання англійської неології»), Романа Помірка («Історія та сучасний стан розвитку іспанської мови»). Зрозуміло, що змістовним причинком слугують спогади, зокрема, Ольги Васильченко («Професор Юрій Олексійович Жлуктенко: підкорення наукових вершин без комплексу зверхності»), Анатолія Гризуна («Мислитель. Інтелігент. Добротворець») та Михайла Білинського («Мереживо спогадів із однією зустрічю: мій Юрій Жлуктенко»), а також архівні матеріали, зразки епістолярію Юрія Жлуктенка, адресовані Роксоляні Зорівчак.

Впадає в око розмаїття позицій, рефлексій, однозначно цікавих спостережень із проекцією як на пріоритетні напрями, так і на локальні трактування різних процесів, скажімо, у соціолінгвістиці й мовній ідентичності того чи іншого соціуму. Проте при цьому різноманітність слугує на користь виданню, яке повною мірою віддзеркалює заслуги Юрія Жлуктенка перед світовою наукою загалом та українською зокрема. Адже саме його соціолінгвістичні розробки, як слушно зауважив автор передмови В'ячеслав Карабан, утворили ґрунт таких мовознавчих галузей в Україні, як еколінгвістика, мовне планування, юридична лінгвістика. Ця думка про пріоритетні заслуги вченого лягла в основу багатьох статей різних авторів, насамперед Богдана Ажнюка, Надії Андрейчук, Наталії Жлуктенко, Роксоляни Зорівчак, Олександра Чередниченка.

Названі дослідницькі студії постають важливими насамперед тому, що вони містять цінні орієнтації стосовно життєвого й творчого шляхів Юрія Жлуктенка. Особливо вагомими видаються аргументовані оцінки стосовно наукової спадщини видатного вченого, автора таких ґрунтовних праць, як «Порівняльна граматики англійської та української мов» (1960 р.), «Українсько-англійські міжмовні відносини. Українська мова у США і Канаді» (1964 р.), «Вступ до германського мовознавства» (у співавторстві з Т. Яворською, 1974 р., 1978 р., 1986 р.) тощо. Варто наголосити на тому, що, наприклад, поняття «контрастивна лінгвістика» справедливо пов'язуємо з 1976 р., коли побачила світ спільна праця Ю. Жлуктенка та В. Бублика «Контрастивна лінгвістика. Проблеми і перспективи» (Мовознавство, 1976, № 4, с. 3–15), що була присвячена цій новаторській ділянці мовознавчої науки. До речі, у 1975 р. дослідник очолив відділ романо-германського мовознавства в академічному Інституті мовознавства, де розгорнув

плідну діяльність. На це справедливо вказує професор Ізабелла Буніятова, розглянувши питання про значний внесок Юрія Жлуктенка в розбудову української германістики. Показово, що вона не оминула увагою маловідому в лінгвістичних колах України колективну монографію «Англійські неологізми». Ця праця, без сумніву, вагома в різних лінгвістичних галузях, у тому числі в соціолінгвістиці, загальній теорії мови, а також дотичних проблемах словотвору, номінації тощо. Годі переоцінити колективні праці, написані під керівництвом Юрія Жлуктенка, наприклад розвідки «Німецько-українські мовні паралелі (порівняльно-типологічна граматики)» 1977 р. та «Нариси з контрастивної лінгвістики» 1979 р. У зв'язку із цим Надія Андрейчук переконливо з'ясувала загальні моделі мови як логічного представлення знань, побудови часткових аспектів розгляду організації лінгвістичного знання, власне, крізь призму ідей контрастивних студій Юрія Жлуктенка. Узагальнену двоплановість дослідницьких підступів видатного вченого завідувач кафедри міжкультурної комунікації та перекладу Львівського національного університету імені Івана Франка Алла Паславська вдало використовує з метою системного типологічного опрацювання заперечних займенників. Варто відзначити статтю Зоряни Коцюби, яка доказово дійшла висновку про те, що «Порівняльна граматики української та англійської мов» Юрія Жлуктенка (1960 р.) «досі залишається взірцем лінгводидактичної праці» (с. 106).

