

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Випуск 1(48)

Частина 1

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV**

LITERARY STUDIES

Issue 1(48)

Part 1

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ СТУДИИ

Выпуск 1(48)

Часть 1

У збірнику вміщено наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів, у яких досліджуються актуальні питання сучасного літературознавства та компаративістики.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Відповідальний редактор	Г. Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.
Редакційна колегія	Н. М. Гаєвська, канд. філол. наук, проф. (заст. відп. ред.); О. А. Баканідзе, д-р філол. наук, проф. (Тбіліський університет); Ж. В. Некрашевич-Коротка, д-р філол. наук, проф. (Білоруський державний університет); А. Б. Гуляк, д-р філол. наук, проф.; Л. М. Задорожна, д-р філол. наук, проф.; Ю. І. Ковалів, д-р філол. наук, проф.; О. Г. Астаф'єв, д-р філол. наук, проф.; Г. Ю. Мережинська, д-р філол. наук, проф.; А. К. Мойсієнко, д-р філол. наук, проф.; О. С. Снитко, д-р філол. наук, проф.; І. П. Мегела, д-р філол. наук, проф.; О. В. Романенко, д-р філол. наук, доц.
Адреса редколегії	01033, Київ-033, б-р Т. Шевченка, 14 Інститут філології, ☎ (38044)239 34 71
Затверджено	Вченою радою Інституту філології 31.10.16 (протокол № 3)
Зареєстровано	Постановою президії ВАК України протокол № 1328 від 21.12.15
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології
Адреса видавця	01601, Київ-601, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43 ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та електронні носії не повертаються.

This collection contains scientific articles written by professors, PhD students, masters. These articles concern current issues of contemporary literary studies and comparativistics.

For scientists, faculty members, lecturers of gymnasiums, lyceums, secondary schools, for students.

Editor-in-chief	G. F. Semenyuk, PhD., full professor
Editorial Board	N. M. Haevska, PhD., full prof. (vice editor-in-chief); O. A. Bakanidze, PhD., full prof. (University of Tbilisi); Zh. V. Nekrashevych-Korotka, PhD., full prof. (Belorussian State University); A. B. Gulyak PhD., full prof.; L. M. Zadorozhna, PhD., full prof.; Y. I. Kovaliv, PhD., full prof.; O. G. Astafyev, PhD., full prof.; G. Y. Merezhyn's'ka, PhD., full prof.; A. K. Moysienko, PhD., full prof.; O. S. Snitko, PhD., full prof.; I. P. Megela, PhD., full prof., O. V. Romanenko, PhD., prof.
Editorial board address	01033, Kyiv-033, 14 Taras Shevchenko Avenue, Institute of Philology, ☎ (38044) 239 34 71
Recommended by	Academic Board of Institute of Philology October 31, 2016 (protocol № 3)
Registered by	Resolution of the Presidium of the Supreme Attestation Commission of Ukraine, protocol №1328 (December 21, 2015)
Founder and editor	Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Philology
Editor's address	01601, Kiev-601, Taras Shevchenko blvd., 14, room 43 ☎ (38044) 239 3172, 239 32 22; fax 239 31 28

Authors of published materials are fully responsible for gathering and preciseness of published facts, quotations, economical and statistical data, proper nouns and other data. The editorial board reserves the right to shorten and edit their materials. Manuscripts and memory drives will not be returned.

Сборник содержит научные работы преподавателей, аспирантов, магистров. В этих работах исследуются актуальные вопросы современного литературоведения и компаративистики.

Для научных работников, преподавателей высших учебных заведений, гимназий, лицеев, учителей средних школ, студентов.

Ответственный редактор	Г. Ф. Семенюк, д-р филол. наук, проф.
Редакционная коллегия	Н. М. Гаевская, канд. филол. наук, проф. (зам. отв. ред.); О. А. Баканидзе, д-р филол. наук, проф. (Тбилисский университет); Ж. В. Некрашевич-Короткая, д-р филол. наук, проф. (Белорусский государственный университет); А. Б. Гуляк, д-р филол. наук, проф.; Л. М. Задорожная, д-р филол. наук, проф.; Ю. И. Ковалив, д-р филол. наук, проф.; А. Г. Астафьев, д-р филол. наук, проф.; Г. Ю. Мережинская, д-р филол. наук, проф.; А. К. Мойсиенко, д-р филол. наук, проф.; Е. С. Снитко, д-р филол. наук, проф.; И. П. Мегела, д-р филол. наук, проф.; Е. В. Романенко, д-р филол. наук, доц.
Адрес редколлегии	01033, Киев-033, б-р Т. Шевченко, 14 Институт филологии, ☎ (38044)239 34 71
Рекомендовано	Ученым советом Института филологии 31.10.16 (протокол № 3)
Зарегистрировано	Постановлением президиума ВАК Украины протокол № 1328 от 21.12.15
Основатель и издатель	Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Институт филологии
Адреса издавця	01601, Киев-601, б-р Т. Шевченка, 14, комн. 43 ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за подбор, точность изложенных фактов, цитат, экономико-статистических данных, имен собственных и остальной информации. Редколлегия оставляет за собой право сокращать и редактировать поданные материалы. Рукописи и электронные носители не возвращаются.

ТРАДИЦІЙНА ЮАНСЬКА ДРАМА ТА РОЗМОВНА ДРАМА ХХ СТОЛІТТЯ: ЗМІНИ ЖАНРОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

Висвітлено жанрові особливості у класичній і розмовній драмі на базі теорії драм у Європі. Також висвітлено новаторство драматургів у зображенні емоцій і почуттів закоханих героїв.

Ключові слова: юанська драма, розмовна драма, кохання, почуття, обов'язок.

Традиційна китайська драма (як літературне явище, такі сценічне мистецтво) сформувалася досить пізно – у XI–XIII ст. і, крім того, тривалий час залишалася відмежованою від усіляких зовнішніх впливів. Лише у ХХ ст. китайські критики та теоретики драми стали вивчати концепції західного театру й реформувати власний. Це легко пояснити історією розвитку китайської цивілізації в цілому, яка тривалий час домінувала в далекосхідному регіоні як в економічному, так і культурному плані. За словами Л. Д. Позднеевої, "в китайській літературі... унаслідок її раннього розвитку аж до середини ХVIII ст. і відображення в ній усвідомлення власної виключності, заявляє про себе певний самостійний організм, замкнений у самому собі і живучий своїм усамітненим життям..." [1, с. 105]. Інтерес європейських країн до Китаю проявився лише у ХVII ст., спричинений працями християнських проповідників: саме в цей час у Пекіні вже активно працювали єзуїтська та православна духовні місії. Наукові дослідження, щоденники, мандрівні нотатки місіонерів сформували у свідомості європейців образ ідеалізованого Китаю, і особливо це стосувалося моральних засад жителів Піднебесної, морально-релігійного вчення Конфуція й державного ладу [1].

Що стосується сприйняття європейцями китайської традиційної драми, вона викликала певне здивування й непорозуміння, оскільки не відповідала прийнятим у Європі законам драматичного мистецтва. Першим китайським художнім твором, пе-

рекладеним європейською мовою (французькою), стала п'єса Цзі Цзюньсяна "Сирота із роду Чжао". Її переклав французький учений-єзуїт Жозеф-Анрі Премаре, який у 1698 р. займався місіонерською діяльністю в Китаї. На думку китайського критика Лю Уцзи, Премаре обрав зазначену п'єсу тому, що *вона подає приклад сили почуття вірності і самопожертви, які повинні були апелювати до переконань вченого єзуїта як зразок китайської добродітності* [3, с. 272]. Однак він переклав лише прозову частину п'єси, вилучивши цикли арій і тим самим позбавивши китайський твір основної ідейно-художньої складової. Тим не менше, Дю Альд включив цей переклад до своєї праці "Опис ... Китаю" і дав своє пояснення зазначеним пропуском: "...китайці звертаються до співу, щоб показати глибину почуттів – радості, скорботи, гніву, розпачу... Якщо б ці арії були перекладені, європейський читач не зрозумів би їх, оскільки у них багато алюзій і літературних натяків" [3, с. 271]. Крім того, Дю Альд серед недоліків китайської драми зазначив відсутність "трьох єдностей" та інших правил.

Тривалий час Китай залишався замкненим суспільством, що не сприймало будь-яких західних впливів (популяризація західної культури місіонерами не могла сутнісно вплинути на розвиток китайської культури). Однак середина XIX ст. стала періодом примусового нав'язування китайському суспільству форм західної цивілізації (насамперед економічних, а згодом і культурних). Таким чином, на початку XX ст. Китай опинився перед необхідністю залучення до набутків західної цивілізації та формування подальшого шляху власного розвитку. У зв'язку з цим активно починає розвиватися порівняльне літературознавство в Китаї, яке стимулює прагнення китайських учених знайти спільні критерії для поцінування літературних явищ у Китаї та на Заході і визначити місце китайської літератури у світовому літературному процесі. У 80-ті рр. XX ст. китайське порівняльне літературознавство претендує на формування власної школи, візитівкою якої стають "міжцивілізаційні порівняння", тобто різнопланові співставлення літературного спадку (включаючи й теоретичний) Сходу (насамперед Китаю) і Заходу. У такому

контексті з'являється праця сучасного китайського письменника і літературного критика Юй Цююя "Нотатки з теорії Драми" (余秋雨"戏剧理论史稿").

Праця Юй Цююя була видана у Шанхаї в 1983 р. У ній автор зробив спробу описати генезу й розвиток теоретичних концепцій драматургії та сценічного мистецтва на Заході і Сході від давнини до ХХ ст. як єдиний процес. Один із розділів свого дослідження Юй Цююя присвятив порівнянню теорій драми, які сформувалися в Китаї та Європі до ХVІІ ст. на матеріалі трактату "Драматургія" китайського комедіографа, прозаїка, теоретика і режисера театральної трупи Лі Юя (李渔 1611–1280) та античних поетик Аристотеля і Горація, а також "Поетичного мистецтва" Буало. Згаданий трактат "Драматургія" – це зібрані й видані у ХХ ст. нотатки Лі Юя, що мали стосунок до теорії драми та сценічного мистецтва й були написані як складова частина його збірки "Нотатки на дозвіллі" ("闲情偶寄"). Однак Юй Цююя свій вибір обґрунтував тим, що Лі Юй у ХVІІ ст. уперше сформулював теорію китайської драми як систему правил і законів, що уможливило її порівняння із системною теорією драми в Європі (усі теоретичні трактати про драматургію, написані в Китаї до цього часу, мають фрагментарний характер і не дають можливості для різнобічного порівняння).

Особливості композиції драматичних творів. За думкою Юй Цююя, Лі Юй, як і європейські теоретики, визнавав важливу роль композиції у драматичному творі, однак саме поняття "композиція" він трактував по-іншому. Лі Юй акцентував на тому, що композиція – це спосіб організації задуму (тобто виступаючи компонентом форми, вона міцно й нерозривно пов'язана зі змістом). Європейські ж теоретики, починаючи з Аристотеля, розглядали її головним чином як критерій художній (тобто відносили суто до форми). Однак, реалізація ідейного задуму через композиційне рішення в обох теоретичних системах призвела до фабульної цілісності й закінченості – у Лі Юя композиція обов'язково повинна мати зачин і кінцівку, у Аристотеля і його послідовників – зачин, середину й кінцівку. Саме цілісність

композиції зумовила необхідність єдності дії п'єси. Лі Юй говорить про те, що кожному персонажу повинна відповідати одна дія (一人一事), при цьому акцентуючи на важливості саме єдності дії (обмежена кількість героїв на сцені не забезпечує згадуваної єдності, оскільки з одним героєм можуть відбуватися різні події) [7, с. 198]. Ця ж думка звучить у "Поетиці" Аристотеля: "Фабула буває єдиною не в тому випадку, коли вона зосереджується навколо однієї особи, як думає дехто. Адже з однією особою може відбуватися безмежна кількість подій, деякі з яких абсолютно не складають єдності..." [7, с. 1076]. Оскільки в різних (до того ж віддалених) культурах незалежно одне від одного виникли подібні уявлення про необхідність дотримуватися єдності дії, Юй Цююй називає це фактором всезагального закону драматургії, і далі дає пояснення, чому таким фактором не стала єдність місця й часу, відсутні у теорії Лі Юя. Причина цього приховується в різному розумінні можливостей реалізації драматичного твору на сцені. Західні теоретики драми розглядають сцену як обмежений простір "вирваного" з життя відтинку дійсності, до того ж зазначена обмеженість є нездоланною. Таким чином, визначена в часі сценічна гра зумовлює фіксованість і фабульного часу й обмеженість простору. У розумінні китайців "межі" сцени легко подолати, оскільки в китайській традиційній драмі дійсність відтворювалася не в її життєвій правдоподібності, а через уяву, вигадку (一虛代实) [7, с. 199], тому час і місце переходили до категорії умовності й герої могли вільно долати великі відстані, а їхні дії розділялися значним проміжком часу (десятиліттями, а то й століттями). Китайці знаходили способи і прийоми, щоб розширити часові та просторові межі, зокрема, вони ладні були спотворити (чи видозмінити) життєві реалії, але втиснути їх до фабули. Таким чином, єдність часу й місця, як елемент композиції п'єси, не були актуальними для китайських драматургів – на відміну від західних колег, вони значно більше уваги приділяли поетико-музичній складовій. Юй Цююй пояснює цю різницю принципово різним розумінням природи мистецтва на Заході та Сході. Естетика європейського театру акцен-

тує на його здатності наслідувати та віддзеркалювати життя, і славнозвісна "триєдність" є наслідком правдоподібності цього наслідування. На Сході, і особливо в Китаї, естетика театру наполягає на його здатності виражати, і основою цього вираження є узвичаєні морально-етичні закони, а також душевні почуття та переживання. Між закладеними у зміст почуттями й думками та їхнім формальним вираженням виникає протиріччя, тому китайські драматурги не намагалися дотримуватися зовнішньої правдоподібності, а керувалися лише законами здорового глузду. Однак Юй Цююй робить висновок про те, що різні естетичні системи театрального мистецтва зумовили розвиток різних театральних шкіл у Китаї та Європі, і вказані невідповідності не дають підстав будь-яку з них виділяти як правильнішу й досконалішу [7, с. 200].

Поєднання правди і вигадки у драматичному творі. Лі Юй, як і європейські теоретики драми, виступав проти повної відповідності драматичного твору побутовій та історичній правді. Він був переконаний, що "варто показувати [на сцені] не лише ті події, що вже сталися", але й ті, що вірогідно стануться, "відомі ж події можна скорочувати й доповнювати" (采取而加之) [7, с. 199]. Подібну думку провадить у своїй "Поетиці" Аристотель: "завдання поета – говорити не про те, що сталося, а про те, що могло би статися, про можливе за вірогідністю або необхідністю" [7, с. 1077]. Таким чином, правдоподібність наслідування у західній теорії передбачає поєднання правди і вигадки, і тим самим наближається до трактування китайським автором зв'язку театру з життям. Постулат "вірогідності" й "необхідності", на думку Юй Цююя, породжує в обох теоріях закони творення характерів персонажів, а саме відповідність почуттям і розуму (合情合理), а також природність (правдоподібність) (自然). Висловлювання Лі Юя: "говорячи про людину, необхідно зображати її схожою" (说一人, 肖一人) [7, с. 199] збігається з вимогою Аристотеля про "відповідність характерів діючим особам" [7, с. 1086]. Юй Цююй також звертає увагу на те, що з метою підсилення прав-

доподібності вигадки західні драматурги, так само як і китайські, використовували особливості історичного матеріалу, а саме: залучали імена відомих історичних осіб, а також відомі події з їхнього життя. Таким чином бачимо, що подібне відношення західних і китайських теоретиків до поєднання правди й вигадки у характерах героїв драми є універсальним законом типізації.

Жанрова диференціація драматичних творів. Чітке розмежування в теорії західної драми трагедії й комедії стало основою для формування жанрової диференціації, а також особливостей суспільної та повчальної ролі театру. Лі Юй же відштовхувався від внутрішньої класифікації китайської драми і, за думкою Юй Цююя, не виділяв чітких жанрових меж (трагедії, комедії), а суспільну роль театру визначав як його універсальну особливість. До того ж Лі Юй неодноразово зазначав особливості мовного стилю драматичних творів як універсального, притаманного всім п'єсам без будь-яких розмежувань. До таких особливостей він зараховував зокрема: уникнення прямої сатири, брехні, непристойностей, заборона на вживання маргінальної лексики тощо. Варто зазначити, що Юй Цююй не акцентує на заслугах Лі Юя в розвитку комедійного жанру (зокрема, його ідеї стосовно "комічного катарсису", на чому наполягає у своєму дослідженні Л. Д. Позднесва). Напевно, це пояснюється тим, що Юй Цююй дотримувався китайської класичної системи тлумачення літературних жанрів, що базувалася на сукупності чітких формальних особливостей (і це стосується не лише драми, а літератури загалом). Теорія драми в Китаї традиційно акцентує на гармонізації внутрішнього (морального) змісту (не виділяючи при цьому формальних ознак трагедійного чи комічного дійства), на відміну від західного театру, де принцип наслідування переносить акцент на гармонізацію зовнішньої форми. Тому, на думку китайського дослідника, жанрова диференціація для китайського театру була не такою важливою, як для європейського, хоча повчальна роль цього мистецтва в цілому була однаково визнана і на Заході, і в Китаї.

Отже, бачимо, що теоретичні системи західної й китайської драматургії, які тривалий час вважалися різними, уже у ХХ ст.

привернули увагу як західних, так і китайських учених. Результати порівняння показали, що китайське традиційне мистецтво театру все ж таки керується окремими принципами, характерними для європейської драми (зокрема вказаними Л. Д. Позднеевою єдністю дії, поєднанням реалізму з художньою умовністю, соціальною значущістю театрального мистецтва в цілому й окремими особливостями сценічної майстерності). Однак китайський дослідник Юй Цююй запропонував свої критерії порівняння, а саме пошук універсальних, усезагальних законів драматичного мистецтва, якими виявилися єдність дії як наслідок композиційної цілісності п'єс, закон типізації характерів на основі поєднання правди й вигадки та повчальна роль театру в цілому, незалежно від жанрової диференціації творів. Звичайно, висновки китайського дослідника поки мають досить загальний характер, однак вони вже уможливають з'ясування витоків і внутрішньої зумовленості спільних і відмінних моментів у класичних теоріях західної та китайської драми [9, с. 62].

Основним жанром китайської класичної драми є *цзацзюй* (杂剧), драма, яка зародилася в епоху Сун (960–1279) і повністю сформувалася за доби Юань (1279–1368). *Цзацзюй* – це поєднання пісенних циклів (які виникли з віршів форми *ши* (诗), *ци* (辞), народних пісень і стали основою музично-поетичної структури), монологів (які виникли з оповідок і переказів мандрівних розповідачів), фарсових вистав *юаньбен* (院本), що були досить розповсюджені у Пн. Китаї протягом XII–XIII ст. Сюжет класичних п'єс базувався на розповідях *шихуа* (诗话), *цихуа* (词话), *чжугундяо* (诸宫调). Таким чином, у Китаї у XIII–XIV ст. з'являється новий вид мистецтва – китайська драма – поєднання музики, танцю, співів, театральних номерів, пантоміми, акробатики, бойового мистецтва. Упродовж подальших століть жанр *цзацзюй* розвивався, ускладнювався, з'являлися нові форми, які відрізнялися між собою лише відсотковим співвідношенням характерних для *цзацзюй* складових елементів, наявністю місце-

вих музичних інструментів, виконанням арій, монологів і діалогів на діалекті й ін.

Розмовна драма – це комплексний вид мистецтва, який, складаючись із різних видів мовленнєвої діяльності та хореографічних елементів, покликаний створити на сцені конкретний образ, який надасть можливість глядачеві побачити суспільство та події в ньому з боку. У західноєвропейській драмі сюжет також передається за допомогою діалогів, монологів, музичних номерів і мімічних дій. Щодо *традиційної драми* – це поєднання музики, танцю, співів, театральних номерів, акробатики й бойового мистецтва (70 %) при мінімалізованому об'ємі діалогів (30 %) [12, с. 12].

Розмовна драма складається з дій і сцен; існують п'єси на три, чотири, п'ять або одну дію. Більшість п'єс, наслідуючи західноєвропейську традицію, складаються з трьох дій, проте значний відсоток *розмовних драм*, згідно з китайською класичною театральною теорією, складається з чотирьох дій, щодо *традиційної драми* переважно складається з чотирьох (в окремих випадках – із п'яти) дій і однієї: інтерлюдії (*сецзи*).

Увесь сюжет *розмовної драми*, за зразком європейських п'єс, включаючи будь-які ліричний компонент, вибудовується завдяки діалогам і монологам (спів не обов'язковий). У *традиційній драмі* сюжет розвивається у процесі діалогічного мовлення, однак їхній відсоток у п'єсі незначний (30 %), натомість домінує лірична складова (опис природи, зовнішності людини, внутрішніх переживань), що виражається засобами співу, а саме – в аріях.

Переймаючи досвід європейської теорії драми, *розмовна драма* використовує концентричну структуру сюжету, де переважають взаємозумовлені події, тобто такі, що відбуваються у причинно-наслідкових зв'язках. Звертаючись до принципів трьох єдностей Аристотеля, китайські драматурги також намагаються сконцентруватися на одному вузлі подій, а кожну дію п'єси звести до таємниці, щоб зацікавити глядача. Для *розмовної драми* характерні такі особливості, як зв'язок між сценами, що мотивує другорядні дії, наявність зав'язки й розв'язки дії, відсутність подій, що відбуваються до початку самої вистави.

П'єси китайських авторів могли мати велику кількість сюжетних ліній і подій, які інколи не мали жодного відношення до основної сюжетної лінії; для китайської драми зв'язок сцен був абсолютно неважливий, так само як і те, що вони не зважали на перевантаження драми подіями, які відбуваються власне до початку сценічної дії. Незважаючи на велику кількість сюжетних ліній, китайська п'єса мала зв'язку й розв'язку та відповідала принципу єдності дії. У китайській драмі в одній п'єсі могло бути декілька зв'язок і розв'язок, залежно від кількості сюжетних ліній.

У *розмовній драмі*, так само як і в європейській, відсутнє будь-яке коментування дій героїв (від особи автора). Мотивація дій героїв стає зрозумілим глядачеві не відразу, зберігаючи таким чином ефект несподіванки та таємниці.

Щодо відмінностей у сценарії як європейської п'єси, так і *розмовної драми*, обов'язково в себе включає: репліки героїв п'єси (діалоги, монологи, репліки до глядачів, слова пісень), авторські ремарки, що вказували на особливості характерів героїв, їхні душевні переживання, на зміну сценічних декорацій, а також описують час, місце, атмосферу, де має відбуватися дія. Сценарії включали лише текст арій, діалоги взагалі не записувалися, а імпровізувалися акторами на сцені. З арій неможливо дізнатися ні про склад дійових осіб, ані про їхні взаємовідносини, ані про перипетії сюжету. Усе це розкривалося лише у ході п'єси в діалогах у досить скороченому вигляді [12, с. 45].

Структура розмовної драми, продовжуючи традицію західноєвропейського театру, насамперед будується на діалогах, монологіях, жестах, рухах актора, а відтак відбувається прямий контакт із глядачем; також використовується макіяж і грим для створення повноцінного образу. Традиційні ж п'єси в першу чергу базуються на пісенних аріях *цюй*, у яких розкриваються почуття й думки героїв та умовних жестах акторів, що дозволяють побудувати "діалог" між акторами й аудиторією, змушують глядача подумково розшифрувати дії героя на сцені (незапалена свічка може вказувати, що наступив вечір, стілець може вказувати на гори й інше); кольори яскравих масок і костюмів китайського традиційного театру відповідають характеру героя.

Отже, присутньою особливістю *розмовної драми*, що відрізняла її від традиційної драми, стало сценічне втілення змістовно-структурних компонентів твору, таких як інакший поділ п'єси на дії й акти; іншою також стала природа вербального вираження, яка на відміну від музичного-вокального передбачала домінантне діалогічне мовлення. Обов'язковим у *розмовній драмі* став деталізований сценарій, який унеможлилював передбачуваність дії персонажів (відсутність чітко визначених амплуа, умовно-символічних жестів, а також завчасно відомих сюжетних ходів і дій). Автор *розмовної драми* здебільшого сконцентровувався лише на одному вузлі подій. Таку присутню структурну відмінність *розмовної драми* від традиційної *цзацзюй* можна пояснити прагненням драматургів задовольнити, насамперед, потреби китайської інтелігенції, яку цікавила незвична діалогічна форма західноєвропейського театру. Традиційний театр залишався популярним лише в передмісті та віддалених районах.