Не опосередкованим, а безпосереднім складником видання є добірка листів Юрія Жлуктенка до Роксоляни Зорівчак. Зразки кореспонденції з-під пера авторитетного українського мовознавця, адресовані керівникам наукових осередків, офіційним установам, діячам-колегам, викликають беззаперечний науковий і персонологічний інтерес. Ці листи мають не лише наукову, а й історичну та культурну цінність, оскільки дають уявлення про розвиток наукових зв'язків між провідними представниками вітчизняних і зарубіжних наукових кіл, зокрема України та Нідерландів. Роксоляна Зорівчак слушно стверджує: «Науковотворча спадщина професора Ю.О. Жлуктенка – національне багатство, його треба берегти, вивчати й повсякчас впроваджувати в обіг» (с. 45).

Безперечно, рецензований збірник матеріалів постає своєрідним вінком пошанування Юрія Жлуктенка в сполучі з відзначенням 100-річчя визначного українського вченого, перекладач, організатора освітнього процесу. Отже, ця публікація становить безперечний інтерес для всієї філологічної спільноти України.

НАТАЛІЯ КОБРИНСЬКА: ПОРТРЕТ БЕЗ РЕТУШІ Й У ПОВНИЙ ЗРІСТ ¹

NATALIA KOBRYNSKA: PORTRAIT WITHOUT RETOUCH AND IN FULL HEIGHT

Каневська Л.В.,

кандидат філологічних наук,

науковий співробітник

Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка

Національної академії наук України

В історії кожної національної літератури є постаті більшого і меншого масштабу. Є зірки першорядної величини, світло яких променіє поза межі своїх національних локусів, чий доробок тривко вписано золотими літерами до скарбниці світової культури. Їм не бракує дослідників ані за життя, ані після смерті. Є й фігури значно скромнішого формату і значення, яким із цілком об'єктивних причин співмірно менше щастить на докладні, монографічного калібру студії, хоч без цих постатей також важко уявити собі літературний процес у всій повноті та багатогранності його виявів. Обік перших, як і других, стоять постаті заслужені, однак несправедливо забуті або замовчувані, які, хоч і не були свого часу обійдені увагою критиків та істориків літератури, але над творчим доробком яких нерідко тяжіють непідйомні брили згори накинених стереотипів, у замкненому колі яких вони, здавалося б, безвихідно приречені обертатись. Часом треба надпотужних інтелектуальних зусиль, підйому широких пластів першоджерельних матеріалів та неабиякого інтерпретаційного хисту, аби зрушити ці брили з мертвої точки, скоригувати заскоружлі історико-літературні оцінки, а відтак повернути митця на належне йому місце в аберованому літературному каноні.

Саме до таких постатей, відносно яких ще й донині побутує багато тенденційних, упереджених трактувань, належить і Наталія Кобринська. Нерозуміння та несприйняття сучасниками, осуд її окремих видавничих і творчих ініціатив тогочасною маскулінною критикою (Г. Цеглинський, І. Франко, О. Маковей, М. Павлик, О. Макарушка) або ж свідоме замовчування її внеску в розвиток українського письменства (Ол. Колесса) ще за життя письменниці наклали свій відбиток не тільки на її власне світовідчуття, зумовлюючи творчі кризи й глибокі внутрішні переживання, а й на подальшу історико-літературну рецепцію її творчості, коли подекуди суб'єктивні оцінки щодо Кобринської визнаних критиків-авторитетів підносились до рангу абсолютної догми, яку

мало хто наважувався спростувати або принаймні поставити під сумнів.

Спитаємо себе: що нині відомо ширшому загалу про цю непересічну постать нашої культури та її місце в літературному процесі й культурному житті останніх декад ХІХ – початку ХХ століття? Поза кількома загальниками – ініціаторка й активна діячка галицького жіночого руху, співупорядниці (спільно з Оленою Пчілкою та Іваном Франком) жіночого альманаху «Перший вінок», засновниця «Товариства руських жіночин» у Станіславові, письменниця, соратниця Івана Франка й Михайла Павлика... Поза скупими й досить формальними рядками творчої біографії, поодинокими виданнями вибраних її творів (здебільшого лімітованими презентацією її раннього реалістичного доробку), зізнаймося, відомо дуже мало. Її творчий спадок та його інтерпретації поставали перед читачем переважно в редукованому вигляді, а ім'я і постать нерідко використовувалися, аби відтінити чи протиставити більш «прогресивних» і талановитіших представників літературної когорти, підкреслюючи її «обмеженість» та відмовляючи тим самим у творчій оригінальності. Напевне, все це у своїй сукупності (поряд із трагічною долею її архіву) згубним чином вплинуло на те, що на сьогодні немає ані повного видання творів Кобринської, ані опублікованого її листування з бодай найвидатнішими сучасниками, ані цілісного збірника спогадів про неї, що лишаються розпорошеними по різних архівних установах України та рідкісних і малодоступних виданнях першої половини ХХ століття.