Відтак, у контексті китайської національної традиції *розмовна драма* виявилась цілком новим жанром, що лише незначною мірою був дотичним до автентичного театру (зокрема поділ на дії, однак за відсутності інтерлюдії, наявність музично-ліричного компоненту, проте у значно меншому відсотковому відношенні до діалогу) [12, с. 56].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Алексеев В. М.* Китайская литература / В. М. Алексеев. – М., 1978.
2. *Алексеев В. М.* Наука о Востоке: статьи и документы / В. М. Алексеев. – М., 1982.
3. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. А. Аникст. – М., 1988.
4. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М., 1967.
5. *Андрущенко Т.* Романтизм та діалектика естетичного / Т. Андрущенко // Вища освіта України: Теоретичний та науково-методичний часопис. – 2011. – № 1. – С. 70–78.
6. *Аристотель* Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск, 1998. – С. 1064–1112.
7. *Васильев В. П.* Очерк истории китайской литературы. – Всеобщая история литературы / В. П. Васильев. – СПб., 1880.

8. Васильев К. В. "Хун фань" ("Всеобъемлющий образец") об идеальном правителе и его месте в мире / К. В. Васильев . – М., 1975. – Ч. 1. – С. 5–14.

9. Воробей О. С. Творчість Лао Ше та китайська розмовна драма першої половини XX ст. : дис. канд. філол. наук. 10.01.04. – К., 2013.

10. Золотая серия китайской литературы "Китайская классическая драма". – СПб., 2003.

Стаття надійшла до редколегії 11.04.16

А. Акимова, асп.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ТРАДИЦИОННАЯ ЮАНСЬКАЯ ДРАМА И РАЗГОВОРНАЯ ДРАМА XX ВЕКА: ИЗМЕНЕНИЕ ЖАНРОВИХ ОСОБЕННОСТЕЙ

Освещены жанровые особенности в классической и разговорной драме на базе теорий драм в Европе, а также освещены новаторство драматургов в изображении чувств и эмоций влюбленных героев.

Ключевые слова: юанська драма, разговорная драма, любовь, чувства, долг.

A. Akimova, Postgraduate Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

TRADITIONAL YUAN DRAMA OF THE 20TH CENTURY: CHANGES OF GENRE CHARACTERISTICS

The article highlights the genre characteristics in classical and spokendrama based on the drama theories in Europe, as well as the innovation of playwrights in the depiction of feelings and emotions of enamored characters.

Keywords: Yuandrama, spoken drama, love, feelings, duty.

УДК 821.161.2.091 Франко І.

Г. А. Александрова, д-р філол. наук, старш. наук. співроб.

Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТОД В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА: МАСШТАБИ, ПРАВОМІРНІСТЬ, ОБМЕЖЕННЯ

На прикладі наукових праць Івана Франка розглядаються його теоретичні міркування про розвиток порівняльного методу в українському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст. і широкі перспективи порі-

вняльних студій для об'єктивної оцінки літературних явищ. Зазначається, що спостереження над порівняльними дослідженнями різних учених давало йому можливість показати відчутні переваги порівняльного методу та подолати у його застосуванні, акцентувати на використанні різних підходів залежно від матеріалу дослідження.

Ключові слова: *метод, напрям, порівняльні студії, школи в літературознавстві, вплив, запозичення, історія літератури.*

Франко, як відомо, називав свій метод історико-психологічним, але, на наш погляд, мав рацію Д. Багалій, вважаючи основним методом літературознавчих студій вченого порівняльний, який він застосовував, "ідучи слідом за великими поведірками Веселовським і Потебнею, й тим шляхом, яким ішли його сучасники М. Драгоманов, М. Сумцов і акад. В. Перетц" [2, с. 25]. Порівняльні студії Франка, наголошував П. Волинський, "дають багато цінного... як своїми фактичними здобутками, так і методом дослідження" [5, с. 79]. Учений завжди виявляв "глибоке розуміння порівняльної теорії", – зауважував Ф. Колесса [10, с. 310]. Про те, що Франко тримавсь "взагалі порівняльної методи, старанно вирізнявав національні питомі елементи, стежив за їх розвитком і своїми та чужими нашаруваннями", писав В. Петров [13, с. 186] та ін.

Досвід І. Франка-компаративіста, якого поряд із М. Драгомановим вважають фундатором українського порівняльного літературознавства, його центральною постаттю в Україні XIX ст. значною мірою вже зібрано і осмислено (праці В. Будного, Г. Вервеса, В. Петрова, Ф. Колесси, А. Войтюка, М. Гольберга, П. Волинського, Я. Гарасима, М. Гнатюка, В. Давидюка, І. Денисюка, О. Дея, Л. Грицик, М. Дмитренка, О. Луцишин, В. Микитася, І. Папуші, Т. Рудої, Р. Кирчіва, С. Пилипчука та ін.), тому звернення до цієї проблематики може видатися нині вже й не вельми актуальним. Однак ще немає дослідження про теоретичні аспекти звернення Івана Франка до порівняльно-історичного методу, який не даремно називають "керманічем науки XIX ст." [11, с. 96]. Цей метод не претендував на універсальність, але його роль у розвитку науки про літературу була досить відчутна. Порівняльний підхід, власне, притаманний для

будь-якої наукової діяльності, бо є основою найелементарніших систематизацій і класифікацій. Тому дехто з дослідників співвідносить його за віком з наукою взагалі. Але саме в XIX ст. порівняльний метод став не тільки загальноновизнаним, а й програмовим у різних наукових дисциплінах. Виникають порівняльна філософія, порівняльна юриспруденція, порівняльно-історичне мовознавство та ін. Метод давав можливість розв'язати багато літературознавчих проблем: з'ясувати впливи, зв'язки літературних текстів, їхніх творців та – ширше – національних літератур. Відомо, що порівняльний метод з другої половини XIX ст. використовували представники різних літературознавчих шкіл: міфологи пояснювали схожість різних творів походженням їх від спільного джерела. Прихильники теорії запозичень доводили, що схожість свідчила про вплив одних творів на інші. Прибічники теорії самозародження чи антропологічної, здійснюючи порівняння, стверджували, що схожими можуть бути незалежні літературні явища: це зумовлювалося однаковими умовами побуту та психології.

Дослідники наголошують на тому, що всю наукову діяльність І. Франка супроводжувало прагнення постійно урізноманітнювати методику дослідження. В історико-літературному аналізі він не абсолютизував якогось одного методу, але особливе місце відводив порівняльному, вважаючи, що певні літературні явища за його допомогою можна досягнути "глибше та ґрунтовніше, ніж за допомогою будь-якого іншого методу" [38, с. 318]. Тому **новизною** нашої статті є намагання охопити матеріал Франкових студій, який стосується його наукової рецепції порівняльного методу, його теоретичних аспектів, усвідомлення перспективності компаративних студій для літературознавства суголосності його міркувань з представниками європейської науки.

Франко не приховував своїх методологічних орієнтирів: "...щодо речі і щодо методу досліду, – зазначав він у праці "Відповідь критикові "Перебенді"", – завдячую... Драгоманову, Дашкевичу і другим" [17, с. 308]. Вказівки на джерела компаративістичних поглядів І. Франка, про вплив на нього сучасної йому літературознавчої думки знаходимо і в його автобіографії. 1893 р. він

писав: "Під впливом професора Драгоманова я зайнявся новітнім порівняльним літературознавством і фольклором, з запалом читав твори Бенфея, Лібрехта і особливо Веселовського, Драгоманова та інших, що прокладали нові шляхи" [14, с. 82]. В Україні, стверджував він, М. Драгоманов показав, як слід студіювати літературні явища: застосовуючи метод "культурно-історичного дослідження і порівняння" [30, с. 334]. М. Драгоманов у листі до Франка від 26 вересня 1884 року дорікав йому за незнання джерел, насамперед українських, і запропонував розлогіий список авторитетних студій європейських науковців: Теодора Бенфея, Фелікса Лібрехта, Джона Данлопа, Гастона Парі, Якоба та Вільгельма Грімів. У листі від 20 червня 1887 року наголошував "...треба розібрати не тільки методу Грімма – М. Міллера, а ще й Ланга... котрий добре перечепив по ногам обидві школи" [12, с. 254–255]. А в листі від 17 лютого 1892 року М. Драгоманов зазначав: "ідеал порівняльної науки – показати не тільки спільне, а й осібне" [12, с. 400]. Саме Франко продовжив започатковану М. Драгомановим працю над тим, щоб "ввести мандруючий в устах нашого народу словесний матеріал у круг європейського порівняного дослідження..." [9, с. 101].

Імпонували Франкові і погляди професора університету Святого Володимира М. Дашкевича, який зазначав, що "метод порівняльних досліджень дає можливість... підійти до відкриття загальних законів, до розуміння суті літературних явищ" [8, с. 741]. Реалізуючи ідею поступового розвитку літератур, М. Дашкевич вважав, що "не цілком раціонально розглядати їх суть "етнографічно", за національною приналежністю. "Дуже на місці було б, – зазначав учений, – студіювати поруч твори різних літератур. Тоді порівняльний метод... знайшов би широке прикладання і з'ясував би багато цікавих фактів у ділянці історії літератур. Суто національні риси в розвитку останніх не стиралися б... а краще визначалися" [8, с. 742].

Порівняльне літературознавство в Україні кінця XIX ст. Франко характеризував то як напрям, то як школу(зауважимо, що і в сучасній літературознавчій науці немає єдиного погляду на терміни "течія", "напрямок", "школа"; це своєрідні штампи, якими часто послуговуються хаотично, іноді вкладаючи в них різні характеристики, ча-

сом користуючись як синонімами). Вже у першій своїй серйозній компаративній студії "Старинна романо-германська новела в устах руського народу" він стверджував, що порівняльна етнологія показує практично у всіх казках народів Європи не оригінальні твори, а лише переробки давнішого, або "зайшлого" матеріалу. Але потрібно продовжувати їх порівняння, оскільки важливими є "спосіб і міра" їх переробки, оскільки це дає цінні вказівки для пізнання характеру, світогляду і психології народів.

Розглядаючи тенденції методологічних пошуків європейської філології, Франко стверджував, що у другій половині XIX ст. "виробилася нова школа, т. зв. порівнююча, що дала блискучі здобутки, особливо на полі дослідів усної словесності..." [33, с. 9]. Про перспективність порівняльних студій і їх перевагу порівняно з попередніми міфологічними та антропологічними дослідженнями Франко писав: "Всяким... фантазіям зробила кінець новіша школа вчених, що взялася студіювати в зв'язку етнографію, історію літератури та штуку порівняльною метою" [31, с. 298]. При цьому у багатьох своїх студіях він виразно заявляв, що "порівняне історико-літературне трактування предмета являється... *conditiosinequanon*" [35, с. 371]. І. Франко передбачав використання різноманітних методик у певних межах, кожної у своїй компетенції чи за умов взаєморегулювання їх, не абсолютизуючи жодної. Різноманітні методи в науці, наголошував Франко, "є не лише можливими, а й необхідними; слід лише мати на увазі, щоби методи, природні і корисні в одному випадку, не вживати в іншому, де необхідною є відмінна методика" [20, с. 473]. Не відкидав він і поглядів міфологів, акцентуючи, що за допомогою порівняльного методу можна глибше і ґрунтовніше "осягнути дух первісних народних уявлень і вірувань" [38, с. 318], відзначав, що школа Гримальді мала свого часу великий вплив на багатьох учених, але згодом її пояснення видалися шаблонними і монотонними, а основне – усі її операції відбувалися на ґрунті, непідступному дослідів й контролю. За спостереженнями А. Войтюка, Франкова критика на адресу антропологічної та міфологічної шкіл була значно гострішою, ніж культурно-історичної і порівняльної, методами яких він найчастіше

користувався [4, с. 169]. Найбільшими недоліками досліджень міфологів і антропологістів Франко вважав те, що жодного позитивного результату, який можна науково перевірити, вони не досягали, бо "...розпливаються в тумані припущень або банальних узагальнень" [19, с. 281]. Зокрема, антропологічна школа, зводить всю різноманітність явищ "до спільного іменника – однакової людської природи – замість вияснити нам ту різноманітність явищ, замазує їх, потопляє в однім смереку загальних фраз" [18, с. 417]. Але, незважаючи на недоліки, Франко визнавав великий внесок антропологічної школи (головним репрезентантом її Франко вважав А. Ланга) та її представників (Моргана, Тейлора, Спенсера, Леббока) в науку, він був "...тільки проти апріорного і догматичного прикладання її методу до явищ, котрі вимагають іншого трактування" [18, с. 420]. Водночас Франко захищав представників школи запозичень: Бенфесєва школа, наголошував він, не зводила всі народні оповідання до Індії та буддизму; вона відрізняла твори "саморідні" від мандрівних, хоча й радила бути дуже обережними, визнаючи їхню самостійність. Прихильники теорії запозичень, вказував дослідник, пропонували студіювати фольклорні твори "в безпосередньому зв'язку з іншими аналогічними творами за допомогою порівняльно-літературного методу" [24, с. 263].

Епохальною для російської науки Франко називав зокрема, монографію О. Пипіна "Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских" (1857), де подана історія цього жанру, – від запозичень із візантійських і південнослов'янських джерел до повістей, утворених під західним впливом і перших спроб оригінальної побутової повісті XVII ст. Важливо було те, відзначав Франко, що праця подавала програму студій "у новім, порівняльно-літературнім напрямі" [27, с. 150]. Знаменними для науки, наголошує Франко, стали і праці О. Веселовського, що "обхопили широкий круг історико-літературних тем і внесли в їх оброблення порівняльний метод, тверезу критику і величезне багатство матеріалу" [27, с. 170]. Нагадаємо: О. Веселовський писав, що його метод "зовсім не новий і не пропонує ніякого особливого принципу дослідження: він є... таким само історичним методом, тільки

прискореним, повтореним у паралельних рядах для досягнення якомога повнішого узагальнення" [3, с. 37] Франко відзначав як позитивне у студіях ученого те, що той "твердіше поставив питання на історичнім і порівняльно-літературнім ґрунті" [31, с. 299]. Але останні праці О. Веселовського, у яких дослідник захопився теорією "християнської міфології", утвореної з поєднання християнських легенд з міфологічними уявленнями романських, германських, слов'янських та почасти фінно-руських народів, Франко критикував, оскільки учений "забував у тих дослідах добрі давні прикмети його власної та й загалом порівняної методи не надуживати аналогій і не ігнорувати досліду локальних традицій легенд" [23, с. 218].

Про переваги "величезного порівнюючого матеріалу" [26, с. 189], уміння групувати його, робити широкі узагальнення, говорив І. Франко, аналізуючи праці О. Потебні. Недоліками його праць називав безпідставні зближення, ігнорування історичних та географічних відмінностей, – це спричиняє брак наукового синтезу й позитивних висновків. Підтримував він наукову позицію М. Тихонравова, який, за словами І. Франка, намагався "народний руський зміст внести в величезну цілість європейської і східної традиції, і тут виявити нові, вельми інтересні зв'язки міжнародного свояцтва і запозичування" [36, с. 286].

Франко у своїх працях тричі цитує визначення німецького літературознавця Еріха Шмідта, що синтезувало культурно-історичну і порівняльно-історичну концепції: "Історія літератури повинна бути частиною історії духовного життя народу з порівнюючими виглядами на інші літератури народні" [37, с. 74]. Це для Франка архіважливо, бо для нього однакову цінність й однаковий інтерес мали, на перший погляд, протилежні процеси в світовій творчості – інтернаціоналізація ("зведення до спільного іменника всієї справжньої літературної творчості") [21, с. 33] і націоналізація кожного письменства ("питомий національний характер... оригінальні прикмети") [21, с. 33]. Тому історик літератури, керуючись історично-порівняльним методом, повинен докладно дослідити комбінацію перехрещених, своїх і чужих впливів, однаково студіюватиме різні прояви одної живої ду-

ховної сили народу, котра "завсігди рівночасно чує потребу освіжуватися інгаляцією впливів посторонніх і zarazом ставити опір тим постороннім впливам" [32, с. 39].

І. Франко пропонував вивчати взаємозв'язки свого та чужого, враховуючи обов'язково трансформацію запозиченого на національному ґрунті. Учений прагнув розкрити роль української культури як посередника між сходом і заходом, між півднем і північчю. Студіювати ці здобутки духовного, на його думку, потрібно "без ніяких передвзятих національних симпатій чи антипатій, порівнюючим інтернаціональним методом" [32, с. 38].

Цей метод надавав ученому великі можливості для вивчення способів поширення у світі літературних напрямів, чи "мод", як називав їх Франко. Розвиваючи тему еволюції літературних напрямів, він зауважує, що історик письменства, аналізуючи кожен течію, повинен відрізнити своє ріднонаціональне від загальнолюдського: національний зміст у міжнародній формі і національну форму, "в яку відлито міжнародний зміст" [22, с. 10]. І. Франко послідовно обґрунтовував у своїх працях переваги порівняльного методу дослідження, називаючи його єдино можливим і раціональним для об'єктивного наукового аналізу: "Лиш на його основі можна побачити наглядно, як духове життя народів впливає взаємно на себе, як повстають, ширяться від одного народу до другого і гинуть різні літературні течії, які викликають при однакових обставинах у неоднакових народів однакові літературні прояви і т. і. На підставі порівняльного методу переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, натуралізм, декадентизм і т. д." [39, с. 235].

В історико-порівняльних студіях І. Франка цікавила насамперед самобуття неповторність досліджуваного явища, співвідношення, поєднання в ньому національного і загальнолюдського. Завдання дослідника – вивчити діалектику цих двох сторін національної літератури, встановити їх співвідношення, взаємозв'язки і взаємовпливи. Тому історик літератури "мусить відрізнити в ній національне від інтернаціонального, мусить показати, як вона засвоює собі чужий матеріал і чужі форми і що вносить

свогого в загальну скарбівню літературних тем і форм; мусить показати, чим були для неї літератури сусідніх народів і чим вона була для них" [22, с. 17]. Саме на основі застосування порівняльно-історичного методу з'явилася концепція національної літератури І. Франка як "органічного виплоду", сполучення свого, оригінального і своєрідного з "привозним, чужим, перейнятим із довговікових міжнародних зносин" [19, с. 10]. Підхід до національної літератури як до цілком оригінального витвору певної нації або ж нехтування впливами він вважав хибною рисою дослідників.

Водночас варто наголосити на тому, що говорячи про перспективні можливості порівняльного методу, Франко водночас застерігав від зловживань ним, радив дотримуватися міри в порівняннях, межі, "поза яку не сміємо переступати, коли не хочемо договоритися до абсурдів" [39, с. 235]. Він критикував, зокрема, "розсікання" твору на найдрібніші мотиви та порівняння різнорідних і розрізнених щодо часу й місця творів, як це робив орієнталіст Г. Потанін: у такому разі зникає основа наукового розрізнення, "одержуємо такі атоми, що всюди бувають однаково, все можна порівнювати з усім" [16, с. 396].

Хоча сам метод студіювання епічних творів за допомогою виокремлення і розрізненого студіювання окремих мотивів І. Франко вважав доцільним, але наголошував: важливо знати міру, до якої слід ділити мотиви. Тільки розглядаючи мотив як вихідний пункт, як "заокруглений комплекс фактів... незвичайних і характеристичних" [16, с. 396], "учений без шкоди для наукової ясності може піддати його порівняним студіям з іншими подібними" [16, с. 397]. "Методологічним блудом" [16, с. 396] назвав він працю В. Клінгера, характеризуючи її як мішанину джерел і неувагу до первісного, самостійного розвитку їх. І. Франко зауважував, що "занедбання методологічних вимог у подібних студіях мститься на самих дослідниках, бо доводить до того, що їх досліди тратять з очей конкретну мету і науковий характер і замість дійти до якоїсь мети, губляться, так сказати, в піску" [16, с. 397]. "Пускаючись на поле порівняльного досліджу" [16, с. 397], наголошував Франко, вчений має глибоко опанувати

відповідну літературу: без ознайомлення з теоріями Я. Грімма, Т. Бенфея, Ж. Бедьє, А. Ланга "на порівняльно-історичнім возику далеко не зайдеш" [16, с. 402].

Форми і засоби порівняльного аналізу, його фактологічний аспект не мають виходити за межі наукової доцільності. Неорганічні, штучні зіставлення не розкривають внутрішню суть оригіналу, а навпаки, затуманюють, неправомірно ускладнюють його сприйняття. Учений часто застерігав від надуживань паралелями, зауважував, що порівняння повинні мати певну межу і розумну міру. Не обов'язково творчість вітчизняного письменника, яка має спільні риси із зарубіжними, постала через інонаціональний вплив: у творчості різних письменників певні явища могли виникнути і незалежно одне від одного.

Тому так різко критикував Франко студії О. Колесси, Ю. Яворського, М. Дикарева, які нанизували аналогії без достатніх підстав. Франко писав, що строго науковий метод вимагає розрізняти зовні подібні явища, але "сплоджені різними місцевостями, різним часом, різними культурними кругами" [29, с. 462]. Порівняння має бути не механічне і шаблонне, нагадував І. Франко, критикуючи студії К. Студинського, який здійснював порівняння поеми "Наталя" М. Макаровського і її взірця "Германом і Доротеею" Гете: "в роді того: стріча молодих у Гете описана так, а у Макаровського так, схід сонця там так, а тут так і т. д.") [25, с. 18], яке не доводить автора ні до чого. Невдалим було і порівняння поеми українського автора з поемою К. Бродзінського "Веслав", бо дослідник навіть не порушив питання, чи знав М. Макаровський цей твір. Працю міфолога Ю. Яворського, який не зміг "ясно відділити питомих елементів від напливових і зрозуміти значення одних і других та їх взаємні відносини" [41, с. 125], Франко теж характеризував як "блуд методологічний", якого не можна виправдати прагненням студіювати тему в порівняльному плані, бо спочатку треба вияснити суцільний образ даного явища на певному національному ґрунті, а тільки потім порівняльне студіювання може довести до певних наслідків. Критикував він і "карколомні зближення й дикі етимології" [40, с. 110] М. Дикарева, що "побільшив собою

число тих, що зломали ногу в порівняльній міфології" [40, с. 109]. – такі студії не мали наукового характеру і могли лише скомпроментувати порівняльний метод. Цей учень Потебні і Веселовського перейняв від них найнебезпечнішу річ – зловживання уподібненнями і ототожненнями, що призвело до занедбання елементарних вимог наукового методу. Марною роботою Франко вважав "всілякі тенденційні паювання тих творів і виказування впливів, яких нема і не було" [39, с. 247]. У таких випадках винний не порівняльний метод, а тенденційність у ньому і його надуживання.

У І. Франка теж були певні крайнощі у працях історико-порівняльного характеру. Зокрема, класифікуючи фольклорну прозу, він визнає, що "казки майже всі замандрували до нас із далекої чужини, з Азії та Єгипту", легенди "всі...без виемка виплоди не нашого національного ґрунту", новели – "в переважній частині міжнародне добро", в міфічних оповіданнях "для питомої, праслов'янської чи праруської християнської міфології найдеться дуже небагато матеріалу", "байки звірячі, притчі і апологи... твори також переважно чужого, книжного походження" [28, с. 14–16]. До таких досліджень, які оголосили майже весь наш фольклор "одним великим запозиченням"[6, с. 318], з іронією поставився М. Грушевський. Це, справді, було перебільшенням – запозичуватися могли окремі мотиви, як зазначав О. Веселовський, але не запозичення комплексу мотивів малої мови.

У передмові до праці "Святий Климент у Корсуні" Франко писав: "А ще якби вона (стаття – Г. А.) могла захопити хоч дехто з наших молодих adeptів науки піти за мною на те поле порівняльних студій, де ми найлегше і найкраще можемо задокументувати свою національну і духовну рівноправність з іншими народами, додаючи з нашої національної (усної і писемної) традиції цінні причинки до розв'язки наукових питань, що збуджують інтернаціональну цікавість учених, то моя ціль була б осягнена" [34, с. 8].

Франко, за словами М. Грушевського, "одинок репрезентує таку плідну і важну, і так неминучо потрібну для пізнання кожного письменства порівняну методу" [7, с. 174]. Тому він бажає,

щоб учений не був самотнім у своїх студіях, щоб з'являлося більше дослідників, які б могли "виходити за межі нашої власної традиції, на широке поле вселюдського обміну ідей і образів" [7, с. 174], таких, як б, як того прагнув І. Франко, "ставили свої дослідження на широкій підставі порівняної літератури та культурної історії" [15, с. 388]. На наш погляд, М. Грушевський досить скромно оцінював здобутки українського порівняльного літературознавства, бо на "порівняльному полі" на початку ХХ ст. працювали немало вчених (М. Дашкевич, О. Потебня, М. Сумцов, І. Стешенко, В. Перетц, А. Кримський, П. Житецький, В. Щурат, О. Колесса та ін.) (докладніше див. [1]), зрештою, і сам М. Грушевський. Внутрішній спадкоємний зв'язок між працями Франка і спадщиною цих учених ще належить осмислити.