Тим більшу цінність мають нині розвідки про письменницю, побудовані на широкому першоджерельному й фактографічному матеріалі, який раніше не був залучений до осмислення її життєтворчості. Саме такою є опублікована нещодавно монографія львівської дослідниці *Алли Швець «Жінка з хистом Аріадни: життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах»* (Львів, 2018), в якій

¹ Швець А. Жінка з хистом Аріадни: життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах: монографія. Львів: Інститут Івана Франка НАН України; Лекторій СУА з жіночих студій; ВГО «Союз Українок», 2018. 752 с.

вперше до наукового обігу вводиться чимало архівних джерел, які дозволяють по-новому поглянути на постать Наталії Кобринської, почути її власний «голос», зафіксований в автонарративних текстах. Це, зокрема, листи Наталії Кобринської до Ганни Барвінок, Марії та Михайла Грушевських, Ольги Кобилянської, Олександра Кониського, Соломії Крушельницької, Василя Лукича (Володимира Левицького), Дениса Лукіяновича, Осипа Назарієва, Михайла Павлика, Олени Пчілки, Франтішека Ржегоржа, Вільми Соколової, Івана й Ольги Франків, Євгенії Ярошинської та ін. Із метою створення синтетичної інтелектуальної біографії Наталії Кобринської та цілісного осмислення її психопортрета в розмаїтій мінливості його суб'єктивних рецепцій до розгляду залучено також і маловідомі мемуари про письменницю її сучасників: Ольги-Олександрю Дучимінської, Уляни Кравченко, Богдана Лепкого, М. Лімницького, Дениса Лукіяновича, Теофіла Окуневського, Андрія Чайковського й ін.

Спираючись на методологічні засади сучасної біографістики та просопографії, авторці вдалося цілісно осмислити феномен Наталії Кобринської у всій багатогранності її творчих іпостасей: письменниці, публіцистки, видавчині, перекладачки і громадської діячки, з увагою до її світоглядної і творчої еволюції та в злагодженій поліфонії дослідницьких підходів – у зрізах біографічному, психографічному та автобіографічному, літературно-критичному та рецептивному, мемуарному та епістолярному, контактологічному, інтерпретаційному та бібліографічному. Виписана в такий спосіб інтелектуальна біографія Наталії Кобринської постає об'ємно і стереометрично, у всій багатогранності її надзвичайно обдарованої натури й суто людських виявах вдачі, на тлі історії жіночого руху та інтелектуального оточення письменниці, із заглибленням в її духовний світ та намаганням зрозуміти психоструктуру її особистості, не оминаючи колізії її життєвої драми.

Монографія Алли Швець є досить вдалою спробою деталізувати окремі, замовчувані раніше сторінки внутрішньої біографії Кобринської, відійти від однобічних трактувань її постаті винятково як засновниці й активної діячки жіночого руху в Галичині та врівноважити два рівновартісні вияви її творчої індивідуальності – письменницьке і громадянське покликання. Дослідження побудоване з прискіпливою увагою до духовного обличчя письменниці, людських рис її вдачі та сутності її психоукладу, спрямоване на декодування колізій її творчої і особистої долі, непростих взаємин зі своєю суспільністю та причин «генерацій-

ної дезінтеграції». Упевненими дослідницькими штрихами авторка вносить істотні фактографічні доповнення до життєпису Наталії Кобринської, спростовує затерті кліше стосовно її творчості, зокрема щодо трактування прозового доробку Кобринської винятково як художньої ретрансляції ідеології фемінізму. Дослідниці вдалося створити досить динамічну й незастиглу картину духової і творчої еволюції письменниці, накреслити фактуру її небайдужої, палкої і по-жіночому вразливої вдачі, трагізм її життєвої долі.