Отже, літературознавча практика І. Франка зафіксувала його постійне звернення до проблем компаративістики, теоретичне осмислення доктрини цього напрямку та впровадження здобутків порівняльного літературознавства у власну дослідницьку лабораторію. Він наголошував на перспективності порівняльних студій, вказував на їх перевагу порівняно з попередніми теоріями – міфологічною та антропологічною. Водночас Франко застерігав і від зловживань порівняльним методом, закликав дослідників не брати до уваги випадкових збігів. Визначальним критерієм у застосуванні методу студіювання має бути сам матеріал, специфіку якого, його внутрішню природу має повсякчас тримати в полі зору дослідник та бути дуже обережним у висновках, щоб визначити, чи є певний твір оригінальним чи "позиченим і переробленим", "одомашненим", адже велику роль відіграє "обмін, перенесення" фольклорних і літературних явищ. Франко завжди цікавило питання про "міру перероблювання". Перспективною була думка про те, що набуває в результаті контактів підпорядковується законам нової художньої цілісності.

Всебічно вивчити явище без порівняльного методу неможливо, адже розвиток літератури, за Франком, відбувається "в ширину і в глибину": поряд із вживленням, імплантацією чужорідних елементів використовується внутрішній потенціал вітчизняної традиції. Франко на українському матеріалі успішно застосовував і модифікував

т. зв. теорію "зустрічних течій" О. Веселовського, згідно з якою запозичення передбачає схожий напрям у розвитку середовища-реципієнта і зумовлює засвоєння "чужого" матеріалу.

Отже, спадщина Франка містить елементи методологічних розмірковувань про порівняльний метод як спосіб дослідження літературних явищ, його масштаб, правомірність і обмеження. Цей метод був важливий для Франкової наукової концепції літератури як в історико-генетичному розумінні – єдності і безперервності української літературної традиції, так і в типологічному плані – осмислення своєрідності української літератури, її оригінальності і зв'язку з світовим літературним процесом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Александрова Г.А.* Помеж'я (Українське порівняльне літературознавство кінця XIX – першої третини XX століття) : Монографія / Галина Александрова – К. : ВПЦ "Київський університет", 2009. – 415 с.

2. *Багалій Д.* Іван Франко як науковий діяч / Дмитро Багалій // Україна. – 1928. – Ч. 6. – С. 21–42.

3. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.

4. *Войтюк А.Ю.* Літературознавчі концепції Івана Франка / А.Ю. Войтюк. – Львів: Вища школа, 1981. – 183 с.

5. *Волинський П.К.* Методи літературознавчого дослідження в працях І. Франка / Петро Волинський // Радянське літературознавство. – 1966. – № 5. – С. 66–87.

6. *Грушевський М.С.* Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1993–1996. – Т. I / [упоряд. В.В. Яременко; авт. передм. П.П. Кононенко; приміт. Л.Ф. Дунаєвської]. – 1993. – 392 с. (Літературні пам'ятки України).

7. *Грушевський М.* Святий Климент у Корсуні, причиною до історії старохристиянської легенди, написав Іван Франко // Літературно-науковий вісник. – 1906. – Т. XXXV. – Кн. VII. – С. 174–175.

8. *Дашкевич Н.П.* Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи / Н.П. Дашкевич // Унив. изв. – 1887. – № 10. – С. 723–747.

9. *Драгоманов М.* Замітки про систематичне видання творів української народної словесности / М. Драгоманов // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство: в 4 т. – Львів, 1899. – Т. I. – С. 95–102.

10. *Комарова Л.Г.* Социокультурный контекст возникновения сравнительно-исторического метода / Л.Г. Комарова, Л.С. Сычева // Методологические проблемы науки. – Новосибирск, 1986. – С. 95–105.

11. *Колесса Ф.* Історія української етнографії. – К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. 2005. – 368 с.

12. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – Львів, ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 564 с.

13. *Петров В.* Методологічно-світоглядіві напрями в українській етнографії XIX–XX ст. / В. Петров // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. – К., 1994. – Т. 1. – С. 184–187.

14. *Франко І.* Curriculum vitae / Іван Франко // Збір. творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 29. – 1981 (далі цитуємо за цим виданням, вказуючи том, рік і сторінки). – С. 77–82.

15. *Франко І.* В.М. Истрин. К вопросу о гадательных псалтырях. По поводу книги М. Сперанского "Гадания по псалтыри", Спб., 1899 (Летопись Историко-филологического общества при Императорском Новороссийском университете, IX, стор. 153–202) / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Т. 54. К., 2010. – С. 387–394.

16. *Франко І.* В.П. Клингер. Сказочные мотивы в истории Геродота (Университетские известия київські, 1902, XI, ст. 1–109) / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах // Т. 54. – К., 2010. – С. 395–402.

17. *Франко І.* Відповідь критикові "Перебенді" / Іван Франко // Т. 27. – 1980. – С. 308–311.

18. *Франко І.* Двіш коли в фольклористиці (По поводу сьомого тому "Wisly") / Іван Франко // Т. 29. – 1981. – С. 416–424.

19. *Франко І.* Етнологія та історія літератури / Іван Франко // Т. 29. – 1981. – С. 273–282.

20. *Франко І.* З народознавчого товариства / Іван Франко // Т. 53. – К., 2008. – С. 472–473.

21. *Франко І.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / Іван Франко // Т. 31. – 1981. – С. 33–44.

22. *Франко І.* Історія української літератури. Ч. 1. Від початків українського письменства до Івана Котляревського / Іван Франко // Т. 40. – 1983. – С. 7–430.

23. *Франко І.* К объяснению одной колядки / Іван Франко // Т. 28. – 1980. – С. 218.

24. *Франко І.* Найновіші напрями в народознавстві / Іван Франко // Т. 45. – 1985. – 254–267.

25. *Франко І.* Нове видання поем М. Макаровського / Іван Франко // Т. 32. – 1981. – С. 18–20.

26. *Франко І.* Нові праці про Україну. А. А. Потебня. "Объяснение малорусских и сродных народных песен", т. II ; Н.П. Дашкевич. "Отзыв о сочинении г. Петрова "Очерки истории украинской литературы XIX стол. " і др. / Іван Франко // Т. 27. – 1980. – С. 187–195.

27. *Франко І.* Передмова (до видання "Апокрифи і легенди з українських рукописів. Том II. Апокрифи новозавітні. А. Апокрифічнієвангелія". Львів, 1899 / Іван Франко // Т. 38. – 1983. – С. 80–166.

28. *Франко І.* Передмова до збірки "Галицькі народні казки" / Іван Франко // Народна проза у записях Івана Франка / зібрав та впорядкував Василь Сокіл. – Львів, 2006. – 112 с.

29. Франко І. Передмова [до книжки "Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й міфології. Львів, 1903] / Іван Франко // Т. 34. – 1983. – С. 459–466.
30. Франко І. Писання І.П. Котляревського в Галичині / Іван Франко // Т. 31. – 1981. – С. 321–334.
31. Франко І. Пісня про правду і неправду / Іван Франко // Т. 43. – 1986. – С. 280–352.
32. Франко І. План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] (к. 1894–1895) / Іван Франко // Т. 41. – 1984. – С. 24–73.
33. Франко І. Поступ славістики у Віденському університеті / Іван Франко // Т. 31. – К., 1981. – С. 7–10.
34. Франко І. Святий Климент у Корсуні / Іван Франко // Т. 34. – 1981. – С. 7–347.
35. Франко І. Студії на полікарпаторуського письменства XVII–XVIII вв. / Іван Франко // Т. 32. – 1981. – С. 371–426.
36. Франко І. Сучасні діячі слов'янської науки. Микола Савич Тихонравов. До портрета / Іван Франко // Житє і слово. – 1894. – Рік I. Книга 2. – С. 285–288.
37. Франко І. "Тополя" Т. Шевченка / Іван Франко // Т. 28. – 1980. – С. 73–88.
38. Франко І. "Угорська казка" Вацлава Потоцького і "Псякрєв" / Іван Франко // Т. 28. – 1980. – С. 305–318.
39. Франко І. Шевченко і критики / Іван Франко // Т. 35. – 1982. – С. 234–247.
40. Франко І. Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера, изданный его учениками и почитателями под редакцией Н. А. Янчука / Іван Франко // Т. 33. – К., 1982. – С. 107–113.
41. Франко І. Юльян Яворский. Громовые стрелки. Очерки из истории южно-русского фольклора / Іван Франко // Т. 31. – 1981. – С. 123–26.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.16

Г. А. Александрова, д-р філол. наук, ст. науч. сотр.
 Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИВАНА ФРАНКО: МАСШТАБЫ, ПРАВОМЕРНОСТЬ, ОГРАНИЧЕНИЯ

На прикладі наукових творів Івана Франко розглядаються його теоретичні роздуми про розвиток порівняльного методу в українському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст. та широкі перспективи порівняльних досліджень для об'єктивної оцінки літературних явищ. Зазначається, що спостереження над порівняльними дослідженнями різних учених давало йому можливість показати очевидні переваги порівняльного методу та недоліки в його використанні, акцентувати на використанні різних методів і підходів в залежності від матеріалу дослідження.

Ключові слова: метод, напрям, порівняльні дослідження, школи в літературознавстві, вплив, заимствование, історія літератури.

G. Alexandrova, Doctor of Philology, Senior Researcher
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE COMPARATIVE METHOD IN THE HISTORICAL AND LITERARY CONCEPTION OF IVAN FRANKO: SCOPE, JUSTIFICATION, RESTRICTIONS

The article examines the theoretical considerations of Ivan Franko about the development of the comparative method in Ukrainian literary criticism in the late 19th to early 20th century and broad prospects of comparative studies for an objective assessment of literary phenomena, based on Franko's scholarly papers. It is noted that observations on comparative studies of various scholars gave him the opportunity to show tangible benefits of the comparative method and shortcomings in its application, as well as to focus on the use of different approaches depending on the material of the study.

Keywords: method, direction, comparative studies, schools of literary criticism, influence, borrowing, history of literature.

УДК 821.161.2.09 Леся Українка

М. О. Александрова, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОЕМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ "РУСАЛКА" І ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

З'ясовується внутрішня співвіднесеність сюжету й образів поеми Лесі Українки "Русалка" з українською романтичною традицією XIX ст. Розглядаються твори Є. Гребінки, І. Вагилевича, Л. Боровиковського, М. Костомарова, П. Куліша, М. Маркевича, Т. Шевченка, М. Старицького й ін. Наголошується, що поема Лесі Українки суголосна з багатьма творами, в основі яких – фольклорно-міфологічні джерела, у ній наявні яскраві романтичні традиції на рівні сюжету, характеротворення, поетики, є романтичне сприйняття та зображення людського буття.

Ключові слова: романтизм, фольклор, балада, русалка, традиція, тема, мотив, образ.

Постановка проблеми. Перша поема Лесі Українки "Русалка" була написана у 1885 році і надрукована в альманасі "Перший вінок" (Львів, 1887 р.). Олена Пчілка у листі до І. Франка з приводу цього твору писала: "Добре було б, якби до поеми Лесі

долучить примітку од редакції відносно до романтичного характеру поеми. Можна було б сказати щось об тім, що романтичні очертї фантазії характеризують взагалі твори починаючих авторів (адже хоть би навіть і Шевченко) почав "Тополею", "Причинною" [16, с. 37].

Від І. Франка поема зазнала суворої оцінки: він зазначав, що Леся Українка написала її в народному стилі, як свідчив підзаголовок, а в "старому романтичному шаблоні" [25, с. 256]. Вадами твору він назвав невмотивованість подій, відсутність соціальних аспектів, невміння наголосити на психологічних конфліктах. Новою, нешаблонною критик вважав лише пісню русалки, у якій побачив "перший розмах крил свіжого ліричного таланту" [25, с. 257]. Юна поетеса була дуже вимоглива до себе, бачила свої творчі успіхи й невдачі і вже через рік наголошувала, що тепер не пустила б у світ "Русалку" [16, с. 37]. Незважаючи на це, поема увійшла і до збірки "На крилах пісень" (1893), і до збірки її вибраних творів "На крилах пісень" (1904). У першодруку поема не мала підзаголовка, не було розподілу на строфи, текст ділився на п'ять розділів. У перевиданні поеми у збірці "На крилах пісень" (1904) додано підзаголовок, текст розбито на строфи, розділ IV поділено на два, зроблено незначні стилістичні виправлення. Між текстом поеми в збірці "На крилах пісень" (1893) і збірки вибраних творів (1904) істотних різночитань немає [22, с. 344]. Отже, ранній твір поетеса не відкинула, а лише відшліфувала.

На нашу думку, поема "Русалка" для 14-річної авторки – вагомий і досить досконалий твір, який потребує окремого дослідження для глибшого розуміння психології творчості Лесі Українки, з'ясування причин її тяжіння до тем та сюжетів, відомих у фольклорі й літературі.

Тому **актуальність** роботи полягає у спробі осмислення поеми Лесі Українки "Русалка" в контексті української поезії доби романтизму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поемі тривалий час була присвячена лише одна стаття: передмова П. Филиповича до III тому творів Лесі Українки (1927) [23, с. 221–227].

В останні десятиріччя окремих аспектів твору торкалися В. Погребенник [15, с. 48], розглядаючи фольклорні традиції у поезії Лесі Українки; Л. Семенюк простежила роль українських народних балад у колі наукових та літературних інтересів Лесі Українки [19, с. 31–33]. Про інтерпретацію фольклорного образу русалки в українській романтичній традиції першої половини ХІХ ст. писала Т. Данилюк-Терещук [6, с. 21–27]. Ю. Регуш проаналізувала образ русалки у творчості Я. Щоголіва [17, с. 68–80]. Г. Вишнеvsька розглянула особливості образу русалки як демононазви у драмі-феєрії Лесі Українки "Лісова пісня" [2, с. 52–59]. Ми спробували розглянути фольклорні традиції поеми "Русалка" [1, с. 4–9].

Мета дослідження – з'ясувати внутрішню співвіднесеність сюжету та образів поеми Лесі Українки "Русалка з українською романтичною традицією ХІХ ст.

Поняття "романтизм" у сучасному літературознавстві охоплює досить широке коло явищ. Особливістю цього напрямку в літературі, науці й мистецтві було протиставлення повсякденному життю високих ідеалів, до яких прагне "непересічний індивід, схильний до сильних, яскравих переживань, пристрастей" [18, с. 350]. У центрі творчості романтиків – самоцінність окремої особистості, її душі, досягнення її складного духовного світу. Він був сконцентрований на пізнанні національно своєрідного, тому романтики зверталися до фольклору, міфології – виразників духовного світу нації.

Розквіт романтизму в українській літературі припадає на 20–60-і роки ХІХ ст., але досить виразно романтичне світобачення виявляється і в літературі 70-80-х років ХІХ ст. [29, с. 271–272]. Для українського романтизму тісний зв'язок із фольклором, виразна національна означеність, за словами М. Зерова, "культування національного елемента" [9, с. 75], є визначальними особливостями. Водночас фольклоризм – це значною мірою типологічна риса романтизму як художньої системи в Європі взагалі (гейдельберзька школа романтиків у Німеччині, французький романтизм, чеські романтики). Уже в момент свого виникнення в європейських літературах романтизм був самобутнім,

мав національний колорит, до нього додавалася національна фантазія, національний художній досвід, поетичний зміст. Дослідники зазначають, що романтизм виростав природно і закономірно, а "не шляхом "привнесення" його в дану літературу ззовні" [10, с. 310].

Ранні твори Лесі Українки наслідували традиційні для української поезії романтичні теми, мотиви, образи [11, с. 113]. Поема "Русалка" недаремно має підзаголовок – "в народному стилі". Її засновано на спільних для слов'ян народних повір'ях про русалок, відомих авторці змалку в живому побутуванні серед волинських селян та з фольклорних збірників і літературної традиції. Цей образ народної "нижчої" міфології привабив юну авторку, очевидно, своєю красою і таємничістю.

Народнопоетичні сюжети про русалок як дівчат небаченої вроди, які ваблять своїм співом, а потім заводять жертву до безодні (ріки, виру, прірви, моря), або ж просто залоскочують до смерті, стали основою для багатьох літературних сюжетів про нещасливе кохання, людські переживання тощо. У літературі русалки зображувались вродливими замріяними дівчатами. Принадні, незвичайні, вони сповнені загадковості і внутрішньої таємничості. Р. Марків, зокрема, вважає, що образ русалки/мавки належить до складних як у художньому, так і в світоглядному аспекті утворень [13, с. 156]. Процес трансформації такого образу у літературному тексті відображається в ускладненості його ідейного звучання, полісемантичності і сприяє переходу образу на рівень символу, метафори.

Образ лісової чи морської русалки-мавки здавна цікавив українських письменників. Він з'являється вже в "Енеїді" І. Котляревського. Автор назвав мавками морських сирен, відомих з античності. Згадує про морських мавок і Є. Гребінка: "Ущухнуло море, і хвилі вляглися; Пустують по піні мавки... [4, с. 29].

У поезії "Заманка" Л. Боровиковського русалки – дівчата, байдужі до людських турбот: "Ми не бажаєм ні срібла, ні злота" [23, с. 68], оскільки хвилі біліші від срібла, а піски – жовтіші від золота. Їхня воля порівнюється із волею рибок і пташок. Водночас русалки схожі на самотніх дівчат, які чекають на коханих:

"Прийди, козаче, ясної ночі, Дай цілувати карії очі!.." [23, с. 68]. Але, на відміну від людей, їхнє кохання – ідеальне: "А ми, русалки, зради не знаєм, Вас молоденьких щиро кохаєм..." [23, с. 68].

У "Жулині і Калині" І. Вагилевича оспівана історія закоханих, яких розлучила смерть дівчини у водяному вирі. Автор жодного разу не назвав свою героїню русалкою, але її портрет засвідчує перехід дівчини до підводного царства.

Гарна діва, круглолиця, / Єй свита рясниться...
Красне личко блідненькоє / І очі чорненькі,
Розсипаються густенько / Косоньки жовтенькі [23, с. 373].

Поет-романтик М. Маркевич, змальовуючи русалок, диференціював їх на водяних, польових і лісових:

И вместо густых темнорусых кудрей,
У них волосы из травы, из ветвей.
У тех, что во ржи от людей схоронились,
Волнуясь, на плечи колосья спустились;
У тех, что живут под. холодной волной,
Зеленою стали власы осокой.
У тех, что укрылись под. теньг лесов,
Явились власы из дубовых листов [23, с. 106].

Русалки у вірші М. Костомарова "Мана" названі просто "красні дівки", які перебувають у потойбічному світі. Про їхню зовнішність та одяг сказано узагальнено: "Їх одежа – вся укупі / Світова краса; Їх урода – що й казати? – / Божі небеса" [23, с. 169]. Пісні і танці "красних дівок" заколихують ліричного героя, і він, перебуваючи між сном і дійсністю, тоне в озері.

"Вродлива дівчина-русалочка" П. Куліша теж приналежить молодого рибалку, який пильнує влову під час весняної повені, пісню про красу і безтурботність підводного життя: "Ти ж бачиш, як і сонце в нас, І місяць з зорями шукають прохолоди, І всі вони вертаються до вас, Набравшись у воді між нас нової вроди" [12, с. 283]. Під впливом її пісні "обняла рибалоньку якась невимовна турбота" [12, с. 284], і він незчувся, як зник під водою.

Подальшого розвитку в українській поезії образ русалки знає у творчому потрактуванні Т. Шевченка, зокрема в баладах

"Причинна", "Утоплена" та "Русалка". У "Причинній" русалки – "малі діти"; "голі скрізь; з осоки коси, бо дівчата" [27, с. 11]; виринають місячної ночі з Дніпра; співають, танцюють та мають старшу між собою; ходять по землі до третіх півнів. Вони залоскотали дівчину, яка, змучена розлукою з коханим та нерозумінням оточення, шукає забуття.

У поемі "Русалка" постає образ дитини-русалки, утопленої матір'ю. Розвиток подій тут дво площинний: мати живе у "високих палатах" [26, с. 272], а дочка з "дніпровими дівчатами" [26, с. 273]. Отже, Шевченко керується міфологічною світобудовою, характерною для легенди, де відбувається поєднання двох "істотно відмінних просторово-часових зрізів профанного ("цього світу") та сакрального ("того світу") [5, с. 249]. Поет приєднується до законів народної моралі: злочин вимагає покарання. Людина, що порушила моральні норми, а значить, зрушила рівновагу міфосвіту (космосу та хаосу), повинна заплатити найвищу плату життям.

Сюжет "Утопленої" віддзеркалює в літературі народні уявлення про потойбічне життя. Але Шевченко дещо змінює традиційний погляд. Усі герої балади (дівчина, закоханий у неї рибалка, мати) стають русалками. Дослідники схиляються до думки, що таке перетворення з умовлене соціальним підходом, бо пізніше персонажі діють як "антитетичні сили" [14, с. 250].

Спільний для "Причинної", "Утопленої" та "Русалки" Шевченка образ русалки сприймається і як символ трагічної долі сироти, і як покарання за здійснений злочин, і як жертва людських стосунків. Цей міфологічний персонаж став основою для розгортання сюжету про трагічність та вічність людських стосунків; про долю, фатум, незбагненність, пристрасть.

У поемі Лесі Українки "Русалка" помітно "кількашаровий" синтез поетичних засобів. З одного боку – є типово фольклорні ознаки, з другого – відчутна літературна, виразно романтична стихія. Як у фольклорному творі – у поемі немає вказівки на час і місце події. "Русалка" має романтичний характер – змальовує незвичайних героїв у незвичайних обставинах. До появи поеми спричинились, на думку Л. Семенюк, народні балади про конф-

ліктні ситуації, що виникають між закоханими, про зраду й самогубство [19, с. 32]. Та й для самої "Русалки" характерні жанрові ознаки балади: сюжетність, діалогічність, елементи фантастики, трагізм подій.

Природа постає в "Русалці" не лише тлом дії, а й допомагає творити певну емоційну атмосферу, передавати психологічний стан. Зокрема, типово романтичний опис буряної ночі підкреслює сум'яття почуттів русалки.

Особливістю поеми є протистояння двох світів – реального, людського і фантастичного як прояву не керованих людиною природних сил, окрім цього, народно-фантастична основа переплелася із зображенням реального народного побуту.

Перша частина поеми – реалістична. Маємо традиційний любовний трикутник. Безіменний козаченько любить дівчину Ксеню, пара вже мріє про весілля, але восени він, забувши про кохану, засилає старостів до її сусідки Галі. Вона кличе Ксеню бути старшою дружкою. Ксеня спершу відмовляє, але, зважаючи на прохання нареченої, погоджується. З весілля вона йде рвати барвінок для вінка, сплітає його, і топиться. Опис трагедії схожий із кульмінацією романтичного оповідання Марка Вовчка "Максим Гримач", героїня якого, Катря, одягнувши вінок, "...ступила на вербову віть. Зійшла, як на хибку кладку, поглянула на всі сторони та й кинулась на самий глиб... Кинулись до води – тільки маковий вінок плаває"[3, с. 111]. Порівняймо: Ксеня "Промовила теє слово, Стала на горбок...Нема, нема дівчиньки, Лиш плавле вінок [21, с. 13].

Друга частина поеми – фантастична. Вона змальовує незвичайні події через три роки після самогубства Ксені, яка стала безіменною русалкою. Але вона зовсім не цікавиться життям своїх водяних подруг: "Її сестри на дні моря По пісочку ходять Шукать перлів та коралів, І таночки водять" [21, с. 15]. А героїню повсякчас пригнічують безкінечні думки, навіть тоді, коли вона приєднуються до їхніх розваг: "...таночок з русалками При місяцю водить" [21, с. 13]. Але здебільшого вона на самоті розчісує коси (постійний атрибут зовнішності русалки): "Або сяде, чеше коси У темному гаю" [21, с. 14]; "Потім сіла коло річки

Косоньку чесати" [21, с. 17]; "А русалка чеше коси Та пісню співає" [21, с. 17]. Відповідно до романтичних традицій змальовано потойбічний підводний світ: "Я вже русалка – і під водою Маю осяйні палати. В мене палати кращі од царських, Із дорогого кришталю, В мене віночок з чистого злата, З перлів дрібних та коралю [21, с. 18].

Побачивши сімейну ідилію (козак із дружиною жнуть жито, їхня дитина спить під копою), русалка вирішила помститися своєму кривдникові. Спершу вона йому "поробила": козак став сумний, почав ходити до Ксениної хати, на місце, де вона втопилась. Далі русалка причаровує його піснею. Козак біжить до дівчини, із річки випливає юрба водяних спокусниць, які залоскотали героя. Усвідомлюючи скоєне, русалка побивається за коханим, гірко розкаюється у страшному злочині.

Автор першої критичної статті про Лесю Українку І. Франко вбачав у "Русалці" слабкий відгомін Шевченкових балад. З цим поглядом погодився пізніше М. Зеров [8, с. 393], М. Драй-Хмара писав про поєднання народних і Шевченкових впливів у поемі [7, с. 74]. Вони розглядали твір як запізнене наслідування Шевченкових ранніх творів – "Причинної", "Русалки", "Утопленої", які є літературною обробкою фольклорних переказів і легенд. Спробуємо знайти відповідності поеми Лесі Українки з цими творами.