У першому розділі монографії «*Наталія Кобринська у світлі генераційної ідентичності (на матеріалі мемуаристики й автопрезентації)*» життєвий образ Кобринської та її інтелектуальну біографію відтворено на основі маловідомих спогадів сучасників та автобіографічного нарративу (автобіографії та епістолярію). Здійснено спробу систематизувати та структурувати весь відомий на сьогодні мемуарно-автобіографічний матеріал Кобринської, різнобічно осмислюючи її самоідентифікацію – у вимірах родинному, національному, соціокультурному та гендерному. З автобіографічних зізнань письменниці виснувано, зокрема, вплив лектури на формування її світоглядних і життєвих орієнтирів, соціально-культурної та генераційної ідентичності, що формувались у гравітаційному полі проєвропейської культурно-естетичної парадигми. Наголошено на сприятливих родинних умовах для саморозвитку Кобринської, ролі духового авторитету батька Івана Озаркевича та чоловіка Теофіла Кобринського у формуванні й кристалізації її інтелектуального світогляду, творчих зацікавлень і громадських цілей, а також значущості спілкування з видатними сучасниками: Михайлом Драгомановим, Іваном Франком, Остапом Терлецьким, Олександром Кониським та ін. – для творчого становлення Кобринської.

У другому розділі дослідження «*Світоглядні константи Наталії Кобринської: фемінізм, європеїзм, націоналізм*» авторка докладно розглядає концептуальні складники інтелектуального світогляду Кобринської, важливі для розуміння її світоглядної і творчої еволюції – основні засади її феміністичної концепції, чинники, які насажували проєвропейську свідомість Кобринської та її націоналізм, у контексті становлення цих світоглядних формант під інтелектуальним впливом європейської лектури та видатних сучасників (зокрема, М. Драгоманова), а також власних спостережень і рефлексій Кобринської над досвідом розгортання європейського емансипаційного руху.

У третьому розділі монографії «*Наталія Кобринська та її інтелектуальне оточення*»

постать Кобринської висвітлено в контактологічному вимірі – в її творчих і особистих взаєминах із різними поколіннями відомих сучасників, які справили величезний вплив на становлення творчої індивідуальності Кобринської, з якими єдали спільні видавничі та громадські ініціативи: Іваном Франком, Михайлом Павликом, Михайлом Драгомановим, подружжям Кулішів, Михайлом Грушевським; або творчий вплив на яких справляла вона сама (Ольгою Кобилянською). Докладному розглядові взаємин із кожним із них присвячено окремі підрозділи дослідження.

Діаграму міжособистісних контактів Кобринської з її сучасниками (часом доволі непростих і контрверсійних) висвітлено з особливим фокусом на психологічних обґрунтуваннях як їхніх конкретних вчинкових порухів, так і мотивів життєвої поведінки загалом. Завдяки залученню до аналізу широкого першоджерельного матеріалу – епістолярію, автобіографій, спогадів і щоденників – психологічні портрети сучасників Кобринської постають зримими та об'ємними, наче вихопленими з життя. Постають на широкому історико-літературному тлі, в перехрестях життєвих і творчих доль, спільного «ділання», в комунікаційних виявах різної амплітуди й тональності – натхненних моментах плідної і злагодженої співпраці, душевних піднесенень, взаєморозуміння і взаємопідтримки, з одного боку, та прихованих внутрішніх конфліктів, затаних образ, болючих непорозумінь і нарікань – з іншого. Аргументовано пояснюються і причини цих непорозумінь, зумовлені як сталими особливостями їхньої психічної конституції (характером індивідуальних вдач, відмінностями психоскладів, внутрішньою конфліктністю психічного життя і под.) або ж різними поглядами на шляхи розвитку жіночого руху й літератури, так і ситуативними реакціями на події, зумовленими життєвими обставинами та індивідуальним способом їх переживання (особистісними і творчими амбіціями, ущемленою потребою творчої самореалізації, особистими мотивами екстраполяції внутрішніх розчарувань, тощо).

Помітно прагнення авторки монографії стати на позицію головного об'єкта своїх студій, зрозуміти душевні порухи Кобринської, психологічно мотивувати й навіть подекуди виправдати те чи інше її поступування, нерідко осудно трактоване сучасниками письменниці. Однак поряд із присутністю потужного емпатійного струменя до постаті Кобринської, глибокого вчування в її внутрішній світ дослідження Алли Швець далеке від перетворення психопортрета письменниці на

ікону чи панегірик: авторка не приховує перед читачем і певних суперечливих та навіть до певної міри «темних» сторін її індивідуальності, як-от загостреного почуття самолюбства, подекуди надмірної амбіційності й навіть ревностів до своїх молодших і часом більш успішних літературних суперниць.

Завершальний, четвертий розділ монографії «Художня проза Наталії Кобринської: творча еволюція, проблематика, поетика» присвячено цілісному осмисленню збереженої частини прозового доробку Кобринської (адже чимала кількість її художніх і мемуарних творів, адресованого їй епістолярію, на жаль, втрачена). Інтерпретаційний хист дослідниці проявився тут повною мірою, як і вміння майстерно оперувати широким фактажем, не втрачаючи при цьому логіку й стрункність викладу думки. Адже прозові твори Кобринської проаналізовано тут багатоаспектно – з увагою до їх жанрової природи, особливостей проблематики та нарації, творчої і видавничої історії, інтертекстуальних паралелей, автобіографічного контексту, міфопоетики, засобів і прийомів художнього характеротворення, іншомовних перекладів та, зрештою, літературно-критичної їх рецепції і авторської експлікації в адресованому сучасникам епістолярії.

Помітно більше дослідницької уваги (і це цілком виправдано) авторка приділила розглядові творів Кобринської її останнього творчого двадцятиліття, позначених модерністською естетикою, які були тенденційно інтерпретовані сучасною Кобринській позитивістичною критикою як до певної міри регрес у її творчому поступуванні. Тих творів, що насправді сигналізували новий етап її естетико-стильової еволюції, будучи відбиттям творчих пошуків письменниці, глибокої ознайомленості із сучасними їй тенденціями розвитку світової літератури та пошуку нових способів художнього висловлення, відповідних «духові часу».

Монографія написана сучасною науковою мовою, без затертих і вже оскоминних псевдонаукових кліше, що робить її легкою в читанні, навіть попри щільну інформаційно-фактографічну насиченість тексту.

Урешті, варто відзначити й естетичне оформлення книжки: її обкладинку прикрашає вперше репродукований портрет Наталії Кобринської пензля св. п. Євгена Безніска (1992), оригінал якого митець ще за життя передав до Інституту Івана Франка НАН України. Художній портрет, виконаний за взором відомої світлини Кобринської в народному строї під час святкування 100-літнього

ювілею нової української літератури 1898 р., що наголошує на національній ідентичності письменниці, не тільки виразно інтелектуалізований, а й глибоко психологізований: шляхетна постава й витончена краса Кобринської, відзначувані багатьма її сучасниками, доповнюються тут виразно окресленими, навіть загостреними рисами обличчя, що підкреслюють вольові, стійкі риси характеру, а експресивна колористика тла й усієї композиції додатково відтінює емоційність, імпульсивність й цілеспрямованість індивідуальної вдачі письменниці.

Після років невинного відсування на маргінес, болючого для самої Кобринської ще

за життя нерозуміння й невизнання її сучасниками присвячена їй нині монографія Алли Швець є не тільки компенсаторною даниною шани талановитій письменниці й ініціативній громадській діячці, не тільки об'єктивним висвітленням її місця та ролі в літературному й суспільному житті періоду помежів'я століть, а й своєрідним поверненням постаті письменниці на належне їй місце в історико-літературному процесі тієї доби рішучих трансформацій естетико-стильових парадигм, що їй Кобринська, глибоко обізнана із сучасними тенденціями розвитку світової літератури й емансипаційного руху, прагнула відповідати своєю творчістю і життєвим чином.

**МОВА МАЄ ЗНАЧЕННЯ!
РЕЦЕНЗІЯ НА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ ВИДАННЯ М. ЛЕСЮКА
«МОВА ЧИ ЯЗИК?»**

**LANGUAGE MATTERS!
REVIEW OF M. LESIUK'S POPULAR SCIENCE EDITION "MOVA CHY YAZYK?"
(FROM UKR. "LANGUAGE OR SPEAK?")**

Пена Л.І.,
*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*

*... спроможним формувати майбутнє
є тільки той українець, який досконало володіє
рідним словом, відчуваючи його мелодіку
і повнозвучність. Майбутнього ж без українського
слова ні в Україні, ні в Україні нема.*

Анатолій Загнітко

Відрядно, що останнім часом з'являється багато видань, в яких висвітлюються питання культури рідної мови. Нам, філологам, тим, хто працює зі словом, навіть більше – навчас рідної мови молодих, вони відомі. Серед них книги Олександра Пономаріва «Культура слова. Мовностилістичні поради» (К., 2011); Івана Вихованця «Розмовляймо українською» (К., 2012); Катерини Городенської «Українське слово у вимірах сьогодення» (К., 2014) та багато інших. Численними є публікації, присвячені культурі рідної мови на всіх її рівнях, у періодичних виданнях. Тішить те, що автором однієї з таких книг є

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Микола Петрович Лесюк.