У Лесі Українки є рядки, зовні (і за лексикою, і за ритмікою – ритм в обох авторів народний, коломийковий) споріднені з рядками Шевченкової "Причинної": "В той час вийшла русалонька Трохи погуляти... [21, с. 17]. У Шевченка: "Може, вийшла русалонька / Матері шукати, / А, може, жде козаченька, / Щоб залоскотати" [27, с. 10].

Можна знайти текстуальні збіги й з поемою "Утоплена": "Хто се, хто се по сім боці / Чеше косу? Хто се?" [28, с. 123]. У Лесі Українки: "А русалка чеше коси / Та й пісню співає" [21, с. 17].

Це, без сумніву, свідчить про знання поетесою Шевченкової творчості. Його русалки, на відміну від Лесиної – це не самогубці, а незаконнороджені діти, утоплені матерями ("Причинна", "Русалка" – у другому творі героїня мріє про помсту зрадникові-панові, але сама стає жертвою русалок), чи доросла дівчина,

утоплена матір'ю через ревності та суперництво ("Утоплена"). Сильніший і їхній зв'язок із нечистою силою. Русалки гуляють: "Поки відьми ще літають, / Поки півні не співають" [28, с. 12].

Вважаємо, що в історико-літературному аспекті поему Лесі Українки слід насамперед пов'язувати з проблематикою творчості Шевченка й особливостями романтичного напрямку в українській літературі. П. Филипович акцентує на абсолютно різних шляхах, якими пішли Шевченко і Леся Українка після своїх перших поетичних спроб. У "Причинній", вважає він, поєднано риси пушкінської "Русалки" та Оссіанів стиль в описі природи з народнопоетичними елементами. У пізніших обробках теми про "Русалку" поет "одкину в літературні "прикраси" і майже злився з народною поезією" [24, с. 12]. У Лесі вже в ранній поемі "Русалка" літературний елемент сильніший за "переспівану розтягнено і нецікаво народнопоетичну і Шевченкову етнографічну спадщину" [24, с. 12]. Цей елемент і визначить дальший ворчий шлях Лесі Українки. Стаття П. Филиповича цікава тим, що виявляє в "Русалці" традиції суто літературного характеру, доводячи, що елемент літературний у цій поемі сильніший, ніж фольклорні впливи.

Можемо говорити й про ймовірний вплив на Лесю Українку оперети М. Старицького "Утоплена, або Русалчина ніч", що є інсценізацією повісті М. Гоголя "Майская ночь, или Утопленница" (музика М. Лисенка). Вона була написана 1881 року, а вперше надрукована в альманасі "Нива" (Одеса, 1885), тобто в тому ж році, що й поема Лесі Українки. Відомо, що родини Косачів і Старицьких довгі роки поєднували тісні стосунки, і старше, і молодші покоління добре знали творчість одне одного.

Герой оперети М. Старицького "Утоплена, або Русалчина ніч" Левко так характеризує водяних дів:

То русалки, які бліді й хороші їх видочки... А з довгих кіс перлисті дощ спада...

Одежа їх, неначе сніг, біліє... Чудовий спів всю душу порива... [20, с. 280].

Хор русалок в опереті виконує таку пісню:

Вже місяць над нами високо, І зорі роями мигтять;
Ой час нам, пора, ясноокі, Зі дна на проміння зринать;
Гуляти на срібному лоні Вільненько без дум, без журби;
Сміялись і плескать в долоні Під гіллям розкішним верби
[20, с. 280]

У Лесі Українки так описуються ігри русалок:

Її сестри на дні моря По пісочку ходять
Шукать перлів та коралів, І таночки водять.
Веселії, безжурнії Ті легкі таночки!
То граються із рибками, То роблять віночки [21, с. 15].

Атрибути русалок в обох творах традиційні для романтичної поезії: місяць, зорі, верба, коси, пісні, танець, вінок, вільні, безжурні істоти, що зманюють зрадливих козаків. Панночка, що втопилася через люту мачуху, героїня оперети М. Старицького, хвалиться своїми підводними володіннями:

Суть у мене перські шалі,
Камні, перли і коралі,
Кармазинові жупани,
Пояси золототкані.

Ці рядки перегукуються з описом багатств підводного царства у Лесі Українки: "Я вже русалка – і під водою Маю осяйні палати" [21, с. 18].

Але суть проблеми полягає не в запозиченнях чи безпосередніх наслідуваннях. Йдеться насамперед про зв'язок творчості Лесі Українки з традицією романтизму. Визначальними для цього напряму стали культ почуттів, звернення до народності, захоплення фольклором, інколи втеча від довоколишньої дійсності в ідеалізоване минуле або у вимріяне майбутнє чи й у фантастику, перевага інтуїтивного над логічним. Романтизм призвів до вироблення романтичного світогляду та романтичного стилю і нових літературних жанрів – балади, ліричної пісні, романсової лірики, історичних романів і драм. Окрім названих творів, на поему Лесі Українки могли вплинути переробка П. Гулаком-Артемівським балади Й.-В. Гете "Рибалка", поезія Є. Гребінки "Богдан", переклад І. Франком поезії Гете та його

оригінальна поезія "Керманич", написана під впливом цього німецького поета (збірка "Балади і розкази"), поезія Я. Щоголева "Лоскотарки" та ін.

Отже, образ русалки має глибоку літературну традицію в рідному письменстві, і можна говорити про суголосність поеми Лесі Українки з багатьма творами, в основі яких – фольклорно-міфологічні джерела. Вона, безсумнівно, знала творчість багатьох українських письменників, однак не можна стверджувати однозначно, що її "Русалка" написана під впливом якогось конкретного твору. Характерною рисою поеми є те, що її героїня від початку є реальною дівчиною, і лише в другій частині твору, скоївши самогубство, стає русалкою, але продовжує діяти як людина, тобто на першому плані – не фантастичне, а реальне. Особливостями "Русалки" є те, що авторка насамперед звертає увагу на художнє моделювання екзистенційного стану людини в складній ситуації, яку осмислює в контексті загальнолюдського морального досвіду. У поемі наявні яскраві романтичні традиції на рівні сюжету, характеротворення, поетики, є романтичне сприйняття і зображення людського буття. Перспективним, вважаємо, буде простеження зв'язку твору і з явищами європейського, зокрема слов'янського романтизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Александрова М.* Фольклорні традиції в поемі Лесі Українки "Русалка" / Мар'яна Александрова // Олена Пчілка, Леся Українка і родина Косачів в історії української та світової культури. Наук. збірник. – Луцьк, 2014. – С. 4–9.
2. *Вишневіська Г.* Сакральньо-хтонічна лексика у поетичних драмах Лесі Українки / Галина Вишневіська // Питання літературознавства. – Вип. 82. – С. 52–59.
3. *Вовчок Марко* Твори: в 7 т. Т.1 / Марко Вовчок. – К.: Дніпро, 1964. Т. 1. / С. 107–112.
4. *Гребінка Є.П.* Човен // Євген Гребінка. Твори в 5-ти т. – К.: Держлітвидав України, 1957. – Т. 1. – С. 29.
5. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк: Волинська книга, 2007. – 324 с.
6. *Данилюк-Терещук Т.* Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській романтичній традиції / Тетяна Данилюк-Терещук // Волинь філологічна. – Луцьк, 2000. – С. 21–27.
7. *Драй-Хмара М.* Леся Українка. Життя і творчість / М. Драй-Хмара. – К.: ДВУ, 1926. – 156 с.

8. *Зеров М.* Леся Українка. Критико-біографічний нарис // Микола Зеров. Українське письменство / Упорядник доктор філологічних наук Микола Сулима. – К. : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. – С. 383–416.
9. *Зеров М.* Українське письменство XIX ст. / Микола Зеров // Твори : у 2 т. [упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. Т. 2. – 1990. Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 64–245.
10. *История романтизма* в русской литературе. (1825–1840). – М. : Наука, 1979. – 328 с.
11. *Камінчук О.* Художній дискурс української поезії кінця XIX – початку XX ст. / Ольга Камінчук. – К. : Педагогічна преса, 2009. – 352 с.
12. *Куліш П. О.* Рибалка / Пантелеймон Куліш // Твори в 2 т. Т. 1. – К. : Дніпро, 1989. – С. 283–284.
13. *Марків Р.* Сфери трансформації міфологічно-фольклорних образів у структурі характеру літературного героя / Руслан Марків // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Вип. 38. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. – С. 54–163.
14. *Мишанич С.* Міфологія у творчості Тараса Шевченка / С. Мишанич // Записки НТШ. Праці секції етнографії та фольклору. – Л., 1995. – С. 234–251.
15. *Погребенник В.Ф.* Народною творчістю натхненна: До 120-річчя від народження Лесі Українки / В.Ф. Погребенник. – К. : Товариство "Знання", 1990. – 48 с.
16. *Пчілка О.* Лист до І. Франка у Львові в зв'язку з друкуванням поеми Лесі Українки "Русалка" та її віршів. № 17. 1887 р., не пізніше квітня / Олена Пчілка // Леся Українка. Документи і матеріали. 1871–1970. – К. : Наукова думка, 1971. – С. 36–38.
17. *Регуш Ю.* Образ русалки у творах Якова Щоголева у контексті поезії українських романтиків // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Бердянськ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 1. – С. 68–80.
18. Романтизм // Літературознавча енциклопедія : у двох томах Т. 2. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ. "Академія", 2007. – С. 350–353.
19. *Семенюк Л.* Українські народні балади в колі наукових та літературних інтересів Лесі Українки / Л. Семенюк // Науковий вісник Волинського державного університету. – 1998. – № 7. – С. 31–33.
20. *Старицький М.* Утоплена, або Русалчина ніч / Михайло Старицький. Твори у 8 т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1964. – С. 237–297.
21. *Українка Леся.* Русалка / Леся Українка // Збір. творів : У 12 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1975. – С. 9–20.
22. *Українка Леся.* Русалка. Примітки Леся Українка / Зібрання творів у 12 тт. – К. : Наукова думка, 1975. Т. 2. – С. 344.
23. Українські поети-романтики. – К. : Наукова думка, 1987. – 432 с.
24. *Филипович П.* Русалка / Павло Филипович // Літературознавчі студії. Компаративістика. Статті. Рецензії. – Черкаси : Брама-Україна, 2008. – С. 221–227.
25. *Франко І.* Леся Українка / Іван Франко // Збір. тв. : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 254–274.

26. Шевченко Т.Г. Русалка / Тарас Шевченко // Повне зібрання тв. : У 12 т. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 272–273.
27. Шевченко Т.Г. Причинна / Тарас Шевченко // Повне зібрання тв. : У 12 т. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 10–14.
28. Шевченко Т.Г. Утоплена / Тарас Шевченко // Повне зібрання тв. : У 12 т. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 123–127.
29. Яценко М.Т. Романтизм / М.Т. Яценко // Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн. Кн. 1. – К. 1995. – С. 24–311.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.16

М. О. Александрова, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ПОЕМА ЛЕСИ УКРАЇНКИ "РУСАЛКА" И ТРАДИЦИИ УКРАИНСКОГО РОМАНТИЗМА

Исследуется внутренняя соотнесенность сюжета и образов поэмы Леси Украинки "Русалка" с украинской романтической традицией XIX ст. Рассматриваются произведения Е. Гребенки, И. Вагилевича, Л. Боровиковского, Н. Костомарова, П. Кулиша, Н. Маркевича, Т. Шевченко, М. Старицкого и др. Подчеркивается, что поэма Леси Украинки созвучна со многими произведениями, в основе которых – фольклорно-мифологические источники, в ней присутствуют яркие романтические традиции на уровне сюжета, создания характеров, поэтики, есть романтическое восприятие и изображение человеческого бытия.

Ключевые слова: романтизм, фольклор, баллада, русалка, традиция, тема, мотив, образ.

M. A. Alexandrova, student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE POEM "MERMAID" BY LESYA UKRAINKA AND TRADITIONS OF THE UKRAINIAN ROMANTICISM

The article explores the internal correlation of plot and characters of the poem "Mermaid" by Lesya Ukrainka with the Ukrainian romantic tradition of the 19th century. The works of E. Grebinka, I. Vagilevych, L. Borovikovskiy, M. Kostomarov, E. Kulish, M. Markiewicz, T. Shevchenko, M. Staritskiy and others are considered. It is reported that Lesya Ukrainka's poem is concordant with many works based on folklore and mythological sources; it manifests bright romantic traditions at the levels of plot, character construction, poetics, as well as a romantic perception and depiction of the human existence.

Keywords: romanticism, folklore, ballad, mermaid, tradition, theme, motif, image.

О. Г. Астаф'єв, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

**ДЕ РОЗХОДЯТЬСЯ ДОРОГИ:
ЮРІЙ ЛИПА ПРО ТОПОС ВТРАЧЕНОГО РАЮ
В ПОЛЬСЬКІЙ ПРОЗІ 20-30-их РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Розкрито літературно-критичні погляди Юрія Липи на польську прозу 20–30-х рр. ХХ ст., суперечливе відтворення в ній візії України, землі якої стали для окремих польських письменників втраченим раєм.

Ключові слова: *романтизм, геополітичні розломи, історичні події, екзистенціальний час, втрачений рай, стереотипи.*

20-30-ті роки – не простий період в історії України, адже йдеться, по суті, про історію чотирьох окупованих територій: землі під більшовицькою Росією, Польщею, Румунією і Чехо-Словаччиною. Для цілості картини слід додати ще й відомості про українську еміграцію, яка також контактувала з батьківщиною і намагалася впливати на події в ній. Тому й візія України в українській і польській прозі 20-30-их років теж неоднозначна, хоча насправді ніхто системно її не досліджував.

Однак, повернемося до подій 20-их років. 20 квітня 1920 р. був підписаний Варшавський договір, за яким українсько-польський кордон визначено по лінії Збруча і далі, вздовж східного кордону Рівненського повіту до Прип'яті. Одночасно Польща визнавала незалежну Українську Народну Республіку на чолі з головним отаманом Симоном Петлюрою.

Договір забезпечував національно-культурні права полякам в Україні й українцям у Польщі. Хоча насправді його умови, зокрема перехід до Польщі західних українських земель, призвели до глибоких і болючих розходжень серед українських громадян. Проти цього договору рішуче протестував екзильний уряд Західно-Української Народної Республіки та вся національна спільнота в Галичині. Протестували також українські політичні діячі: Михайло Грушевський, Володимир Винниченко, Микита Шаповал, Семен Вітик та інші [6, 344].

Відразу після підписання Варшавського договору, 25 квітня 1920 р., почався наступ польсько-українських військ на Київ та Бобруйськ. Уже 7 травня 1920 р. дивізія Марка Безручка разом з польськими частинами увійшла до Києва. Ці події описав Мирослав Ірчан у своїй діалогії "Трагедія Першого Травня" та "В бур'янах".

Поет Владислав Броневський, тоді підпоручник 1-го легіонерського полку у своєму щоденнику від 12 травня 1920 року зазначав: "Вже кілька днів я в Києві. Зайняли його без жодного пострілу – большевики втекли самі" [3, 102]. Однак на початку червня більшовицька армія Семена Будьонного змусила польсько-українські війська відступити до Дністра й на Захід – до Замостя, під Варшаву.

18 березня 1921 р. Польща уклала з РРФСР і УРСР Ризький мирний договір, яким визнавала УРСР. Натомість Росія визнавала приєднання до Польщі західноукраїнських земель. Нові умови життя української та польської націй, гострі соціальні суперечності й визначають розвиток їхніх літератур "міжвоєнного двадцятиліття" (1918–1939) [8, 7].

Бурхливі суспільні події на західноукраїнських землях віддзеркалені в романах і повістях Уласа Самчука "Кулак" (1932), "Марія" (1933), "Волинь" (1936, пізніше трансформована в однойменну трилогію), "Гори говорять" (1936); Степана Тудора ("Марія" (1928), "Молочне божевілля" (1930); діалогії Мирослава Ірчана "Трагедія Першого травня" (1918) і "В бур'янах" (1924); Ірини Вільде ("Метелики на шпильках" (1936), "Б'є восьма" (1936), "Повнолітні діти" (1939); Осипа Туринського "По за межами болю" (1921), "Дума пралісу" (1922), "Син землі" (1933); поемах і збірках поезій Олександра Гарилюка ("Поема про петлю" (1932), "Плакати", 1933), "Пісня матері" (1935), "Пісня з Берези" (1937), "Береза" (1937); Богдана-Ігоря Антонича "Три перстені" (1934), "Книга Лева" (1936); Святослава Гординського "Барви й лінії" (1933), "Буруни" (1936), "Слова на каменях" (1937), "Сім літ" (1939); Юрія Липи "Світлість" (1925), "Суворість" (1931), "Вірую" (1938); Євгена Маланюка "Стилет і стилос" (1925), "Гербарій" (1926), "Земля й залізо" (1930), "Земна

мадонна" (1934), "Перстень Полікрата" (1939); Юрія Дарагана "Сагайдак" (1925); Олега Ольжича "Рінь" (1935); Оксани Лятушинської "Гусла" (1938); Наталі Лівацької-Холодної "Вогонь і попіл" (1934), "Сім літер" (1937); Василя Бобинського "Тайна танцю" (1924), "Смерть Франка" (1927) та ін.

Польська література 20-30-их років змальовує події відновлення національної незалежності і всього, що принесла вона в життя народу, починаючи з осмислення уроків війни і революційного піднесення. "Міжвоєнне двадцятиліття" – це час пошуків нових шляхів, суперечок про те, яким повинно бути сучасне мистецтво. Під сумнів ставиться традиція, приходиться пора експерименту в поезії.

Письменники частіше звертаються до протиріч соціальної дійсності (хоча це не завжди підтвержене глибокою інтерпретацією подій), протестують проти наступу фашизму на культуру і демократію. У той же час у творчості багатьох авторів відчутне тяжіння до деформації, зростає камерність художнього голосу, зникає психологізм, глибокають катастрофічні мотиви.

За умовний кордон тут можна визнати 1932 рік. Тоді виходять твори, які багато в чому визначили розвиток тодішньої польської революційної літератури: повість "Kordiana i chama" ("Кордіан і хам") Леона Кручковського, збірка поезій "Troska i pieśń" ("Журба і пісня") Владислава Броневського. Перші два томи тетралогії "Nocy i dni" ("Ночі і дні") Марії Домбровської ніби завершують еволюцію польського роману 20-их років [10, 203–209].

Перші роки незалежності були в польській літературі добою бурхливого розвитку нових естетичних понять, боротьби за мистецтво, яке б відповідало новим історичним умовам і завданням. Процес усвідомлення літературою свого місця в новій дійсності затягнувся в часі й не обійшовся, на перших порах, без ілюзій.

У багатьох естетичних програмах і статтях тих років наскрізною ниткою проходить думка про звільнення мистецтва від тягря патріотичних проблем. Теоретики різних шкіл доходять висновку, що поки ще Польща не набула незалежності, література відігравала особливу роль: у міру необхідності вона була тенден-

ційною, підпорядковувала художні вимоги ідейним, виховувала народ в душі боротьби за національне самоутвердження.

Тепер же, на думку окремих теоретиків, такі вимоги з літератури треба зняти, вона повинна займатися своїми іманентними проблемами, удосконалювати засоби художнього вираження. Виникають три основні літературні угруповання, кожне з яких претендує на те, щоб перекроїти літературний процес по-своєму і стати законодавцем нових художніх форм: скамандрити, футуристи (і їх різновид – формісти), експресіоністи [9, 23–28].

У цей час з'являється друком стаття Юрія Липи "Україна в сучасній польській літературі" ("Літературно-науковий вісник", 1927, ч. 7–8). На матеріалі творів польських письменників Юрія Бандровського, Марії Баньковської, Стефанії Баденової, Ксавери Глінки, Евеліни Дорожінської, Марії Дунін-Козіцької, Єлисавети Залеської, Зофії Коссак-Шуцької, Генрика Кораб-Кухарського та інших автор простежує художній етнообраз України.

Всі вони – спадкоємці романтизму, а романтизм, як відомо, витворив два міфи про Україну – світлий і темний. Світлий утілений у творах Адольфа Янушкевича, Томаша Варанецького, Антонія Мальчевського, Тимона Заборовського, Богдана Залеського, Мавриція Гославського, Вацлава Жевуського, Томаша Падури, Генрика Жевуського, Юліуша Словацького, Міхала Чайковського та ін. Згадаймо хоча б аркадійський образ України у творах Богдана Залеського, символом національного поета для якого був Боян. Його Україна – це справді ідилічний світ єдності людини і природи, як, наприклад, у поемі "Rusalki", а історична тематика зведена до ідеалізованого польсько-українського братерства й спільних виступів проти татар і турків.

Темний образ України постає у творах Северина Гошинського, Яна-Непомуцена Камінського, Генрика Красінського, Олександра Грози, Міхала Грабовського, Генрика Сенкевича, Францішека Равіти-Гавронського, Гелени Закшевської та ін. Для прикладу, повість "Na kresach ukrainnych" Францішека Равіти-Гавронського, де українці презентовані як "плем'я вовків", збуджене кров'ю, або ж роман Генрика Сенкевича "Ogniem i mieczem", де також українці описані як звірина чернь, причому

поляки, придушуючи різню, роблять це як шляхетні рицарі. Що ж змінилося від часів романтизму у польському письменстві?

Загалом же, на думку Юрія Липи, на проголошення третьої української держави, що відбулося після двох попередніх (княжої та козацької) в умовах великих катаклізмів і руйнації Російської та Австро-Угорської імперій, польська література відреагувала оперативніше і повніше, аніж, скажімо, російська. Діяльність Центральної Ради, проголошення її Третім Універсалом Української Народної Республіки, створення адміністрацій на місцях, українсько-більшовицька війна, конфлікт між урядом УНР і німецьким командуванням в Україні, третя фаза української державності – доба Директорії, державне відродження на Наддніпрянщині, у Галичині, на Буковині, українські землі під більшовиками, – всі ці події, звісно, віддзеркалилися у польській літературі.

За часів романтизму роль України у польській літературі справді була визначальною, варто згадати твори Северина Гоцинського, Олександра Грози, Міхала Грабовського, Богдана Залеського, Тимона Заборовського, Антонія Мальчевського, Томоша Падури, Генрика Ржевуського, Юліуша Словацького, Зенона Фіша, Міхала Чайковського та інших. Тепер Україна опинилася на геополітичних розломах. Це ніби ще раз підтвердило думку, що "природний" порядок має відносну та тимчасову стійкість. Лише дух може заперечувати і змінювати "природний" порядок. У феноменах "природного" порядку можна знаходити знаки, символи здійснюваного в духовному світі, але це є принципово інше ставлення до "природного" порядку, ніж те, яке визнає за ним метафізичний характер поза всякими воєнними потрясіннями.

Револуція і Перша світова війна перекреслили уявлення про гармонію. "Світова гармонія" не панує, не визначає вічний лад у цьому світі, їй важко перетворити занепалий світ. Жодних вічних, об'єктивних, "природних" начал природи і суспільства нема. Це – ілюзія свідомості, породжена соціальним пристосуванням.

Навіть найкращі закони природи не вічні, вони відповідають лише певному стану природного світу і можуть бути подолані при іншому стані світу. Існують лише вічні духовні начала жит-

тя – свобода, любов, творчість, цінність особистості. Існує вічний образ особистості, все ж родове – минуще. Всі минуще є лише символ. Це не означає, що минуще і відносно позбавлені будь-якої реальності, навіть коли йдеться про таку геополітичну даність, як Україна.

Колись українські землі належали польським власникам, а тепер часи змінилися. Знову на перший план висунулася болісна проблема зла, тепер вона отримала інше висвітлення і перестала бути аргументом проти існування Бога. Цей світ, у який всі були вкинуті після Першої світової війни, уже не схожий на Божий світ, у ньому не може царювати Божий порядок, Божа гармонія. Божий промінь ледь проривається у цей світ, ледь відкривається у справді наявному, у людях та їх існуванні, але не творить порядку і гармонії.

Гармонія, як і українські землі, тепер стали для польських письменників утраченим раєм, де пройшло дитинство багатьох із тих, що взяли за перо. Кожен із митців конструює не лише індивідуальні риси людини, а й етнічну (національну) ідентичність персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи їхні певні ознаки.

Тепер божественне розкривається під пером, у творчому акті, у творчому житті духу, який пронизує і природне життя. Найважливіше завдання, що стоїть перед свідомістю, не мислити про Бога і дійсність натуралістично, за аналогією з речами і відносинами цього світу. Бог є таємниця краси, але таємниця, до якої можливе прилучення. Бога нема у буденному світопорядку, він є лише в прориві через цю буденність до колись рідної землі.

Напр., в Евеліні Дорожінської: "Такий прекрасний світанок крізь переплетені стежки парку, таке марево подільського степу. Тільки співати, вславляти, молитися" ("Na ostatnim miejscu"). Творчість Марії Дунін-Козіцької теж стверджує, що свободі належить примат над буттям, духу належить примат над застиглою природою. Але свобода – таємниця, вона не підлягає раціоналізації: "Це ж окраїнні землі, що тягнуться від Києва до Чорного моря як одна, часом хвиляста рівнина, криючи в собі скарбів без міри" ("Burza od Wschodu") [2:93, 282].

Творча свобода прагне польоту у нескінченність, але вона ж може захотіти і рабства, що ми і бачимо в історії людських суспільств. Свободи не було б, якби явища були самими речами в собі, якби ноумени вичерпували себе у феноменах. І свободи не було б, якби ноумени зовсім не діяли у феноменах, не виявляли себе у художніх етнообразах. Ростислав Радишевський пише: "Кожен польський письменник мабуть-що розрізняє образ власного етнокультурного "я", і образ іншого, гетерообраз (гетероімідж). Спектр художніх жанрів, які генерують етнокультурні образи, не лише фіксують їх, а й формують історію міжкультурного спілкування між українським та польським народами, взаємопізнання, надзвичайно широкий: спогади, мандрівні записки, романи, повісті, оповідання, публіцистична есеїстика, критична рецепція тощо" [4, 578].

Цілі покоління яскравих особистостей, уродженців української землі не з власної волі опинилися поза нею і там, в умовах важкого життя і жорстокої конкуренції, зуміли зреалізувати свій талант та інтелектуальний потенціал, стати суб'єктом історичного процесу. Відтак можна говорити про особливу діаспорну (імміграційну) культуру: до неї ми, безперечно, зараховуємо духовні суспільні цінності і смисли, яких би сфер вони не торкалися – освіти, науки, літератури, образотворчого мистецтва й архітектури, народних художніх промислів, періодичних видань і теле-радіомовлення, охорони здоров'я, збройних сил, економіки, промисловості, будівництва, сільського господарства, транспорту, підприємств зв'язку, споживчого ринку, органів державної влади і громадських організацій.

Юрій Липа вважає, що багато поляків раніше було розпорошено по всьому світу, заслано до Сибіру, деякі з них жили в українському ареалі, вони мали тут свої маєтності, тут пройшло їхнє дитинство і поховані родичі, та події Першої світової війни, проголошення незалежності Польщі, вихори жовтневої революції в Росії й Україні змусили їх покинути насиджені місця й іммігрувати до Польщі.

"Розкидані досі по всім світі ці видатні одиниці покидають тайги Сибіру, усміхи "douce France", зелено бережний Рейн,

чорнозем Поділля і окутаний мрякою Лондон, щоб послужити своїй нації. Покидають вигідні місця і видатні становища, щоб служити народові вибраному, легенді про Польщу Збавительку. Чи ж не був кожний із цих поворотців певний, що Польща буде ліпша, вища, багатша, сильніша, хоч би духовно, від того краю, котрий покидав? І головне, що нова Польща буде гарніша і барвистіша за все, що вони досі бачили? Найшаленіші надії світили їм у повороті додому" [2: 93, 282].

Польська література як етнопсихоестетичний феномен зберігає у своїх символах та образах ірраціональну сферу етнічного, знання про етнос і рідну українську землю та втілює ментально-архетипну пам'ять. Грунт під ногами іммігрантів "став порожнечою – своєрідним антипростором", а досвід "пережитого екзилу" перетворився на "центр різниці, центр іншості" [5:2, 90], з якого й ведеться діалог з материнською Україною та її культурою.

Юрій Липа коментує роман одного з найвидатніших польських письменників Стефана Жеромського "Przedwiośnie" ("Провесна", 1924), де звучить ейфорія і захоплення своєю країною, любов до неї, шана, вболівання і туга, співчуття і готовність до самопожертви. Поляк, вихований на чужині, запитує у батька, що у вирі революції повернувся до родини:

– Co będzie z nami? Dokąd się udamy?

– Do Polski, – odpowiadał Seweryn.

– Po co?..

– Dlatego do Polski, – mówił, – że tam się zaczęła nowa cywilizacja.

– Jakaż to?

– Ano posłuchaj, jaka...

– Słucham.

– Narodził się był w Polski człowiek jeden, a nazywa się tak samo jak my obaj człowiek genialny" [12, 74–75].

Далі старий, колишній вояк легіону, з ентузіазмом розповідає про "Кревного", бо він – відроджений геній польської нації. "Той "Кревний", послуговуючись велетенською силою західних течій і західних вітрів, з надморських пісків, за безцінь куплених, продукує скло до будови, скло брусове, від "котрого та

нова цивілізація зачинається". Із того скла постають цілі стіни скляних будинків. Ті будинки взимку обігріває гаряча вода, а влітку охолоджує зимна. Вони майже нічого не коштують, то цілі міста і села зі скла. Ціла відроджена Польща – сад чудових гігієнічних цяцок-пустель. Навіть химерна русалка, Вісла, далася вбрати в шори: її біг регулює скляне ложе [2:93, 280].

Нація справді має надзвичайний будівельний матеріал, таких талановитих інженерів, економістів, артистів. Новизна побудови нової держави передбачає час, вона з'являється в часі. Без часу немає зміни. Але час не є форма, в яку вкладено світовий процес і яка надає світові руху. Час – це рух і новизна. Нерухомий і незмінний світ не знав би часу. Творення нового припускає те, чого раніше бути не могло. Це й означає, що творчість передбачає небуття.

Але час, який несе з собою нове життя, має і смертоносне жало, воно безжально витісняє те, що було, передає передчуття життя і смерті. Отож, Цезарій Барика, герой "Przedwiośnie", дійшовши аж до столиці Польщі – Варшави, ані в дорозі, ані в столиці не знайшов скляних будинків. І не мав про це в кого спитати. Він зрозумів, що небіжчик-батько болісно з нього жартував перед смертю. То була – "наївна легенда", "marzenia futurystyczne" [12, 81].

Наївна легенда! По страшних зусиллях поколінь, по незліченних офірах дійти висновку, що то робилося в ім'я наївної легенди – це важкий удар. "Сон про кольорового улана" змінився на дійсність у сірій уніформі. Польща отримала кордони і становище, але зовсім не міфічні кордони. Для слабодухих поворотців нова Польща видається "колонією жидівського капіталу, прищепленого на диччі власнородного польського безладдя".

У 1918 р., після понад столітнього національного рабства, знову утворилася польська держава, її визнали інші держави. У житті польського народу відновлення національної держави стало подією великої історичної значущості. Було ліквідовано кордони, які по-варварськи розділяли країну на три частини.

З'явилася можливість незалежного від інших країн національного, економічного і культурного розвитку. Але становище

в країні було вкрай важким, безробіття в містах, голод на селі. Нова влада не змогла ліквідувати успадковану з часів національного уярмлення економічну відсталість. У господарському житті панував застій і залежність від іноземного капіталу.

У плані художніх засобів – прийомів творення художнього образу і композиції "Predwiośne" Стефана Жеромського мало що дає нового у порівнянні із уже відомими творами письменника, такими, як "Ludzie bezdomny" ("Бездомні люди") і "Walka z szatanem" ("Боротьба з сатаною"). "Predwiośne" є романом-біографією героя, який, прагнучи визначити свій життєвий шлях, у пошуках правди перетинається з різними людьми, проблемами, способами мислення.

Наближено, ніби під лупою, в ньому показано кілька фрагментів із життя Цезарія Барики: дитячі і юнацькі роки, проведені в Баку, де він перебував під час революції, репатріація і безтурботний відпочинок у садибі приятеля Навлочі, нарешті Варшава, де Барика нібито навчається на медичному факультеті, а насправді ж займається політичною самоосвітою.

У романі широко застосована уже відома з попередніх творів автора техніка суперечок і дискусій, що наближають до пізнання правди та все ж таки всього не прояснюють. Такими суперечками Барика з Люлеком і з другом його померлих родичів, великим державним чиновником Гаєвцем, що виражає позицію уряду, насажена остання, третя частина роману.

Але ця звична для Жеромського форма наповнена в романі новим змістом, бо всі переживання героя, всі його гіркі роздуми і муки сумління породжені дійсністю "вільної" польської держави. "Письменник виступає в романі нещадним суддею цієї дійсності і суддею власних помилок. Він остаточно ховає в ньому свою заповітну мрію про безтурботну епоху "скляних домів": у "Predwiośne" вона розвіяна, вміщена в сферу міфів, фантазії. Барика, повернувшись на батьківщину з Росії, бачить у Польщі не щасливе життя народу у скляних будинках, про яке розповідав йому батько, людина покоління Жеромського, а злидні, горе і безправ'я" [4, 578].

Цезарій Барика є першим позитивним героєм Стефана Жеромського, який не приймає певних рішень, не виступає з утопічними, дорожчими за життя планами. Стефан Жеромський пише не роман-рецепт, а роман-запитання про шляхи розвитку Польщі.

Наше існування занурене не тільки в дійсність, втілену у зовнішніх формах, але і в дійсність потенційну, більш глибоку і широкую. І тому тільки можливо зміна, творчість і новизна. Потенційність побудови нової держави занурена у свободу, тому вона відмінна від буття. Не тільки теперішнє є дійсністю, нею є минуле і майбутнє. Але ця дійсність роздрібнена, розірвана занепалим часом. У занепаломому часу протікає життя природи і життя історичне. Але все, що відбувається в часі, що розпався на минуле, сьогоднішнє і майбутнє, тобто в часі "хворому", є лише проекція назовні того, що відбувається у глибині.

Справжня творча новизна твориться в екзистенціальному часі, тобто по вертикалі, а не по горизонталі. "Przedwiośnie" – перший твір у польській літературі тих років, у якому так відкрито і сміливо розкривається похмура дійсність "вільної" польської держави. Це твір, значення якого вийшло далеко за межі літератури, суттєво вплинув на формування не одного покоління польської молоді" [4, 578]. У польській літературі початку ХХ ст. Стефан Жеромський був можливо найповнокровнішим, найусебічнішим виразником свого часу. Відчуття сучасності, постійне биття пульсу завжди було невід'ємною, головною рисою творчості письменника. Зафіксувати життя у нових, сучасних формах, знайти і показати читачам спосіб ліквідації його потворності, повести за собою всіх кращих людей країни – такою була мета творчості цього письменника.

Нова революційна хвиля дала про себе знати в 1929–1933 роках і досягла піку в 1929–1933 рр. Її не змогли спинити навіть жорсткі методи керівництва державою. Події в країні й на міжнародній арені (війна в Іспанії, наступ фашизму у Європі) вплинули на польську інтелігенцію. Творче середовище поляризується. Журнали "Pionu" ("Піони"), "Droga" ("Дорога") розвивають традиції краківського авангарду й підтримували політику Юзефа Пілсудського. Тижневик "Prosto z mostu" ("Просто з мос-

ту") має одвертий антибільшовицький характер. У 1933 р. постає Польська Академія Літератури, що співпрацює з урядом у всіх сферах культури і мистецтва, її очолює Вацлав Серошевський, генеральним секретарем стає Юліуш Каден-Бандровський.

Частина письменників підтримує уряд Юзефа Пілсудського, напр., Казимир Вежинський у збірках віршів і поем "Pieśni fanatyczne" ("Фанатичні пісні", 1929), "Wolność tragiczna" ("Трагічна свобода", 1936), Зигмунт Новаковський у п'єсі "Gałązka rozmarynu" ("Галузка розмарину", 1937). Юліуш Каден-Бандровський пише роман у 3-х т. "Mateusz Bigda" ("Матеуш Бігда", 1933), де відтворює доколкопарламентські кулуари і постать провідника.

Майбутнє у веселковій взаємодії польської та німецької культур змальовує Адольф Новачинський у книзі "Plewy i perły" ("Полова і перли", 1934). Голосно заявляє про себе Тадеуш Бой-Желенський – письменник, публіцист, критик і перекладач. У своїх творах "Dziewice konsystorskie" ("Консисторські дівичі", 1929), "Piekło kobiet" ("Пекло жінок", 1930), "Nasi okupanci" ("Наші окуранти", 1932) та ін. він розвінчує консерватизм, священництво, лицемір'я, виступає проти закостенілих норм і звичаїв. Про безсмертну значущість культурної традиції нагадує Ян Парандовський у книгах "Mitologia" ("Міфологія", 1924), "Dysk Olimpijski" ("Диск олімпійський", 1933).

Про життя на селі розповідають повісті Владислава Ковальського "W Grzmiącej" ("У Жмінцей", 1936), "Rodzina Mianowskich" ("Сім'я М'яновських", 1938). Ситуація в місті, безробіття, страйки, демонстрації, бунтівливі настрої робітників у центрі уваги повістей і романів Генрика Джевецького "Kwaśniacy" ("Кисловці", 1934), Яна Бжози "Budowali gmach" ("Будували мир", 1938) і "Dzieci" ("Діти", 1936), Анджея Воліци "Ulica Ogrodowa" ("Вулиця Огородова", 1938).

Морально-етична проблематика притаманна творам Ярослава Івашкевича, його збіркам оповідань "Panny z Wilka" ("Панни з Вілька", 1933), "Młyn nad Utratą" ("Млин над Утратою", 1936), повісті "Pasje błędomierskie" ("Блендомерські пристрасті", 1938). Оригінальними експериментаторами в сфері ірраціонально-

психологічного роману виступають Бруно Шульц – "Sklepy brązowy" ("Коричневі магазини", 1934), "Sanatorium pod klepsydrą" ("Санаторій під клепсидрою", 1937) та Вітольд Гомбровіч – "Ferdydurke" ("Фердидурке", 1937).

Пафос захисту гуманістичних і культурних цінностей, у пору загрози фашизму, притаманний збіркам Юліана Тувіма "Biblia cygańska" ("Циганська біблія", 1933), "Treść gorejąca" ("Палаюча сутність", 1936), Антонія Слоніmsького "Okno bez krat" ("Вікно без ґрат", 1935), сатиричні ноти звучать у творах Константи Ільффонса Галчинського "Utwory poetycki" ("Поетичні твори", 1937).

Творчі акти, здійснені по вертикалі, проєктуються на площини і сприймаються як здійснені в історичному часі, таким було проголошення незалежності Польщі. Так метаісторія потрапляє до історії. Але також "здійснюються" творчі акти у глибині кожної особистості, вони експлікують новизну, спроектовані на площині як пересування особистостей, як еволюція кожної людини.

Під цим кутом зору Юрій Липа аналізує романи, повісті, спогади, щоденники: "Na ostatnim miejscu" ("На останній позиції", 1920) Евеліни Дорожінської, "Pożoga" ("Пожежа", 1922) Зофії Коссака-Щуцької, "Wrażenia z podróży wokół Rosji radzieckiej" ("Враження від подорожі довкола радянської Росії", 1922) Генрика Короб-Кухарського, "Wichry stepowy" ("Степові вихори", 1923) Ксавери Глінки, "Rakieta czerwona" ("Червона ракета", 1923) Юліуша Каден-Бандровського, "Gogunczi" ("Горинці", 1924) Марії Баньковської, "Olga Kirmaniuk" ("Ольга Кірманюк", 1926) Стефанії Баденьової, "Burza od Wschodu" ("Буря зі Сходу", 1929) Марії Дунін-Козіцької. У них є щось від спогаду про загублений рай.

Але спогад про загублений рай, який ніколи не залишає людину і до якого наvertsають людину найбільш благодатні хвилини творчості, це не тільки зверненість до минулого, котре виходить за межі цього емпіричного світу. Це водночас і звернення до майбутнього, котре теж виходить за межі емпіричного світу. Творчий акт не може не бути звернений до майбутнього. Але за межами об'єктивованого часу нашого світу знімається наше розрізнення і проти-

ставлення минулого і майбутнього, воно існує лише для середини, але не для меж, або, вірніше, позамежності світового життя.

Юрій Липа переконує: "Дійсність має смак ще яскравіший, ніж фантастика. Те, що діялось у рр. 1914–18, перевищує всі легенди. Повага державної традиції й історичної місії викликала подив у спокійнім передвоєннім населенні. Потім, коли мільйони європейців з рушницею в руці виконували свою історичну місію, це все сталося чимось буденним. Таж ніколи в Європі окремі люди не знали так докладно (завдяки власній участі й демократичній розповсюдженості преси), як "робиться історія" [2, 189].

Однак, одна річ еволюція, а інша – прогрес. Еволюція є натуралістичною категорією, а прогрес – аксіологічною і духовною, він передбачає оцінку з точки зору принципу, який стоїть над природним процесом зміни. Ідея прогресу християнська, вона народилася в месіанському християнському сподіванні. Але в свідомості XIX століття ідея прогресу секуляризувалася і натуралізувалася, вона підкорилася владі розірваного часу. Розірваний час доніс до тодішніх письменників успадкований ще від романтиків міф про Україну як екзотичну землю, край буйної природи та бурхливих пристрастей, яка при цьому манить і відлякує своїм містичним, магічним колоритом.

Знову ж таки пошлемося на слова Юрія Липи "Ба, кожний день приносить вістки про зміни просто катаклізмів, про війни без оповіщення війни, про революційні уряди, що борються з консервативним населенням, про лагідну владу королів і тиранство соціалістів, про відновлення кріпаччини і стабілізацію невольництва. Сучасний читач шукає якоїсь опори для своєї уваги і запоруки правдивості, чогось незмінного в вирі подій, і знаходить його в тім, що від тисячоліть зостає тим самим, – в одиниці людській, її пристрастях, змаганнях і конфліктах. З одиниці постають усі теорії, схеми і трактати. В минулому сучасний читач найохочіше шукає власне одиниць. Життя одиниць, що творили історію, видаються йому достовірнішими від усього історичного паперу, найріжніших договорів, пактів і конгресів. Жадібним вухом вловлює читач все, що торкається історичних постатей" [2, 189–190].

Суспільний поступ робить теперішнє засобом для завтрашнього, сучасне покоління – також засобом для майбутніх поколінь, він несе не лише життя, але й смерть. У природному та історичному світі народження загрожує смертю. Нема в світі прогресу по прямій, висхідній лінії. Є прогрес лише щодо частин і груп явищ, а не цілого. Прогрес в одному відношенні може супроводжуватися регресом в іншому відношенні. Хоча можна вести мову про інтелектуальний прогрес і моральний регрес, технічний прогрес і загальнокультурний регрес, культурний прогрес і соціальний регрес і т.д.

Прогрес є завдання, а не закон. Тому ідея прогресу неминуче впирається в месіансько-есхатологічне очікування, але очікування таке, що вимагає творчої активності людини. З регресом пов'язані деякі образи українців у тодішніх творах польських письменників. Згадаймо повість Зофії Коссак-Щуцької "Пожежа" [11]. Лідія Бурачинська звернула увагу галицького читача на ще одну сферу зіставлення – національну, порівнявши твори "Rozoga" Зофії Коссак-Щуцької та "Революція йде" Галини Журби. Твір польської авторки цілком невиправдано залишився непоміченим українською критикою "серед повені воєнних споминів", адже він "спеціально обходить нас, українців" [1:22, 3].

У ньому українська революція, що розгортається на тлі волинського села, подана з точки зору представниці польської шляхти. Політична контрверсія з'ясовує психологічні підстави 15-літньої дистанції поміж обома прозовими творами: якщо щоденник Зофії Коссак-Щуцької "появився після подій, що їх описує", бо "з'явилась потреба оцінити минуле", то для української письменниці необхідним було дистанціювання: "Гіркість перших часів невдачі затьмила взагалі погляд на наше минуле. Все боліло, як одна пекуча рана. Тому минуло доволі часу, заки мистці взяли його аналізувати" [1:22, 3].

Окреслена опозиційність передбачала різний кут зору на волинське село, на взаємини польської шляхти й українських селян – як на тогочасному історичному зрізі, так і в історичній ретроспективі. Так, Зофія Коссак-Щуцька бачить з ганку палацу "тільки хижих напасників, що нищать по дикунськи культурне добро",

натомість Галина Журба пояснює взаємну ворожнечу тим, що для українського селянина "кожна грудка землі, кожен кіл у частоколі, припечатані були згадкою про якусь наругу" [1:22, 3].

Польська дослідниця Данута Сосновська так висловлюється про щоденники Зофії Коссак-Щуцької "Пожежа": "Описані в них українці підступні, нікчемні, талановиті, але не цивілізовані. З огляду на своє татарське походження вони знаходять себе в жорстокості, мають відвагу вовків, що атакують зненацька і тільки слабшого. Характерне для них варварське бажання руйнувати" [7].

В описах Зофії Коссак-Щуцької виступає ще один стереотип. "Це візія краю, в якому всі класи й народи жили щасливо і в згоді до часу катастрофи, викликані чужими інтригами і злою, неосвіченою природою. "Інші", тобто ті, що знищили цю сучасну Аркадію, – це передовсім жиди й більшовики, зайді ззовні, що баламутять українців. Польсько-український конфлікт, якщо розглядати його саме в такому ракурсі, виглядає настільки ж незрозумілим, як і ірраціональним" [7].

Звісно, у світі є розвиток, але він не означає неодмінного поліпшення і збагачення, підвищення напруженості життя. Творча молодість, первісна експресивність можуть губитися в розвитку. Тут може настати охолодження, зникнення цільної віри, інтуїції та ентузіазму. Можуть охолонути любов, братерство, віра, творчий ентузіазм. Таким є наш занепалий час. Але в перемозі над ним минуле і майбутнє можуть об'єднатися, бо творчість завжди звернена до вічності, до позачасового.

Юрій Липа пише: "Сучасна польська література – це "провесна" літератури менше шумливі, менше екстатичної, а зате більше статечної... На цій границі двох неподібних до себе періодів літератури панує релятивне успокоєння, нерухомість. І панує тепер – спогад. Спогад, якому віддає багато місця або й цілий твір низка Каден-Бандровських, Щуцьких, Лігоцьких, Івашкевичів, Баньковських, Глінок і т.д. Не шукати в них зрівноваженості Прустів, Реймонтів – ні! Цезарій Барика польської літератури не є задоволений. Разом з уривками традиційного "confession de foi" месіаністів, чути там гомін укритого жалю до сучасної, так буденної Польщі і промовляє уперта мужеська

туга за краями покинутими, що видаються тепер такими привабливими, розкішними, далекими... А далекою, дальшою, може, як Вогненна земля й Антилські острови, є Україна, та Україна, якою хотіли б її мати духовні нащадки Богданів Залеських і Северинів Гощинських" [2:93, 282–297].

Історія впливає з космічного круговороту і спрямована до прийдешнього. Не лише події історичного часу втручаються в круговорот подій часу космічного і позначають вихід з кола, а й у події часу історичного вторгаються у події часу екзистенціального, що не підлягає математичним розрахункам, і, перериваючи детермінований ряд історичних подій, надають їм вищого сенсу, проливають світло на долю людини.

Казав же Цезарій Барика: "Trzeba postawić krzyżyk albo i cały duży krzyż nad całym tamtejszym dziełem i światem. Tym krzyżem pobłogosławić. Opuścić winę. Niceh tam ten polski krzyż stanie nad popełnionymi zbrodniami. Tam jest ziemia ruska i lud ruski. Mamy tu, Polacy, ziemię polską i lud polski. Mamy wolność. O tym żeby się tam z powrotem pchać, nawet nie należy marzyć, nie tylko myśleć" [12, 188].

Час, що йде з екзистенціальної глибини особистості, звісно, метаісторичним назвати не можна. Метаісторичне розриває не тільки космічний колообіг, але і детермінізм історичного процесу. Так, явище Ісуса Христа переважно як подія метаісторична, відбулася в екзистенціальному часі, але вона прорвалася в історичне і тут сприймається з усіма обмеженнями, що накладені на неї історією, її епохами, її людською обмеженістю. Те саме каже Юрій Липа і про польську прозу 20-30-их років. Вона змалювала події в екзистенціальному часі, а екзистенція передбачає вирішальний вибір: себе, середовища, країни, нації, держави. Тут і розходяться дороги української та польської літератур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бурачинська Л.* "Пожога" й "Револуція" / Л. Бурачинська // Літературно-науковий додаток до "Нового часу". – 1938. – Ч. 22. – С. 3–22.
2. *Липа Ю.* Україна в сучасній польській літературі / Ю. Липа // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Т. 93. – С. 280–297.
3. *Прушинський М.* Драма Пілсудського: війна 1920 р. Пер. з пол. / М. Прушинський. – К. : Лібра, 1997. – 372 с.