У його доробку це не перша книга, присвячена рідній мові, її історії, становленню й розвитку, діалектним особливостям. Перед нею були «Доля моєї мови» (2004 р.), «Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району» (2008 р.), «Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині» (2014 р.), велика кількість публікацій у різних джерелах. Рецензована книга – це «роздуми про нашу мову, про найбільш вразливі її місця щодо впливу на неї чужої мови» (с. 4), які були апробовані й озвучені в ефірі Івано-Франківського обласного радіо впродовж 2016 року.

Короткий екскурс у минуле української мови подано в рубриці «Нелегка доля нашої мови».

¹ Лесюк М. Мова чи язык? Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. 416 с.

Органічно вплетено в структуру видання відомості «Про деякі правописні питання».

У рубриці «Найголовніша частина мови – іменник» йдеться про найпоширеніші помилки у відмінюванні цього лексико-граматичного розряду слів і шляхи їх уникнення. Зокрема, звернено увагу на особливості використання закінчень родового, давального, знахідного, кличного відмінків однини; акцентовано на численних випадках сплутування граматичного роду слів під впливом російської мови; вказано на обмежене вживання в українській мові іменників із суфіксом -к(а); висвітлено питання про наголошування деяких субстантивів відповідно до акцентних норм сучасної української літературної мови. Не оминув увагою автор і слова, під час відмінювання яких робимо найбільше помилок. Слушні поради про числівник викладено в рубриці «Українські числівники. Чи вміємо ми рахувати», яка охоплює такі пункти: «Як правильно відмінювати числівники», «Як утворювати сполучення числівника з іменником», «Правопис складних слів, першою частиною яких є числівники». У рубриці «Морока з дієслівними формами» йдеться про творення особових форм залежно від дієвідміни, про наголос у деяких дієслівних формах, про особливості часових форм, творення наказового способу та специфіку творення і вживання дієприкметників української мови. Інформацію про тверду і м'яку основи прикметників, деривацію та правопис ознакових слів, а також найпоширеніші помилки у творенні й використанні ступенів порівняння прикметників зацікавлений читач почерпне в рубриці «Слова, які характеризують нашу мову». Висвітленню вживання деяких займенників присвячена рубрика «Слова, що замінюють імена». Рубрика «Не ігноруймо службові частини мови» містить відомості про нормативне використання деяких прийменників. У рецензованій книзі автор з'ясовує також «Фонетичні та орфоепічні властивості нашої мови». Багато уваги М. Лесюк приділяє аналізу мовленнєвих помилок, спричинених згубним російськомовним впливом, що «не тільки звужує чи навіть обмежує сфери вживання української мови», а й «розхитує її підвалини, нівелює і затирає її основні специфічні особливості, сприяє змішуванню двох мов та утворенню мовного конгломерату, суржику» (с. 178). У книзі порушено питання про українсько-російські омоніми, калькування слів та виразів, про використання канцеляризмів – закостенілих мовних кліше, про особливості вживання деяких фразем, паронімів та квазіпаронімів тощо. Особливо хвилює автора нашість слів-паразитів

та обценної лексики (вульгаризмів) у мовленні українців, тому він слушно закликає «повести тотальну боротьбу проти лихослів'я, вульгарщини, матюччя... дбати про чистоту нашої мови, нещадно виривати той словесний мотлох, бур'ян, який так буйно процвітає і засмічує нашу мову» (с. 311). І в цьому, на думку М. Лесюка, важливу роль повинні відігравати як родина, так і школи й інші навчальні заклади, а також церква. Цікавим і корисним у структурі книги є словник «Російзми в українському мовленні», що охоплює слова та словосполучення, «які не мають права «громадянства» в сучасній українській літературній мові» (с. 5). «Треба мати на увазі, – зазначає автор, – що словник цей не нормативний, подані слова не треба запам'ятовувати, щоб потім використовувати, а навпаки – запам'ятати, щоб ніколи їх не вживати» (с. 335). Слушні міркування про оформлення наших думок, про синтаксис нашої мови, про деякі очевидні помилки в побудові речень та словосполучень висловлені в рубриці «Дещо про синтаксис наших речень». Укомплектована книга списком цитованої літератури, до якого ввійшли праці таких авторів, як І. Верхратський, Я. Головацький, І. Левицький, А. Кримський, В. Сімович, О. Курило, О. Синявський, О. Різників, К. Городенська, М. Голянич, Л. Масенко та ін.