4. *Радишевський Р.* Юрій Липа: Україна у польській прозі // Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки / Р. Радишевський. – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2010. – С. 577–583.
5. *Рубчак Б.* Кам'яні баби чи Світовид? / Б. Рубчак // Світовид. 1996. – Ч.2. – С. 82–96.
6. *Сивицький М.* Історія польсько-українських конфліктів Пер. з пол.: В 2 т. / М. Сивицький. В 2 т. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2005. – Т.1. – 352 с.
7. *Сосновська Д.* Стереотип України та українця в польській літературі / Д. Сосновська // Дзеркало тижня. – 2004. – 13 черпня.
8. *Шелухін С.* Варшавський договір між поляками й С. Петлюрою 21 квітня 1920 року / С.Шелухін. – Прага: Нова Україна, 1926. – 40 с.
9. *Jaworski S.* Awangarda. Wyd. 1-e / S. Jaworski. – Warszawa: Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 1992. – 436 s.
10. *Kwiatkowski J.* Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski – Warszawa: PWN, 2002. – 596 s.
11. *Kossak Z.* Pożoga / Z. Kossak. – Kraków: Greg, 2008. – 240 s.
12. *Żeromski S.* Przedwiośnie / S. Żeromski. – Katowice: Wyd. MEA, 2014. – 368 s.

Стаття надійшла до редколегії 20.10.16

А. Г. Астаф'єв, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ГДЕ РАСХОДЯТСЯ ДОРОГИ: ЮРИЙ ЛИПА О ТОПОСЕ УТЕРЯННОГО РАЯ В ПОЛЬСКОЙ ПРОЗЕ 20-30-ых ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

Раскрыто литературно-критические взгляды Юрия Липы на польскую прозу 20–30-х гг. XX в., противоречивое воссоздание в ней визии Украины, земли которой стали для отдельных польских писателей утерянным раем.

Ключевые слова: романтизм, геополитические разломы, исторические события, экзистенциальное время, утерянный рай, стереотипы.

O. H. Astaf'ev, Prof.
Institute of Philology, Taras Shevchenko University of Kyiv

WHERE THE ROADS DIVERGE: YURIY LYPA ABOUT THE TOPOS OF THE LOST PARADISE IN THE POLISH PROSE OF 20-30-IES OF THE TWENTIETH CENTURY

The article discloses the literary-critical views of Yuri Lypa on Polish prose of 20–30-ies of XX century, a controversial playback of the vision of Ukraine in it, which lands became the lost paradise for some Polish writers.

Key words: romanticism, geopolitical faults, historical events, existential time, lost paradise, stereotypes.

К. О. Багдасарян, бакалавр
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОЦІНКА ІСТОРИЧНОЇ РОЛІ МАЗЕПИ В ПОЕМІ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ "МАЗЕПА"

Аналізується образ Івана Мазепи в однойменній поемі В. Сосюри, який детально простежив життєвий шлях гетьмана, спробував прочитати образ героя в контексті історичної долі України.

Ключові слова: Іван Мазепа, література, поема, історія, образ, оцінка.

Володимир Миколайович Сосюра – автор кількох ліро-епічних поем, серед яких дві присвячені конкретним історичним особам – Івану Мазепі та Нестору Махно. Слід відзначити, що обидві ці постаті до моменту написання однойменних творів були досить одіозними й проявляти до них інтерес вважалося ознакою поганого політичного тону та художнього смаку. Сьогодні ці більшовицькі підходи переглядаються. Адже там, де нема об'єктивності в оцінці ролі особи в історії, обов'язково присутня фальсифікація, затребувані тільки ті матеріали, які несуть замовний політичний характер, а багатобарвність людських біографій і доль в кращому разі захована у папках "Совершенно секретно" на довгі роки, або нерідко й просто зникає.

Всупереч політичній погоді в країні, В. Сосюра звернувся до історичних осіб, які його зацікавили, намагаючись глибше розкрити правду історії. Поема "Мазепа" – ліро-епічна розповідь про відомого українського гетьмана Івана Мазепу. Приступаючи до поеми, автор добре знав створені вже посвяти Мазепі Дж. Байрона, К. Рилєєва, А. Пушкіна. Більше того, А. Пушкін у своїй поемі використовує як епіграф рядки з поеми Дж. Байрона, а В. Сосюра двічі епіграфом до глав 14 і 23 бере вірші Пушкіна з "Полтави". Сам гетьман з'являється в пролозі поеми, і, як у "Мазепі" Байрона, тепер він старий та сивий, доля його закинула далеко від милої України. З берегів Дунаю він шле їй свій прощальний привіт:

Прощай навіки, Україно,
Мені уже недовго жить... [3, с. 144].

Слова були пророчими. Позаду довгий, сповнений інтригами, пристрастями, втратами, злетами й жалями, відзначений також походами, битвами, поразками, думою і мрією про вольності, складний життєвий шлях. А на самому початку твору автор розповідає про службу Мазепи у польського короля, його ставлення до свого пажа, яке було більш, ніж прихильним, адже він – його улюбленець. Можновладець щиро прив'язаний до здібного юнака, вірить йому, і тому ніщо в майбутньому не мало б затьмарити їхніх стосунків. Саме тому мрія бути таким, як він, король, зародилася в душі Мазепи уже тоді:

Я хочу бути таким, як він,
Де народивсь і виріс я,
Там, де Україна моя!.. [3, с. 150–151].

У своїх характеристиках майбутнього гетьмана В. Сосюра сходиться з оцінками вольтерівської "Історії Карла XII": "Це був чоловік хоробрий, запобігливий, невтомний робітник, не дивлячись на свою старість [...]. Він приніс королю надію підтримки своїм розумом [...]. Без його допомоги вся армія загинула б з голоду та бід [...]. При цих обставинах цар запропонував Мазепі повернутися до нього, але той залишився вірним своєму новому союзнику..." [1, с. 103]. Не випадково в картині сну юний герой бачить себе ясновельможним гетьманом. Проте в юності він більше нагадує Дон Жуана. В. Сосюра вже третій автор, який звертає нашу увагу на те, як багато жінок було в житті його героя, та як сильно вони кохали його:

За тебе, любий мій Іване,
Я б віддала усе життя! [3, с. 158].

Досить яскраво виписана кримська сторінка біографії Мазепи, де він зображений у сутичках з татарами як вмілий верхівець, який вправно володіє шаблею, здатний повести за собою козацьке військо. Тут все як у романтичній, авантюрній пригоді: погоня, натиск, відступ, блиск шабель, миті переваги сил у жорстокій битві. Напір супротивника, його одержимість, вміння воювати беззаперечно, та Мазепі теж сміливості не позичати. Як казковий герой він знову й знову поновлює затрачений запас сил і безстрашно продовжує бій.

На відміну від В. Гюго, Ю. Словацького, К. Рилєєва, А. Пушкіна, які зверталися у своїй творчості до постаті Мазепи, Володимир Сосюра розвиває тему патріотизму. На сторінках поеми автор не раз наголошує, що думка про Україну ніколи не покидала Мазепу, додавала йому сил у тяжкі хвилини:

Та тільки думка про Вкраїну
Герою вмерти не дала [3, с. 167].
Знов за вікном степи руді,
І Україна – край мій милий,
Що, як зоря, мені сія [3, с. 168].

Зі снів дитинства Мазепа пригадує, якою дорогою й милою вже тоді була для нього рідна Україна, з її народними піснями, чарівними пейзажами, але найбільше – вільним козацьким духом, славою гідних захисників рідної землі:

Я Україну не забуду,
Вона для мене, як зоря!
Покличте знову кобзаря!
Я так люблю його мотиви
І золоті його слова
Про те, що воля ще жива,
Що наша слава не загине!.. [3, с. 171].

Проте напередодні Полтавської битви задум і стратегія, з якими Мазепа іде на зближення зі Швецією, мало нагадують продуманий план, узгодженість дій, викликаючи різночитання:

Нам Карл Дванадцятий – помога,
Звичайно, не за наші очі
Нам буде Карл допомагать.

Загарбать він Вкраїну хоче–
І це нам треба добре знать.
Далеко Швеція. Ми потім
Її розіб'ємо ярмо.
Це не Росія, що так близько,
Та й січове хоробре військо
У нас в руках. В нас козир є.
Хай перше Карл Петра поб'є.

Й йому, ослаблomu, ми будем,
Мої братове, добрі люди,
Козацьку волю диктувать
[3, с. 218–219].

Далі автор вказує на причини невдач Мазепи у політичній його кар'єрі:

Бо не пішов за ним народ
Шляхом і радості й надії
Не зрозумів його він мрії...
Та й як він зрозуміти міг
На перехресті всіх доріг,
Під ураганами негоди!..
Бо помиляється й народ... [3, с. 193–194].

Здавалося б, на відміну від царів і політиків, народ вибирає правильні історичні шляхи, однак тут сталася обопільна помилка. Не намагаючись ідеалізувати героя, В. Сосюра подає власну оцінку його історичної ролі, упускаючи все другорядне, особистісне: велич Івана Мазепи у тому, що він боровся за суверенність України. Його трагедія, як щиро переконує автор, – це і "трагедія мого народу", бо:

Любив Вкраїну він душею
І зрадником не був для неї [3, с. 192].
Хоч він був пан, та серце мав.
За суверенність України
Боровся він, і в цім був прав [3, с. 241].

Таким побачив Володимир Сосюра Мазепу в контексті боротьби України за свій суверенітет. Неоднозначно прочитується роль українського гетьмана й істориками, що свідчить про потребу глибшого та об'єктивнішого вивчення документів у пошуках історичної правди. Донедавна Івана Мазепу вважали ще підступним політичним інтриганом, мстивим, жорстоким владолубом. Не найкращу оцінку дав йому відомий громадсько-політичний діяч і вчений Михайло Грушевський: "Шляхтич по рождению и воспитанию, в эпоху народных войн Украины против польско-шляхетского режима, выраставший в атмосфере

интриг королевского двора разлагающейся Польши, довольно случайно очутившийся в казацком войске и едва ли искавший в нем что-либо, кроме личной карьеры, новый гетман был очень сомнительным приобретением Гетманщины (Украины)". І далі продовжив: "Не любили его в народе как протектора старшины, представителя и виновника все возрастающей зависимости крестьянского населения и рядового казачества от помещиков-старшин, все усиливающегося обложения, отягощения прямыми и косвенными налогами, натуральными повинностями и барщиною" [2, с. 230–232]. Аргументом для звинувачень служив і той факт, що Мазепа не пощадив батька коханої за донос на нього Петру I, хоча це йому ніяк не загрожувало. Не надаючи значення окремим біографічним деталям, інші історики піднесли гетьмана на п'єдестал народного героя, називаючи одним із перших борців за свободу та незалежність України, адже вже тоді він бачив свою Вітчизну такою, якою їй судилося стати лише наприкінці ХХ ст. Одні й другі намагалися зрозуміти, чим насправді керувався Мазепа, переходячи на бік шведського короля. Хто він? Інтриган, чи прозірливий політик? Попри різні погляди, для істориків – це особистість героїчна, на долю якої випало чимало випробувань, яка залишила помітний слід в історії України. В художній літературі Іван Мазепа – історична особа і постать-легенда, патріот і зрадник, національний герой і меценат. А може, просто вельможний пан? Тут варто поставити три крапки, оскільки є ще один документ, який може стати ключем до прочитання ролі Мазепа в історії. Це – "Маніфест до українського війська і народу" від 1708 року, автором якого він є, якщо автентичність тексту буде підтверджена. Поки що цей документ чекає свого часу і дослідників.

Детально оглянувши життєвий шлях гетьмана Мазепа, Володимир Сосюра спробував прочитати його в контексті історичної долі України. Герой поеми українського автора глибоко патріотичний, його думки та вчинки трактуються як діяння справжнього патріота, вірного сина своєї землі, який хотів бачити її незалежною і міцною державою. Й хоча у своїх оцінках Мазепа письменник не без протиріч, але такою вже є постать самого героя й доба, яка поставила їх на прю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Вольтер*. История Карла XII, короля Швеции. – СПб., 2014. – 352 с.
2. *Грушевский М.С.* Очерк истории украинского народа. – К. : Либідь, 1991. – С. 230–232.
3. *Сосюра В.М.* Мазепа // Розстріляне безсмертя: поеми. – К.: Знання, 2010. – С. 142–244.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

К. О. Багдасарян, бакалавр

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ОЦЕНКА ИСТОРИЧЕСКОЙ РОЛИ МАЗЕПЫ В ПОЭМЕ ВЛАДИМИРА СОСЮРЫ "МАЗЕПА"

Анализируется образ Ивана Мазепы в одноимённой поэме В. Сосюры, который детально проследил жизненный путь гетмана, попытка прочитать образ героя в контексте исторической судьбы Украины.

Ключевые слова: Иван Мазепа, литература, поэма, история, образ, оценка.

К. О. Bahdasarian, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

EVALUATION OF THE HISTORICAL ROLE OF MAZEPPA IN THE POEM "MAZEPA" BY VOLOFYMYR SOSIURA

The article analyzes the image of Ivan Mazepa in the poem "Mazepa" by Volodymyr Sosiura, who consistently investigated the life of the hetman and made an attempt to interpret the image of the hero in the context of the historical fate of Ukraine.

Key words: Ivan Mazepa, literature, poem, history, image, evaluation.

УДК 821.161.2.09 Франко І.

Н. Бернадська, д-р. філол. наук., проф.

Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА: МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ

Проаналізовано критико-біографічний нарис С. Єфремова "Іван Франко" (1926), який належить до початків наукової Франкіани. З'ясовано коло порушених у цій праці проблем, її методологічний апарат, а також стилеві особливості.

Ключові слова: соціологічний, біографічний, естетичний підхід, наукова есеїстика.

Найвідоміші сторінки франкіани С. Єфремова – це огляд життєвого й творчого шляху поета, белетриста, критика, публіциста, ученого в "Історії українського письменства" [2, с. 489–494], у якому підкреслюється значення цієї непересічної постаті у розвитку української словесності: "Нема, певно, тієї ділянки літературної, до якої б не доклав Франко рук своїх, якої б не збагатив своєю працею. І скрізь він визначався з гурту своїм яскравим талантом та кипучим темпераментом; скрізь ставив рідний народ підставою своєї діяльності, добро народне – метою, розум, науку – шляхом до мети" [2, с. 489]. Цій оцінці передували численні публікації у газеті "Рада" за 1913 рік, присвячені 40-річчю творчої діяльності видатного письменника ("Іван Франко. Співець боротьби і контрастів", "Герой наших днів. Основи творчості Івана Франка", "В поті чола. Соціальні мотиви в творчості Івана Франка", "Серед хижаків. Соціальні мотиви в творчості Івана Франка", "Два табори. Соціальні мотиви в творчості Івана Франка", "Співець контрастів. До характеристики творчості Івана Франка", "Невиспівані співи. До характеристики творчості Івана Франка", "Співець боротьби", "Під прапором любови"), котрі проаналізувала Є. Сохацька [4]. Водночас Е. Соловей дослідила широкий контекст взаємозв'язків І. Франка та С. Єфремова, зокрема зазначивши: "Франко в житті Єфремова відіграв надзвичайно велику роль. Нарівні із Шевченком та Драгомановим був кумиром, співрозмовником, співучасником суспільного та літературного процесу" [3, с. 3]. З цих публікацій зрозуміло, яким чином "народився" критико-біографічний нарис С. Єфремова "Іван Франко" (1926), означений як друге видання: 1903 рік – студія "Певець борьбы и контрастов" в "Киевской Старине"; 1913 рік – оновлений український варіант "Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка" (до 40-річчя його літературно-громадської діяльності, основа – публікації у "Раді"). Наша **мета** полягає в з'ясуванні загальної концепції оцінки життєвого і творчого шляху Івана Франка С. Єфремовим у праці 1926 року з незначної часової ретроспективи (десятирічної) від часу його відходу у вічність і в її актуальності для сьогодення. Варто тут нагадати

думку Е. Соловей, висловлену ще у 2006 році: це жаль з приводу того, що ця монографія не перевидана ні до ювілею Франка, ні до ювілею Єфремова. І хоч пройшло десять років – зауваження Е. Соловей не втратило актуальності: "...такі ювілеї треба відзначати не так бучно й помпезно, як дбайливо й вдумливо-ретельно" [3, с. 7].

Отож композиційно праця С.Єфремова складається із чотирьох розділів, оригінально озаглавлених, кожний із яких вияслює певну домінуючу думку дослідника. Так, у розділі першому "З-під сільської стріхи на верхів'я творчості" йдеться про життєвий шлях І. Франка як постійне переборення складних і в побутовому, і в соціальному, і в політичному, і в психологічному аспекті обставин. Зокрема зазначається, що в українському письменстві примітна ціла низка талантів – "орачів запущених перелогів", котрі універсальні й різнобічні за своїм обдаруванням, бо були "разом художниками, критиками й публіцистами, теоретиками тих чи інших літературних і громадських напрямів і практичними виконавцями їх у житті" [1, с. 7]. Це попередники й сучасники І. Франка – П. Куліш, Г. Кониський, М. Драгоманов, Б. Грінченко, А. Кримський. Тому й своє надзавдання С.Єфремов убачає в створенні огляду життя й діяльності "одного з таких людей, до якоїсь міри типового та разом і найвизначнішого з гурту згаданих літературних і громадських діячів наших" [1, с. 9]. Його реалізацію дослідник розпочинає із характеристики етапів розвитку галицького літературного життя, визначаючи його найвідоміших представників: "Руська трійця" з М. Шашкевичем на чолі, Ю. Федькович, І. Франко, якому належить найперше місце "серед нового покоління діячів, що виходять на арену боротьби за кращу долю рідного народу з європейською вже зброєю в руках" [1, с. 20].

Далі, розкриваючи основні віхи біографії митця, автор використовує біографічний метод, зокрема запозичує цікаву інформацію із творів письменника, таких як "В поті чола", "Добрий заробок", "Грицева шкільна наука", "Олівець", "Борис Граб", "Гірчичне зерно", "Моя стріча з Олексою". Причому з канви життєдіяльності Франка дослідник обирає найхарактерніші епі-

зоди, які, крім з'ясування віх життя й творчості, покликані розкрити його психологічний портрет.

Логіка викладу розбудовується двома сюжетними потоками – становлення і діяльність Франка 1) громадського діяча й 2) письменника. Кожна з них має кульмінаційну вершину. У громадській – це перше ув'язнення, а після виходу на волю – остракізм громади, який вражав дошкульніше, ніж несправедливий суд і тюрма [1, с. 53]; у літературній – публікація вірша "Наймит".

Поряд із відомими фактами біографії письменника С. Єфремов міркує і над тими, які викликали сумнів або непорозуміння. Скажімо, він пише, що, ймовірно, батько І. Франка вийшов з роду якогось німця-колоніста, а сам був звичайним селянином, людиною заможною [1, с. 20–21]. Відтак дослідник висловлює припущення, що, очевидно, в особі коваля – в "Основах суспільності" – письменник вивів свого батька під прізвиськом Гердер. Водночас деякими рисами цей персонаж нагадує селянина-агітатора Антона Грицуняка, від якого І. Франко позаписував численні сюжети своїх політичних памфлетів. Деякі факти біографії, на думку дослідника, вимагають досконалішого розгляду, зокрема це стосується навчання у німецькій нормальній школі. Дослідник наводить паралелі із життям Шевченка, зокрема про жорстокість у ставленні учителів до учнів. Або спростовує "наївні інсинуації" про жидівство Франка ("...вороги пустили були якось поголоску, що Франко – жид, та тільки вихрестивсь, щоб оженитися з християнкою"[1, с. 75]). Багато уваги приділяє читацьким інтересам Франка-гімназиста, його першим пробам пера, зокрема збірці "Баляди і розкази" та повісті "Петрії та Добощуки", оцінюючи їх досить критично. Проте значення першого епічного твору дослідник бачить у його "вазі" для біографії письменника, бо вона демонструє світоглядні пошуки "і кидає світло на ті етапи духового розвитку та впливів, що ними довелось молодому авторові блукати попереду, ніж прибився він до справжнього с в о г о берега" [1, с. 39–40]. Викрасталізування поетичного голосу І. Франка С. Єфремов пов'язує із поезією "Наймит": "Цікаво зазначити, що цей новий голос, добутий молодим поетом з перестроєної ліри, виходить і під новою, мовляв,

маркою: вперше тут з'являється М и р о н, що ним звичайно підписував Франко свої твори і довго ще по тому. Кволий, по дитячому наївний, хиткий і сліпоуючий Д ж е д ж а л и к з того часу вмирає, щоб дати місце дужій, енергійній та свідомій діяльності М и р о н а" [1, с. 42]. На становлення письменника як виразника дум народу вплинули, вважає С. Єфремов, знову-таки спираючись на біографічні твори І. Франка, М. Драгоманов – духовний учитель, Марко Вовчок, Ю. Федькович, Е. Золя – вчителі літературні.

С. Єфремов поділяє творчий шлях І. Франка на два періоди: від перших публікацій до відзначення 25-ліття його діяльності і друге 25-ліття: "починається новий період у житті письменника, коли він збирає вже те, що протягом довгого часу тяжкої праці сіяв, коли він починає наслідки своїх здобутків синтезувати" [1, с. 88]. Поема "Мойсей" ознаменувала апогей розвитку письменника, і той "став на вершинах творчості" [1, с. 90]. Проте, вважає дослідник, починаючи із 1908 року, страшна недуга породила у письменника "хитання, суперечності, борсання в якихсь невидних пугах" [1, с. 95]. З великим тактом і відчутним болем характеризує С. Єфремов останні роки життя й діяльності І. Франка, обставини моральної і матеріальної атмосфери, які викликали неоднозначну реакцію його оточення – від "звірячої радості" польських газет до співчуття українців-його сучасників, котрі збирали "складки на хорого письменника". Попри все, висновок дослідника однозначний – "не часто можна стрінути таке гармонійне поєднання життя й творчості, як у Франка" [1, с. 102], бо вони "зливаються в один моноліт, у грандіозний цілістю своєю образ, у величну картину – невтомної боротьби та невсипущої праці задля добра рідного народу та й усієї людськості" [1, с. 103].

Другий розділ "Співець боротьби і праці" умовно може бути поділений на дві частини – про прозу й поезію І. Франка, причому дослідник поєднує соціологічний підхід з естетичними принципами аналізу творів. У частині, присвяченій прозі, С. Єфремов розглядає низку питань, які стосуються "героя наших днів", правдивих картин "невилазних злиднів, лиха, боро-

тьби за шматок хліба, темноти безпросвітньої, безправності та безпорадності" [1, с. 108], галереї типових образів хижаків в людській подобі, які класифіковано за трьома типами: дрібні (Гава та його брат Вовкун із творів "Гершко Гольдмахер", "Гава", "Гава і Вовкун", Яць Зелепуга з однойменного оповідання та інші), великі – "хижаки більшого калібру" (Герман Гольдкремер з творів "Борислав сміється" та "Voasconstrictor", Вагман із "Перехресних стежок", Анеля Ангарович із повісті "Для домашнього огнища"), інтелектуальні (Гурман із драми "Украдене щастя", патер Гавдентій з оповідань "Місія" й "Чума"). Їм протистоять ізгої – люди соціального дна, наївні доктринери, а особливо інтелігенти, серед яких вирізняється образ Рафаловича як "зародок ... народолюбної інтелігенції". Досить детально С. Єфремов характеризує повість "Борислав сміється", вказуючи на її недоліки, а саме на "недбалість у обробці", що зашкодила її художній вартості, водночас він говорить про велике значення порушеної у ній загальнолюдської проблематики. Певні негативні риси (деяка риторичність, підсолоджений тон) вбачає дослідник і в повісті "Захар Беркут", яка також стала предметом ретельного аналізу, проте читається вона із великим захопленням, а ще позначена змалюванням не лише картини боротьби із зовнішнім ворогом, а й внутрішньої, що відбувається всередині української нації [1, с. 129]. Дослідник, поєднуючи соціологічний підхід з естетичними принципами аналізу творів, уводить їх у широкий світовий літературний контекст. Так, він справедливо зауважує, що "спосіб писання" І. Франка з формального боку нагадує творчу манеру Е. Золя [1, с. 111], а бориславський цикл українського автора сусидить із такими творами, як "Каліфорнійські оповідання" Брет-Гарта, "картини Клейндацької гарячка" Джека Лондона, "Уральские рассказы" Маміна-Сибіряка.

Проза І. Франка, на думку вченого, прикметна відвертою авторською позицією, войовничою і запальною, ще більше вона виявляється у поезії: "... поет зводить до купи в одну грандіозну картину світової боротьби між світлом і темрявою, між добрим та лихим на світі" [1, с. 166]. С. Єфремов визначає основні мотиви його лірики: непереможність і сила людського духу в бо-

ротьбі за краще майбутнє рідного народу та праця. "...коли Франко бере за синоніми: жити = працювати = боротись, то й останній член цієї тріади не таїть під собою якогось ікса... .. ореолом святості повито у нього тільки ту боротьбу, яка за мету собі становить високі ідеали людськості, що прочищає шлях до повного виявлення людського в людині" [1, с. 170–171]. Надзвичайно високу оцінку дає Єфремов збірці "Зів'яле листя" – вона "містить цикл надзвичайно сильних і гарних ліричних поезій, мукам безнадійного, неподіленого кохання присвячених" [1, с. 175], виконаних з художнього боку бездоганно. Тому цю ліричну драму вчений поставив поряд із "Книгою пісень" Гейне. Найважливіше ж в оцінці те, що дослідник почув у ній "нові згуки" порівняно із мотивами боротьби і зрозумів їх як "вершок творчості" поета, котрий продемонстрував "мистецьке вміння орудувати формою, надавати мові найтоншого виразу" [1, с. 177]. Найдосконалішими з цього погляду вважає дослідник поезії "Так, ти одна правдивая любов...", "Хоч ти не будеш квіткою цвісти...", "Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі..."

Третя частини розвідки озаглавлена "З собою самим у війні" (слова з поезії "Догорають поляна в печі...": "Я боротись за правду готов,/ Рад за волю пролить свою кров, / Та з собою самим у війні /Не простояти довго мені"[5]). У ній С. Єфремов аналізує деякі провідні теми творчості: любов до людини й людськості, моральне її переродження й оновлення через пробудження совісті, що веде до всепрощення та самопожертви. На численних прикладах літературознавець розглядає сутність людської натури, зображеної в І. Франка двоседино: через боротьбу "зерна людської натури" й "звіра", "хижої бестії". Власне, зміст назви розділу він пояснює так: "Автор, що вміє любити і прощати, вміє так само ненавидіти, але й зненависть його впливає з тієї ж таки любові до правди, добра й справедливості" [1, с. 196]. У відомій франківській формулі про "цілого чоловіка" вчений акцентує саме на любові як ознаці "цілої, не розполовиненої, справді людської натури" [1, с. 187].

С. Єфремов детально аналізує ті образи письменника, які змальовані переважно негативно як мерзенні типи, проте водно-

час зауважує, що письменник переконливо наділяє їх і людьми рисами, які прокидаються хоч "на одну хвилину" (Герман Гольдкремер, Тугар Вовк, ріпник Іван, Яць Зелепуга, Стебельський, Гурман та інші). Особливо зворушливо, вважає дослідник, І.Франко зображує образи дітей, бо не лише їх любить, а й розуміє дитячу вдачу, безборонну перед неправдою і жорстокістю світу. Водночас С. Єфремов у зв'язку із цією темою спостеріг ще одну: матір і дитина, роль дитини у житті матері, відповідальність за неї. Порушивши дратівливу проблему вільного кохання, прозаїк кинув виклик "основам громадянства", боязкого, легкодухого, по-фарисейськи лукавого. Так само він не побоявся писати про жорстокість людської природи, правда, цю особливість він пояснив дуже буквально – "існуванням в душі у письменника мучительських інстинктів" [1, с. 207]. Вряд чи з цим твердженням можна погодитися, адже швидше йдеться про відтворення правди життя за допомогою контрастів внутрішніх, зокрема ("Для мене Франко – співець не тільки боротьби і самої боротьби, але й контрастів, що тую боротьбу годують і вічно роздмухують її полум'я" [1, с. 203]).

Особливо цікавими є сторінки розвідки, на яких накреслено внутрішній портрет письменника, позначений духовними пошуками й боріннями. Для цього дослідник використав біографічний метод, звернувшись до творів І. Франка – як поетичних ("Догорають поліна в печі...", "Байдужісінько мені тепер..."), так і прозових ("На дні"). Проте найдужче внутрішня боротьба письменника відображена у поемі "Мойсей", як і в, за визначенням дослідника, психологічних автобіографіях – "Поєдинок", зимова казка, "Поєдинок", віршована фантазія, "Похорон", поема. Їх аналіз дозволив зробити обґрунтований висновок: "Завзята боротьба, що лютує в усенькій природі, між людьми та і в самих людях і що творить оті болючі контрасти – кінчається для Франка повною перемогою щиро людського над бездіяльним. "З собою самим у війні" він таки встояв, і саме це осягає його творчість яскравим світлом найвищої моральності" [1, с. 225].

Четвертий розділ також озаглавлений рядком із поезії І. Франка "Декадент": "Пролог – не епілог". У ньому йдеться про форму творів у найзагальніших рисах ("контурах", за визначенням С. Єфремова). Зокрема дослідник зауважує еволюцію його стильової манери від натуралістичних засобів до модерністських (на думку С. Єфремова, "до того, що дістало не зовсім може щасливу назву художнього експресіонізму" [1, с. 232]), а також помітний реалістичний струмінь його творчості, відтак постійне намагання удосконалити свої творчі знахідки з врахуванням найновіших досягнень художньої техніки. С. Єфремов вибудовує ієрархію творів письменника за їх художньою вартістю: поезія, проза, драма. Зокрема він зазначає: "Найкраще виходять у Франка невеличкі оповідання та поезії: усе те, що виливається на папір під першим безпосереднім враженням і не вимагає часу на копотку обробку, буває здебільшого бездоганне з художнього боку, як гармонійне поєднання змісту й форми, ідеї й образів" [1, с. 236]. Крім оцінки творів, тут чітко заявлено власне формулу художності, якою учений оперує. Він справедливо називає І. Франка талантом ліричним, маючи на увазі не лише суб'єктивізм поезій, а й "запальні й потужні місця" в прозі. Водночас дослідник зауважує, що "невсипуща, запопадлива працьовитість" І. Франка, помножена на "гарячковий поспіх", часто негативно впливала на художність творів, особливо великих за формою, проте цю ваду перебільшувати не варто, адже головне у натурі письменника – злободенний відгук, як у барометра, на сучасні проблеми життя, "аби тільки свої думки виявити" [1, с. 237]. Справжні "секрети художньої творчості" І. Франка – це вміння "найдрібніші деталі вистеженого типу чи події" укладати в цілісні картини й образи, а також психологізм і контрасти, що породили "блискучий стиль".

Творчість українського автора С. Єфремов уводить в широкий контекст світової літератури: "... він засвоїв і те, що доброго давала тодішня російська література, з якою він ґрунтовно познайомивсь, але й коректував її однобічності західноєвропейськими впливами, братими просто з джерела. У Франка це був

досить сміливий синтез Сходу й Заходу, і власне цей синтез і створив того Франка, що такий блискучий по собі слід полишив у нашому письменстві та житті" [1, с. 234–235]. Найперше, це вплив натуралістичних засобів Е. Золя, які формували реалізм українського письменника ще з кінця 70-х років XIX ст. Цікавим є порівняння творчих засад прози І. Франка та Ф. Достоевського, зміст якого узагальнюється думкою про те, що ці автори в осмишленні причин жорстокості людини прийшли до різного результату: український письменник став справжнім співцем любові й гуманності, а російський – навпаки, бо у його творах герої "тішаться з свого мучительства" [1, с. 206].

Стиль С. Єфремова – науково-есеїстичний, у ньому поєднуються зважені висновки і численні спостереження з суб'єктивованою формою викладу. Зокрема це виявляється у помітному струмені тропіки: метафорах ("галицьке громадянство любісінько забирається собі знов на піч до солодкої дрімоти" [1, с. 14]; народовці "опинились у сліпому заулкові, звідки не видно було виходу" [1, с. 17], "останні корчі абсолютизму" [1, с. 17], "кастрати думки й почування" [1, с. 215]), епітетах ("низькоокі люди", [1, с. 24], "мертвоороженне створіння молодого письменника" [1, с. 38], "гулящі" десять тижнів" [1, с. 69]). Риторичні запитання часто використовуються за принципом градації, підсилюючи думку дослідника, інколи автор дає відповідь на ним же порушені питання, що надає тексту особливої емоційності і підкреслює важливість тверджень С. Єфремова. Своє ставлення до об'єкту вивчення він виявляє і через іронію ("...якщо одним "кепським господарем" стало на світі менше, то тісний гурт наших діячів збагативсь зате на такого, що багатьох-багатьох навіть дуже гарних господарів вартий" [1, с. 25], "патентовані" патріоти" [1, с. 79] тощо). Думка дослідника вияскравлюється цитатами з творів І. Франка (встрявав у сотні процесів за "ліси та пасовиська" [1, с. 14], "в поті чола" [1, с. 59], "розломаний лук" [1, с. 98–99], "simpertiro" [1, с. 234]), а також посиланням на В. Шекспіра, Т. Шевченка, М. Некрасова, М. Гоголя, М. Салтикова-Щедріна, І. Карпенка-Карого, М. Михайловського, М. Пом'я-

ловського, Л. Толстого (толстовство), С. Руданського, М. Горького. Окремо варто зазначити, що до другого підрозділу першої частини дослідження, у якому, власне, розпочинається дослідження етапів біографії, етапів становлення таланту Франка, С. Єфремов узяв епіграф з М. Драгоманова, ніби розмикаючи образ "в поті чола", такий промовистий в українського генія: "Хай громада побачить, скільки то поту, і навіть кривавого поту, потекло з чола самого списателя, поки він узявся малювати поти чола других людей, скільки текло його й тоді, коли він писав свої повісті" [1, с. 20]. У полемічному запалі, пишучи про гуманізм Франкової творчості, про художнє осмислення складності людської істоти, С. Єфремов кидає виклик відомій думці М. Горького: словами з "Мойсея" Франко міг би проказати не лише рідному народові, а й "усій людськості, як і кожній людській особі зокрема, – л ю д и н і – однаково, чи пишеться вона з великої чи з малої літери" [1, с. 195].

Деякі сторінки розвідки надзвичайно зворушливі, бо її автор пише про найболючіші драми й трагедії, які переживав І. Франко. Це вплив фатальних обставин: безгрошів'я, вимушена тривала журналістська праця, яка не сприяла художній творчості, страшна хвороба. Про неї згадує автор із великим сумом й жалем, бо зустрічі з письменником демонстрували, як недуга нищить великий інтелект й блискучий талант. Вражає і тактовність С. Єфремова, коли він пише про колізії внутрішнього світу письменника, його "потаємну боротьбу" у власній душі, його скарги, розчарування, драми. Ще на перших сторінках своєї розвідки її автор пояснив своє кредо, свою фахову й людську позицію: "Академічний" виклад про такого живого й надзвичайно сміливого письменника, як Франко, що мало не на кожному ступені сам ламав усякі приписи літературного "доброго тону", був би гріхом таки непростенним" [1, с. 11].

На мій погляд, не лише застосування кількох підходів – соціологічного, естетичного, біографічного для дослідження життя й творчості І. Франка, а й есеїстичний суб'єктивізм, розуміння драматичних обставин розвитку українського письменства, вблівання за його долю самим автором – С. Єфремовим – сприяли

створенню одного з перших цілісних портретів письменника як "одного з піонерів європеїзму в Галичині" [1, с. 228]. Варто до цього додати – не лише в Галичині, а й в усій Україні, що підтверджується сучасною науковою рецепцією постаті І. Франка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Єфремов С.* Іван Франко. Критично-біографічний нарис. Видання друге, з додатками / С. Єфремов. – К. : Слово, 1926. – 456 с.
2. *Єфремов С.О.* Історія українського письменства / С.О. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
3. *Соловей Елеонора.* Єфремов і Франко (До 130-х роковин Сергія Єфремова) // Слово і Час. – 2006. – № 10. – С. 3–7.
4. *Сохацька С.І.* Ювілейна Франкіана Сергія Єфремова. До 40-річчя літературної діяльності І.Я. Франка (за сторінками "Ради" 1913 р.) // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів і аспірантів. – Вип. 5: В 3-х т. – Кам'янець-Подільський, 2006. – Т. 2. – С. 36–38.
5. [Електронний ресурс]: www.i-franko.name.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.16

Н. Бернадская, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

НАУЧНАЯ РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ИВАНА ФРАНКО: МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ

Проанализировано критико-биографический очерк С. Ефремова "Иван Франко" (1926), который принадлежит к истокам научной Франкианы. Выяснено круг затронутых в этой работе проблем, ее методологический аппарат, а также стилистические особенности.

Ключевые слова: *социологический, биографический, эстетический подход, научная эссеистика.*

N. Bernadskaya, Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

SCIENTIFIC RECEPTION OF IVAN FRANKO: LITTLE KNOWN PAGES

The article analyzes the critical biographical essay of S. Yefremov "Ivan Franko" (1926), which belongs to the principal works of scientific "Frankiana". The article highlights the range of problems brought up in this essay, as well as its methodological apparatus and stylistic features.

Keywords: *sociological approach, biographical approach, aesthetic approach, scientific essays.*

УДК 821.161.2 Кониський

Н.Т. Бойко, канд. філол. наук, старш. наук. співроб.
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ

"В ГОСТЯХ ДОБРЕ, А ДОМА ЛІПШЕ" ОЛЕКСАНДРА КОНИСЬКОГО: ПИТАННЯ ЖАНРУ Й СТИЛЮ

Проаналізовано проблемно-тематичні, жанрові й стилеві особливості повісті О. Кониського "В гостях добре, а дома ліпше" в контексті української ідеологічної прози другої половини XIX ст. Обґрунтовано доречність вважати її ідеологічною повістю, а не є "історичним оповіданням", оскільки історичний передбачає наявність таких постійних ознак як історична тематика й часова дистанція між автором і описуваними подіями, що відсутнє у названому творі. Акцентовано й такі характерні риси індивідуального стилю письменника, як публіцистичність, відтворення сучасних подій і змалювання реальних осіб, завдяки яким письменнику вдалося створити художньо-документальну версію часу й ін. Цим твором письменник спробував привернути увагу до фактів ганебного порушення національних свобод українців на Холмщині – давніх українських землях, які після третього розподілу Речі Посполитої стали своєрідною ареною ідеологічних змагань.

Ключові слова: *повість, ідеологічна, омоскалення, інтелігенція, Холм, Галичина, Кониський.*

Життя О. Кониського (1836–1900), його громадська і літературна діяльність нерозривно пов'язані із Західною Україною. Ще на початку 60-х років чи не першим з-поміж громадівців усвідомив потребу культурного зближення українців, розділених кордонами імперій, оскільки "розумів вагу Галичини для відродження цілої України, як резервуара, в якому повинні збиратися й переховуватися до кращих часів культурні вартості на користь цілого. Він вірив і надіявся, що кордони не вік високою стіною стоятимуть і тоді ті надбані спільними силами запаси стануть у пригоді для цілого українського народу" [3, с. 2]. Задля чого взявся інформувати українців про життя і порядки по обидва боки Дніпра, порушуючи у своїх статтях актуальні земельні, цивільно-правові, освітні, культурно-релігійні проблеми. Навіть

дворічне заслання і хвороба не стали на заваді плідній співпраці з галицькими виданнями, на шпальтах яких постійно з'являлися публіцистичні та літературно-критичні статті, художні твори. У зв'язку з посиленням реакції на Правобережній Україні і як наслідок погіршення національних свобод українців О. Кониський разом із громадівцями розпочав кропітку роботу в Галичині. Він, як і, до речі, М. Драгоманов, вважалися у Галичині беззаперечними авторитетами, а їхня творча, літературно-публіцистична і громадська діяльність суттєво вплинула як на подальший розвиток західноукраїнської літератури, так і на культурно-освітнє і громадсько-політичне життя Західної України. Так, ще в листопаді 1865 року під час кількаденного перебування у Львові О. Кониський познайомився із багатьма галицькими активістами й митцями, з-поміж низки культурно-просвітницьких проблем обговорювалася і подальша доля "Мети", і заснування нового видання "Русалка". Завдяки його старанням Львів поступово перетворювався на центр українства: саме тут 1873 року з його ініціативи і фінансової допомоги закладено товариство ім. Шевченка, яке через чверть століття набуло статусу наукового, саме тут засновано "Руську історичну бібліотеку", саме тут удалося реалізувати низку інших видавничих проектів. Протягом 80-90-х років О. Кониський докладав багато зусиль, аби дійшли згоди різноспрямовані партійні об'єднання, намагався згладити суперечності між українцями і поляками (проект "нова ера"), зблизити наддніпрянців і наддністрянців задля спільної роботи на користь національної літератури та науки; реалізує доволі амбітну мету – виховання національної еліти. Започаткування ідеологічної прози – це ще один із його проектів "облагородження своєї національності". Це не тільки спроба особистого культурного протистояння агресивній асиміляторській політиці Росії і Польщі, а передусім окреслення плану дій, потрібних для розвитку української нації. Розглядаючи літературу як один зі способів популяризації ідей українства, О. Кониський в одному з листів до І. Франка зізнався: "Задачею нашого письменства (белетристики) я ставлю пропаганду, через що я не пильную за художньою стороною".

1885 року в галицькій "Зорі" (№ 8–19) побачив світ твір "В гостях добре, а дома ліпше", який О. Кониський в автографі назвав історичним оповіданням. Дозволимо собі не погодитися з цією авторською дефініцією, оскільки для цього є об'єктивні підстави. Перша. Оповідання – це невеликий прозовий твір, сюжет якого ґрунтується на одному або кількох епізодах з життя одного чи кількох персонажів, він сконденсований у часі і просторі. "В гостях добре, а дома ліпше" має всі ознаки повісті, яку, як один із видів сюжетної прози, характеризує наявність динамічної розгалуженої сюжетної лінії, поглибленість характеристики першорядних і другорядних образів, характери яких розкривають їхні дії і вчинки. Обсяг твору хоч і вважаємо другорядним чинником при визначенні жанру, однак у даному разі і він свідчить на користь повісті. По-друге, твір – історичний, коли збережено часову дистанцію між автором та описуваними подіями. У повісті "В гостях добре, а дома ліпше" змальовано події 1860–1870 років, не просто свідком, а й активним учасником яких був сам автор. Очевидною є наявність типових ознаки ідеологічної прози, а саме: намагання донести до своїх читачів основні ідеї культурно-просвітницького руху українців другої половини ХІХ ст. – необхідність зосередити зусилля на розвитку національної культури рідною мовою і "малих справах", тобто широкій просвіті нижчих прошарків суспільства. Наратор, як і головний герой ідеологічного твору, зазвичай розлого і переважно в публіцистичному стилі пропагують свої переконання, намагаючись мотивувати читачів до роботи на національній царині. У "В гостях добре, а вдома ліпше", як і в інших творах: "Семен жук і його родичі", "Юрій Горовенко", "Грішники" та ін. можна виокремити риси індивідуального стилю О. Кониського як зачинателя української ідеологічної прози. Насамперед мова про попарно-контрастне змалювання персонажів, автор акцентує образи шляхетних і високоморальних патріотів-народників, котрі демонструють традиційне для українського культурно-просвітницького руху "осіле ходіння у народ", що й мало закласти основи створення морального, національно свідомого й відповідального суспільства. Широкий фактографізм, публіцисти-

чність й автобіографізм стають сюжетотвірними. Попри емоційно-чуттєве змалювання і значний автобіографізм, образи інтелігентів-народників, як і повороти їхньої долі, є радше типовими, ніж індивідуальними; їхні характери та ідейні переконання універсальні у конфліктних ситуаціях і дискусіях.

Що ж саме підштовхнуло О. Кониського до написання цієї повісті? Нагадаємо, що у середині XIX ст. в уніатській церкві на Холмщині стався розкол у зв'язку з її латинізацією і полонізацією. Українці-уніати намагалися протистояти процесам, унаслідок яких із більшості їхніх храмів (які вціліли!) позникали іконостаси, появилися органи, змінився чин богослужінь і календар свят, проповіді ж виголошувалися тільки польською. До того ж польська поступово ставала мовою якої-не-якої а шкільної освіти та комунікації самих українців. 1872 року І. Нечуй-Левицький, вирушивши в етнографічну експедицію по Підляшшю, з прикрістю зауважував: "В'їхав я в Межириччя і побачив, що Польща добре хазайнувала в наших городах!... дві уніатські церкви і одна католицька... в городі і слова українського не почувеш від уніатів!... Підеш в уніатські церкви: здається, все по-нашому – і читають, і співають, як у наших церквах, а ступиш за церковний поріг, почувеш одну польщину.." [5, с. 63]. Унаслідок агресивної латинізації уніатська церква на Холмщині з певного часу почала зневажливо називатися хлопською, українські культурні традиції тривіалізувалися, тож українці задля уникнення психо-моральних травм і за відсутності вибору змушені були обирати римо-католицьку церкву. Конформізм, втрата національної самоідентифікації не могли не породжувати глибокого занепокоєння серед української інтелігенції. Активна латинізація Холмщини і Підляшшя не залишилася поза увагою російських урядників, їхні побоювання особливо підсилювалися після польського повстання 1863 року, тож царська адміністрація вирішила перепинити латинізацію шляхом русифікації і повернення населення у православ'я. Про провальність цього русифікаторського проєкту свідчать статистичні дані за 1905 рік після

"толеранційного указу"¹ царя Миколи II: від 20 до 60 % колишніх українців-уніатів повністю полонізувалися і вибрали римокатолицький обряд [4, с. 26]. Протистояння між Польщею і Росією, коли обидві країни взялися заповзято насаджувати на західноукраїнських землях свої культурно-релігійні цінності й традиції, лежить в основі повісті "В гостях добре, а дома ліпше".

Друга проблема, на яку прозаїк звертав увагу громадськості, – конформізм, а інколи і ренегатство і так нечисленної української інтелігенції. У цьому зв'язку О. Кониський не міг обійти увагою П. Куліша, котрий, як відомо, протягом 1864–1868 років обіймав посаду директора духовних справ у Варшаві, сприяючи русифікації краю. У повісті акцентовано мінливість його натури й зауважено, що "подорожуючи Україною, видавав себе "апостолом правди", тої "правди", котра начиняє кишеню грішми. <...> пішов до Варшави і повів туди отару своїх "захребетників" [1, с. 13]. Ю. Шевельов, проаналізувавши листування П. Куліша, не вбачав у його вчинках якихось суперечностей і висновував: "відданість Куліша ідеї політичної єдності України й Росії, "двоєдиної Русі", не підлягає сумніву. ... Нема суперечности, доки Куліш гудить російську літературу за її, мовляв, неспроможність створити позитивні образи, бо це в концепції Куліша й робить потрібною політичну єдність, у якій Україна доповнювала б те, чого бракує Росії" [6, с. 27]. Московфільський рух, на жаль, мав чимало прихильників з-поміж учорашніх українофілів, котрі не стільки з ідеологічних міркувань, як заради особистих вигод часто діаметрально протилежно змінювали свої світоглядні позиції. С. Єфремов, аналізуючи тогочасну історико-культурну ситуацію на західноукраїнських землях, акцентував, що "націоналізм галицьких патріотів не був скроплений демократизмом і виродився в формальну пошану перед "національни-

¹Толеранційний указ (1905 р.) російського царя Миколи II дозволяв вільно приймати будь-яке віросповідання, окрім греко-католицького, що, на переконання істориків, було великою поступкою Польщі, щоб хоч таким чином заспокоїти революційні настрої в королівстві. Тобто створювався прецедент стосунків між Російською імперією і Королівством Польща за принципом *modus vivendi*.

ми святощами", під якими кожному була воля розуміти, що на думку спадеться", а також влучно зауваживши, що "трагічна доля "руської трійці" стала ніби грізним пророкуванням чи символом для українського руху в Галичині: три товариші ясно зарисували власними особами три напрями громадянства й ті хитання, яким підлягало громадське життя в Галичині аж по останні дні – між основами народної стихії (Шашкевич), споляченням (Вагилевич) та москвофільством (Головацький)" [2, с. 336, 338]. Яскравим представником москвофільського руху уповісті О. Кониський виводить Гловеня, прототипом якого став Б. Дідицький – відомий у Галичині редактор і журналіст, перший видавець творів Ю. Федьковича, який, власне, і спонукав тоді ще невідомого автора писати українською мовою. Згодом Б. Дідицький став потужним рупором москвофільства в Галичині, написав брошуру "Как малорусину научиться в один час говорить по-великоруськи". Показуючи лукавство, поверховість його переконань і спростовуючи головну тезу названої брошури, О. Кониський вплив у тканину повісті фрагмент свого спілкування із Дідицьким; його мова – жажливамішанина старослов'янської, церковнослов'янської, польської, української й найменше російської. До речі, зміст його нарікань геть-чисто нагадує сучасні "русскомірські": "Ох, ох тяжко есть... Мрачно угнатовани мы, русские здьсь, тутечка, розважаємо минувшину, видуму настоящину... Дьлания наши суть страждательныя, понеже, честнъшій высокодостойніку, слабуємо силою и единою на Россію возглядаємо" [1, с. 23]. Щедре фінансування, обіцянки кар'єрного зростання були найкращою приманкою для новачків, котрі таким чином вирішили боротися з українофілами і поляками, збагнувши, що "ми тільки невеличка частинка великого російського народу... Там наше спасення... Найперше нам треба зрєктися від тої мови, котру видумали "українофіли", нам треба взятись до єдиної великоросійської мови, котрої можна научитись "въ одинъ часъ" [1, с. 20].