Позитивним у книзі вважаємо те, що автор не тільки вказує на помилковість тих чи тих форм слів або синтаксичних конструкцій, пропонуючи натомість їхні нормативні відповідники, а й доступно навіть для пересічного носія мови (не лінгвіста) пояснює, часто використовуючи стислі історичні коментарі.

Звичайно, будь-яку книгу краще читати, а не сприймати з розповідей інших (чи рецензій; не применшуючи значення рецензій як критичних відгуків, усе ж вважаю, що однією з основних функцій рецензії є власне інформація з метою розголосу про певне джерело, спричинення зацікавлення ним і спонукання до прочитання; мається на увазі рецензія-анонс). Детально не переповідаючи змісту пропонованої книги, поділюся тільки деякими своїми міркуваннями після ознайомлення з нею. Імпонує те, що, хоч сьогодні дуже часто можна почути іронічні висловлювання про численні епітети й порівняння, які використовувалися в різні часи на означення української мови, однак Микола Лесюк не зважає на це; для нього рідна мова – справді «диво калинове», а «епітети на зразок «милозвучна», «солов'їна» – це не просто слова» (с. 12). Автор переконаний, що «мова наша – як океан – безмежна, як безмежні і її можливості» (с. 329), що «там, де звучить повсюдно

рідна українська мова, війни не буде» (с. 330). А нас намагаються переконати в тому, що мова не має значення, саме тому, що мова має величезне значення. Адже для ідентифікації нації саме мова (не територія, не спільний економічний розвиток, хоч і вони є важливими) є визначальною. У мові і через мову зберігаються і передаються від покоління до покоління національні звичаї і традиції, культурні надбання. Завдяки мові багато українців за межами України усвідомлюють себе українцями.

Жодна мова, в тому числі й українська, не може обійтися без запозичень: контактують у різних сферах народи – отже, зазнають взаємовпливів і їхні мови. Лінгвальні запозичення існували й існуватимуть завжди; вони є одним із джерел поповнення лексичного запасу мови. Однак ми живемо в такий час, коли іншомовні елементи є не просто вкрапленнями, а буквально вриваються в простір нашої мови, стають без перебільшення її стихійним лихом; їх надмір і бездумне вживання «затушовують» національне обличчя мови. І ще півбіди, якщо ми використовуємо їх правильно, відповідно до їхнього лексичного значення. Проте нерідко буває (і про це йдеться в аналізованій книзі), що вживання їх є просто недоречним, смішним, призводить до комічного ефекту. От і виходить, що ми чекаємо *принципа* на білому коні (замість *принца*), справляємо *фураж* чи *фужер* замість *фурор*, робимо *ракурс* у минуле замість *екскурс*, а хтось вибудовує собі *кар'єр* замість *кар'єри*. І подібних прикладів Микола Петрович назбирав із мовлення конкретних людей чимало. Про таких осіб аж напрошується: «Чув дзвін, та не знаю, де він».

Автора книги аж ніяк не можна звинуватити в «крайньому» пуризмі; він свідомий того, що є об'єктивні причини для існування в українській мові багатьох іншомовних слів, що «ми не можемо зігнорувати всі запозичення, бо без багатьох із них ми просто би не обійшлися» (с. 279), однак робить висновок: «Говорімо своєю рідною мовою, у ній є всі необхідні лексичні та фразеологічні засоби, щоб висловити будь-яку думку чи будь-який відтінок у значенні слова» (с. 278). Особливо це стосується тих випадків, коли на позначення одного й того ж поняття функціонує чужомовне слово і власне українське, – тоді однозначно надаємо перевагу питомому, своєму.

Як людина, яка щиро переймається чистотою рідної мови, дбає про її багатство й різноманітність, М. Лесюк сам долучився до введення кількох нових слів, зокрема термінів: *росізм*, а не *русизм* чи *росіянізм*, *англізм* замість усталеного

англіцизм, *укросійський* на позначення мішанини двох мов, *суржикомовний*, звукова абревіатура *воз* (вищий освітній заклад) замість недолугого *вуз*.

В одному з розділів книги «Наше диво калитнове» автор проаналізував вибрані ним із багатьох джерел висловлювання видатних особистостей різних народів минулого й сьогодення про нашу мову: це слова захоплення українською мовою француза П'єра Шевальє, німецького поета Фрідріха Боденштедта, хорватського вченого-славіста Ватрослава Ягича, росіян Льва Толстого, Володимира Маяковського, Юліана Семьонова, Миколи Берга, українців Івана Верхратського, Степана Васильченка, Максима Рильського, Сергія Плачинди, Дмитра Павличка та багатьох інших політичних і культурних діячів. Однак і власні висловлювання М. Лесюка є яскравими ілюстраціями вираження глибокої поваги до рідного слова, синівської шани до материнської мови, свідченням замилювання її багатством та готовності берегти її. Щоб відчутти манеру письма автора й якнайповніше передати суть його думок, наведу деякі з них: «Як не можна спинити стихію Дніпра-Славутича, як не спинити нестримного бажання нашого народу здобути й утримати вимріяну волю й незалежність, як не скорити волелюбний український дух, так не спинити гордого поступу нашої мови, яка, прорвавши всі перешкоди-загати на бурхливих поворотах історії, живе, процвітає і збагачується новими лексичними й фразеологічними перлинами, філігранно відточує свої образно-поетичні й мовно-стилістичні засоби та можливості» (с. 29); «... ні романовські та петровські укази, ні валуєвські циркуляри, ні олександрівсько-ємські акти, ні сталінські заборони, ні суловсько-брежнєвські постанови не змогли вбити душу українського народу – його милозвучну мову і мелодійну пісню. Хоча наша мова й була загнана «під селянську стріху», вона воскресала, як фенікс, відроджувалася, розквітала, чарувала й милувала слух. Дарма, що наш народ був поневолений фізично, та його могутній дух залишався нескореним, і саме в народному середовищі народилися зразки неперевершеної поезії, а його генії й таланти високо піднесли авторитет рідного слова... піднесли українську мову до рівня найрозвиненіших мов світу...» (с. 11) та ін.

Ці та багато інших висловлювань автора можуть слугувати найкращим анонсом, найпотужнішим розголосом, найавторитетнішою рекламою для рецензованої книги. У них відчувається не тільки занепокоєння автора за долю рідної мови, а й рішучість у справі збереження

її чистоти, оберігання від зайвих, а отже, шкідливих чужоземних впливів. Власне, результатом прагнення мовознавця активно долучитися до підвищення рівня мовленнєвої культури українців і стало пропонуване видання. Адже, на переконання автора, «мовленнєва культура людини є віддзеркаленням її загальної культури, тому ніхто не повинен бути байдужим до свого мовлення. Треба оберігати чистоту і недоторканність нашої української літературної мови; вона повинна бути гідним репрезентантом нашої нації у світі» (с. 402).

Усім відомий вислів німецького письменника Йоганна Вольфганга фон Гете: «Скільки мов ти знаєш, стільки разів ти людина», який зазвичай використовують тоді, коли хочуть наголосити на

важливості й необхідності вивчення іноземних мов. Однак, як це нерідко буває, ми вихоплюємо з контексту якийсь уривок, що призводить до неточного його розуміння. Так трапилося й із цією цитатою. Вона має своє продовження: «Тож хоч раз стань людиною – вивчи *рідну* мову!» Є ще й інший вислів: «Чужу мову можна вивчити за кілька років, рідну ж треба вчити все життя». Отож книга Миколи Лесюка адресована широкому колу українськомовців: школярам, учителям, студентам, викладачам, пересічним громадянам – усім її шанувальникам, які дбають про її чистоту і культуру, хочуть удосконалювати свої знання з мови, оволодіти її літературним варіантом. Вона допоможе нам у пізнанні рідної мови, в пірнанні в її глибини та в осяганні її вершин.

Наукове видання

ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Випуск 3
Том 3

Коректура • *Надія Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Наталія Ковальчук*

Формат 64x90/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 18,83. Замов. № 0818/110. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105
Телефон +38 (0552) 39-95-80
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.