У цілому москвофільський рух у Західній Україні подано як добре фінансований Росією, яка вміло використовувала вікову ворожнечу між поляками і українцями, роблячи все для того,

щоб та не згасала. Цю політику Росії, безперечно, усвідомлювали представники української і польської інтелігенції, які ініціювали процес зближення і примирення народів – "нова ера". О. Кониський, як один з його ініціаторів, устами Ковалю детально обгрунтовує свою участь у ньому. По-перше, автор не сумнівається у суспільному прогресі: освічена Австрія, а згодом і Польща обов'язково докорінно змінять свою політику щодо колонізованих ними народів. По-друге, поляки й українці мають припинити ворожнечу, бо "душачи нас душать самі себе. ... Душила колись Польща Україну; Україна впала і, падаючи, повалила Польщу" [1, с. 45]. По-третє, "...задня нашого національного розвою однакові вороги й ляхи, й москалі..., але Австрія дає нам волю боронитися, боротися проти ляхів, а москаль не дає й рота роззявити" [1, с. 46].

Характерною для ідеологічної прози О. Кониського є строкатість українофілів. Це – освічений, принциповий та авторитетний священик Коваль – представник старшого покоління, на таких письменник покладав не тільки роль виразника своїх ідей, а що найголовніше – наставника молоді. На прикладі сім'ї цього уніатського священика – головного героя повісті – показано, що чесній, освіченій людині з патріотичними переконаннями важко живеться у суспільстві, де панує дух наживи, зради, пристосуванства й постійної мінливості ідеологічних позицій. Душевний дискомфорт героя поглиблюється тоді, коли він через матеріальну скруту опиняється в Холмщині. І в цій ситуації Коваль не відмовляється від своїх поглядів, намагається знайти компромісне рішення, однак побачивши, що репресивна машина набирає обертів, а чиновництво надто ревно проводить політику русифікації і немає змоги далі відстоювати свої позиції, повертається в Галичину.

Молоде покоління українофілів представлено в образі талановитого учителя Савицького, що за жодних умов не зрадить своїх переконань, бо дбати потрібно про національний розвій, а "в найми йде той, кому дома нічого робити" [1, с. 40]. Він відкрито критикує колоніальну політику Росії, яка знищує основи нації, нагадує Селеху й Гловеню про сотні закатованих і засланих у Сибір українців, про заборону українського слова. Тради-

ційними для ідеологічної прози О. Кониського є і образ юнки, для якої є близькими ідеї українофільства. У повісті "В гостях добре, а дома ліпше" Леся – дочка священика Ковалю – уособлює такий бажаний і зразковий тип української жінки, котру життєві негаразди мотивують до самоосвіти і активної громадянської позиції. А втім, за пережитті зради і страждання доля ніби винагороджує таких героїв, як Савицький і Леся, щасливим родинним життям. З іншого боку, поміж партіотичною молоддю є не тільки Савицький чи Калантай, а й судовий виконавець Держак, для якого найважливішим є "дух наживи", який шукає і зрештою знаходить можливість якнайкраще облаштувати своє життя.

Українська ідеологічна повість постала як закономірне явище, зумовлене новими суспільними умовами, новим об'єктом художньої обсервації та функціями, які покладалися на неї: пропагування нових ідей і виховання свідомого покоління української інтелігенції. Повістю "В гостях добре, а дома ліпше" письменник намагався привернути увагу до проблеми русифікації Холмщини і ренегатства серед української інтелігенції. В основу повісті лягли реальні події, деталізовано змальовано москофільський рух у Галичині, до якого часто долучалися знані українці, на прикладі сім'ї уніатського священика простежено труднощі українофільського руху. Безперечно, ідеологічні повісті насамперед віддзеркалюють ідейно-світоглядні переконання самого О. Кониського, а втім вони цінні не тільки відтворенням сучасних автору подій, а й тим, як ці події сприймалися представником національної еліти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дрозд (Кониський О.) В гостях добре, а дома ліпше. – 1920. – Київ-Ляйпціг.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – С. 336, 338.
3. Єфремов С. Трудівник передрозсвітньої доби. На 10-тіроковини смерті Олександра Кониського (+29 ноября, року 1900 // Рада. – 1910. – № 272. – 30 ноября. – С. 2.
4. Куртіянович Г., Роценко М. Холмщина: минувшина і теперішність // Пам'ятки культури. – 1995. – № 3. – С. 26.
5. Нечуй-Левицький І. Мандрівка на українське Підлясся // Пам'ятки культури. – 1995. – № 3. – С. 63.
6. Шевельов Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах // Сучасність. – 1983. – Ч. 12(272).

Стаття надійшла до редколегії 12.04.16

Н. Бойко, канд. филол. наук., ст. науч. сотр.
Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины, г. Киев

**"В ГОСТЯХ ДОБРЕ, А ДОМА ЛИПШЕ"
АЛЕКСАНДРА КОНИССКОГО:
К ВОПРОСУ ЖАНРА И СТИЛЯ**

Проанализированы проблемно-тематические, поэтикальные и стилиевые особенности повести А. Конисского "В гостях добре, а дома липше" в контексте украинской идеологической прозы второй половины XIX в. несмотря на то, что сам автор считал это произведение "историческим рассказом". Отмечены такие характерные черты индивидуального стиля писателя, как: публицистичность, воспроизведение современных событий и изображение реальных лиц, благодаря которым писателю удалось создать художественно-документальную версию времени и др. Этим произведением писатель попытался привлечь внимание к фактам позорного нарушения национальных свобод украинцев на Холмищине – давних украинских землях, которые после третьего раздела Речи Посполитой стали своеобразной ареной идеологической борьбы Российской империи.

Ключевые слова: повесть, идеологическая, омоскалення, интеллигенция, Холм, Галичина, Конисский.

N. Boiko, PhD, Senior Researcher
Shevchenko Institute of Literature,
The National Academy of Sciences of Ukraine

**"THERE IS NO PLACE LIKE HOME" BYO. KONYSKIY:
TOWARDS THE QUESTIONS OF GENRE AND STYLE**

The article analyzes the problem-thematic, poetics and stylistic features in the O. Konyskiy's story "There is no place like home" in the context of Ukrainian ideological prose of the second half of the 19th century, despite the fact that the author himself considered this work a "historical story". The paper highlights such features of individual style of the writer as similarity to journalism, reflection of contemporary events and images of real people, owing to which the writer was able to create artistic and documentary version of the time, etc. With this work, the writer tried to draw attention to the facts of the infamous violation of the national freedoms of Ukrainians in Chelm Land—ancient Ukrainian lands, which after the third partition of Poland became a kind of an arena of ideological struggle of the Russian Empire.

Keywords: story, ideological, russification, intellectuals, Chelm Land, Galicia, Konyskiy.

О. В. Боронь, канд. філол. наук., старш. наук. співроб.
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ, м. Київ

**ПОЕТИКА ПОВІСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
"КАПИТАНША"
(ТЕМАТИКА, СИСТЕМА ОБРАЗІВ, СТИЛЬ)**

Проаналізовано художні особливості повісті Тараса Шевченка "Капитанша". Зокрема, розглянуто проблемно-тематичний зміст твору, систему персонажів тощо.

Ключові слова: *поетика, тематика, система персонажів, стиль.*

Повість Шевченка "Капитанша" від часу першої публікації у квітневому і травневому числах "Киевской старины" 1887 р. досліджували переважно лише в комплексі з усіма прозовими творами митця або розглядали принагідно. Винятками тут є хіба що розвідка М. Антоновської, присвячена головно всебічному аналізу центрального персонажа повісті Якіма Тумана [1], та відповідна стаття у "Шевченківській енциклопедії" [4]. Шевченкову повість доцільно розглянути автономно – як самодостатній художній твір із відповідною поетикою.

Досі літературознавці зосереджувалися на пошуку можливості розв'язати проблему достовірності викладених у творі відомостей, тобто використання повісті як джерела біографії поета. Одним із перших питання реальної основи "Капитанши" сформулював А. Лященко, коли вивчав біографію В. Забіли і його взаємини із Шевченком [5]. Нині ні в кого не викликає сумнівів, що прототипом Віктора Олександровича був саме Забіла. Крім того, на думку дослідника, деталі вставного оповідання про Тумана, яке автор повісті приписує батькові Віктора Олександровича, свідчать про реальність "рассказа самовидца" [5, с. 11]. Порівняння змісту повісті, зокрема описів місцевостей, архітектурних пам'яток, подробиць пересувань полку та його квартирування тощо, і відомостей з історичних праць дало змогу Лященку з'ясувати, що "батько Віктора Олександровича" служив у 30-му егерському полку. Науковець навіть припустив: Шевченко (очевидно, у січ-

ні–лютому 1847 р., коли гостював на хуторі Кукурівщині біля Борзни) справді вислухав від В. Забіли докладний переказ про Тумана чи ознайомився з оповіданням у рукописі, а на засланні, пишучи повість, пригадував почуте чи прочитане [5, с. 14].

Гіпотеза Лященка видається дуже вірогідною, хоча ствердити її остаточно навряд чи вдасться коли-небудь, хіба що буде знайдено відповідний рукопис або інший документ, який би вказував на користь версії дослідника. Фабульна схема твору, як і більшості інших Шевченкових повістей, не вирізняється ускладненістю: в її основі – традиційний для поета мотив покритки, до якого він вдавався не раз. Крім поезії, у прозі згаданий мотив уже виникав у повісті "Наймичка", пізніше письменник вкотре звернувся до нього в "Близнецах". У "Капитанше" за кадром залишається історія того, як ад'ютант звабив француженку, натомість автор докладно описує підступні маневри капітана щодо зведення Варочки, які відбуваються не у добре відомому Шевченкові сільському середовищі, а поміж військових, зображених назагал цілком позитивно за винятком згаданого ловеласа. Деякі подробиці життя російських військових після їхнього повернення із закордонного походу прозаїк міг запозичити також із розповідей знайомих на засланні чи деінде або з друкованих джерел.

Сюжет "Капитанши" не має відомих аналогій у російській літературі. Реальна історія, якщо вона існувала, явно не надавала-ся до опрацювання у красному письменстві за тодішніх літературних смаків і неписаних правил. З тих самих причин небагато шансів на публікацію мав і відповідний рукопис, якщо він, звісно, існував. Не випадковими є слова Віктора Олександровича: "<...> лучше всего я подарю тебе рукопись, написанную со слов покойного батюшки; там ты не найдешь ни одного слова фантазии, нагая истина. Я думал было напечатать ее, да после раздумал. Пожалуй, еще какой-нибудь Барон Брамбеус остриться на мне вздумает или просто назовет ее пустою выдумкой, а это для меня пуше ножа острого. А ты ее, пожалуй, напечатай, только под своим именем, чтобы я был в стороне" [7, с. 306]. Псевдонім нестриманого на слово редактора і провідного автора "Библиотеки для чтения" у 1834–1856 рр. О. Сенковського, якому знущаль-

но-безпардонний стиль і сарказм заміняли дотепність, виступає тут загальною назвою недовірливих критиків середини XIX ст., коли романтично-сентиментальні розповіді вийшли з моди.

Прозаїка, мабуть, привабила ідея піднести глибоко порядний учинок простого українця, показати його неусвідомлену моральну перевагу над офіцерським оточенням. Це унікальне для Шевченка щасливе завершення історії покинутої жінки з дитиною. Схоже шляхетне рішення молодого митця у повісті "Художник" мало трагічні наслідки, а врятована від ганьби дівчина, як з'ясувалося, не заслуговувала на таку жертву. Письменник сміливо заперечує станові упередження, утверджуючи цінність людини незалежно від її походження. Самовикривавчим у цьому плані є позафабульний відступ автора вставної повісті, який доречно навести майже повністю: "Много раз подмывало меня зайти проведать Володю да поговорить с ним о его родном Париже: может быть, ему и легче бы стало; так что ж вы будете делать с глупою фанабериєю? Как, дискать, я, будучи офицер, пойду с визитом к какому-нибудь, положим себе, хоть и французу, а все-таки лакею? О воспитание! С отъявленным чиновным мы приветливо раскланяемся на улице, принимаем у себя в доме с самою обязательною улыбкою, предлагаем стул и первое место за семейным столом и не боимся, что эта ядовитая тварь своим дыханием заразит детей наших. А [по]встречайся с нами на улице простой человек, нечиновный, который своим бескорыстием и прямою, быть может, нам же оказывал услуги, да мы на него и не взглянем, а если и взглянем, то так благосклонно, что лучше б и не взглядывали. И это у нас называется приличие! Мерзость, ничего больше! Мы хуже браминов. Тот по крайней мере издыхать будет, а у парии воды не попросит, чтобы не быть ему ничем обязану. А мы?.. Впрочем, на эту тему целые томы написано, так не лучше ли оставить, потому что я ничего нового сказать не умею. Да и замечено не раз, что великие теоретики не всегда бывают такие же и практики; я это говорю в отношении филантропов и моралистов" [7, с. 310–311]. Письменник не цурається певної публіцистичності, якщо проблема по-справжньому його хвилює, водночас він усвідомлює,

що на болючу тему взаємин нижчих і вищих соціальних верств багато написано, проте вважає за потрібне висловити свою думку про російську "кастову" систему. Таким чином Шевченко відтіняє внутрішню красу Якіма Тумана, позбавленого книжної вченості й аристократичного виховання, та готує читача до подальшого викладу подій.

Знайдений чи переданий видавцеві рукопис – нескладний умовний прийом, надзвичайно поширений у західноєвропейських і російській літературах XVIII – першої половини XIX ст. і меншою мірою пізніше. Романтики настільки охоче використовували цей композиційний засіб, що у середині XIX ст. його сприймали як зужите кліше. Чи не тому Шевченко надає виразних реалістичних рис епізоду передачі рукопису – настільки переконливих, що дослідники тепер дискутують, як уже йшлося, про ймовірність існування такого автографа. Кількома місяцями раніше прозаїк у повісті "Музыкант" наводив автентичні, так би мовити, листи, вклені до рукопису письменника-аматора Івана Максимовича.

Вставну повість вдало стилізовано під мовлення військового зі специфічними висловами, зворотами, ідіомами, вправно передано спосіб його мислення, інтелектуальні обрії. Проте в цілому ця частина повісті зберігає, ясна річ, особливості Шевченкової манери викладу. З оповіді офіцера вимальовується його образ чесного військового, що рано втратив дружину, однак не наважився оженитися вдруге з огляду на інтереси чотирирічного сина. Батько Віктора Олександровича проникливо застерігав Тумана (втім, безуспішно), щоб той беріг 17-річну Варю від капітана.

Цілісності твору надає центральна постать головного героя – Якіма Тумана, характеристиці якого Шевченко відводить багато місця. Письменник поступово розгортає у повісті опис скромної натури полкового барабанщика, починаючи з його пересічної зовнішності (докладно про функції портрету в повісті див.: [3]) та закінчуючи внутрішніми якостями. Перше враження, яким розповідач ділиться з читачем, викликано трохи дивним одягом господаря корчми: "Человек этот одет довольно странно: в серой солдатской шинели, подпоясанный, вместо пояса, свитым из соломы жгутом, в черной бараньей шапке и с граблями

в руках" [7, с. 294]. Пізніше наратор відзначає показову зміну в його вбранні: "Он был одет уже не по-вчерашнему, в солдатскую шинель, а в синем тонкого сукна жупане, препоясан красным широким поясом и в черной смушковой высокой шапке. В этом наряде он был похож на старинного малороссийского горожанина или на зажиточного козака" [7, с. 301]. Тобто Туман виявився доволі заможним орендарем, що знав собі ціну, відповідно до чого і вдягався, коли вирушав до поміщика.

Після розмови з флегматичним господарем розповідач не приховує замилювання ним: "Мне понравился мой оригинальный земляк как содержатель заезжего дома на большой дороге" [7, с. 294], – і згодом звертає увагу на його "честный выразительный профиль" у той час, як колишній барабанщик "сидел себе на скамье, согнувшись, и болтал ногами, как это делают маленькие дети" [7, с. 296]. Автор прозоро натякає на майже дитячу безпосередність Якіма і не приховує, що той не відзначається широкими інтелектуальними зацікавленнями. Шевченко передає слово Віктору Олександровичу, який прямо стверджує: "<...> Яким Туман, презамечательный человек и вдобавок оригинал совершенно в малороссийском характере" [7, с. 305], "<...> под этой грубою корою скрывается самая возвышенная, самая благородная душа!" [7, с. 305–306]. Ці сентенції далі розкриваються у розповіді, записаній зі слів батька Віктора Олександровича. Спокушена французенка відразу відчула глибоку душевну красу Якіма: "<...> ангелом-хранителем была подсказана эта симпатия к человеку простому, грубому, чуждому, казалось, всякого возвышенного чувства <...>" [7, с. 309], тоді як офіцери відзначали лише його повну нездатність навчитися фронту: "Едва ли самая упрямая цыганская кляча перенесла столько побоев, сколько этот бедный рекрут, а дело вперед не подвигалось ни на шаг. Наука парню не далась" [7, с. 312]. Ці слова Вікторового батька наштовхують на думку, що багато чого в характері упертого Якіма Шевченко писав із себе. Письменник, вочевидь, прагнув утілити в його образі специфічно українські національні риси – і не тільки симпатичні.

Водночас впадає в око і певна одноманітність, іноді до словесних збігів, оцінок щодо Тумана. Оповідач говорить: "В продолжение зимы я коротко узнал этого простого, благородного и в высшей степени бескорыстного человека" [7, с. 317], зауважує подумки про рішення барабанщика одружитися з Варварою: "Благороднейший ты человек" [7, с. 332] і т. д. Розповідач наголошує, що під скромною зовнішністю Якіма приховано велике серце: "<...> в воображении моем грубый ветеран-корчмарь переобразился в такого человека-христианина, как дай Бог, чтобы [все?] были хоть немножко похожи на него" [7, с. 334]. І далі так узагальнює свої спостереження: "Я смотрел на него не как на простого корчмаря-ветерана, а как на рыцаря великих нравственных подвигов, как на человека-христианина в самом обширном смысле этого слова" [7, с. 338]. Повнокровна постать Тумана – найкраща у галереї нечисленних позитивних чоловічих персонажів Шевченкової прози, однак його художній достовірності вадить надміру прямолінійне протиставлення позірно освіченим представникам офіцерства, на чому ґрунтується внутрішній розвиток сюжету.

Зовнішність Варвари від дитинства і до дівочтва Шевченко змальовує переважно за посередництва уявних чи справжніх творів візуального мистецтва (докладніше див. про це, зокрема: [2, с. 289–343 та ін.]). Оповідач пригадує, що не раз бачив Якіма з маленькою дівчинкою: "Мне часто случалось его видеть, сидящего под хатой на завалине и ласкающего на коленях свою Варочку. Мне всегда эта сцена напоминала прекрасную гравюру, изображающую усатого рыцаря в кольчуге с прекрасным младенцем на руках. Дитя треплет его за усы, а он ему ласково улыбается. Точь-в-точь Туман с своею Варочкой" [7, с. 314]. Сцена, коли Варочка випросила в Тумана барабанні палиці, нагадує офіцерові іншу вигадану гравюру: "Это мне напомнило другой эстамп, такой самой величины, да чуть ли и не одного мастера, – на котором изображен рыцарь, также в кольчуге, обучающий мальчика бить на барабане. Только переменит костюм, и будет та самая картина" [7, с. 315]. Шевченко в такий спосіб увиразнює мальовничу пластику ідилічних сцен, відтворених

очима художника. Далі він буцімто відмовляється від апеляції до образотворчого мистецтва: щодо епізоду, в якому Туман у лікарняному халаті й ковпаку вчиться за букварем грамоті у Варочки, що сидить у нього на колінах, батько Віктора Олександровича відзначає: "Вот уж такой гравюры я не видал, да, я думаю, такой картины и на свете нет. Самому великому художнику не представлялось такое прекрасное и оригинальное видение" [7, с. 319]. Дівочу красу Варі письменник передає через інтермедіальне відсилання до уславленого полотна О. Кіпренського "Сивіла Тибуртинська" (1830), неточно його називаючи, та до зображення уявної красуні, написаної у рембрандтівській манері: "Здесь прилично было бы нарисовать красавицу Варочку наподобие Сивиллы Куманской Кипренского или просто юную красавицу, при свече читающую книгу, во вкусе фламандского мастера Рембрандта" [7, с. 326]. Далі оповідач жалкує з приводу своєї нереалізованої кар'єри художника і скрушно зауважує: "<...> как хорошо было [бы], если бы я был живописцем: я бы на полотне передал прелести Варочки отдаленному потомству, подобно как Рафаэль обессмертил свою Форнарину или как Гвидо Рени целомудренную Беатриче Ченчию" [7, с. 326], тобто Шевченко тут не має на увазі конкретні картини, які й не міг бачити, а порівнює зовнішність Варі з уродою уславленої коханої та натурниці Рафаеля і красою страченої Беатриче Ченчі, демонструючи добру обізнаність з історією мистецтва. Вважається, що Форнаріну зображено на рафаелевих полотнах "Жінка під покривалом" ("Донна Велата", 1514–1515) і "Форнаріна" (1518–1519).

Цікава автобіографічна деталь, варта докладнішого з'ясування, виринає в описі зовнішності Варвари. Зустрівши дівчину в храмі, де їй у потилицю пильно вдивлявся капітан, оповідач подумав: "Странная и непонятная вещь; отчего, например, дома я каждый день любовался красотой Варочки, и ни разу не бросались мне в глаза такие милые и, можно сказать, пластические подробности, как в церкви; например, на белом изящно округленном затылке прозрачно вьющиеся кудри. Я вам скажу, это

такая сатанинская прелесть, против которой не в силах человек устоять. Я перекрестился и двинулся несколько шагов вперед" [7, с. 325]. Спокуслива особливність жіночої зовнішності знову виявляється у центрі письменницької уваги у повісті "Художник". Втім, відповідний фрагмент твору постав на основі реальних подій, а в образі "знакомки-красавиці" вгадуються риси Агати Ускової: "<...> однажды поутру я заметил у нее над самым затылком в мелкие косочки заплетенные волосы. Мне это открытие не понравилось. Я прежде думал, что у нее естественно завиваются волосы на затылке, а это вот что. И это-то самое открытие остановило меня к признанию в любви. Я снова стал простым добрым приятелем" [8, с. 200]. Згадана деталь, хоч і двічі трапляється у порівняно невеликій за обсягом прозовій спадщині Шевченка, має в обох випадках різне семантичне значення: цнотливої краси у першому і штучної привабливості, яка деромантизує внутрішній світ жінки, – у другому.

Завершує цілісну характеристику образу Варі її коротка розповідь про викрадення, яке влаштував підступний капітан, та подальші страждання. З прямої мови, вмонтованої, своєю чергою, у вставну повість, уповні проступає безмежна наївність та моральна чистота дівчини і водночас подиву гідна її психоемоційна стійкість. Зовнішність Варвари, заміжньої жінки, подано у сприйнятті розповідача, що вперше стикається з нею у корчмі: "Это была по-городскому опрятно одетая, уже немолодая женщина, высокого роста, с живыми черными и глубоко впалыми глазами и вообще приятным и выразительным лицом" [7, с. 297]. Далі він відзначає: "Мне чрезвычайно нравилось в этой простой женщине голос ее, ее простая, грациозная манера и самая безукоризненная чистота, начиная с головного платка до башмака" [7, с. 300]. Саме такий ідеал скромної жіночої краси утверджує письменник у повісті.

Помітне місце у творі посідає й образ Віктора Олександровича – маломастного поміщика, що по-батьківськи ставиться до власних кріпаків. Невибагливий у побуті, він висловлює своєрідні погляди на сімейне життя, вважаючи грамоту і взагалі осві-

ченість цілком зайвими для дружини [7, с. 339], хоча сам багато читав, зокрема уважно стежив за сучасною літературою [7, с. 340]. Втім, він демонструє справжню незалежність від станових упереджень, коли, хоч і не без вагань, вирішує одружитися з Оленою, донькою Варвари і Якима Туманів, що й не дивно, адже вона була, за оцінкою розповідача, "самая очаровательная брюнетка, шестнадцати или пятнадцати лет. Стройная, гибкая, как молодая тополь. Волосы ее, густые, блестящие, были повязаны черной лентой и украшены свежим зеленым барвинком" [7, с. 295].

Розповідач, що втілює авторську свідомість, діє у повісті на правах повноцінного персонажа. Його участь у викладі, як і в повістях "Музыкант", "Близнецы", "Прогулка с удовольствием и не без морали", виявляється доволі помітною: він знайомить читача з місцем дії, ділиться враженнями, міркуваннями, спостереженнями, підтримує розмову з іншими персонажами, бере діяльну участь у розвитку сюжету загалом. Завжди доброзичливо ставиться до співрозмовників, відзначаючи їхні позитивні якості, але не оминає деяких комічних рисочок у їхній зовнішності чи поведінці (про різноманітні форми комічного у Шевченкових повістях див.: [6]), при цьому виявляє і схильність до самоіронії, коли, наприклад, кепкує над своєю упертістю.

Шевченко застосовує у повісті широку палітру стильових засобів, активно висловлюючи своє ставлення до зображуваних подій і персонажів. У "Капитанше" він істотно обмежує ліризм, притаманний його оповідній манері, хоча не уникає емоційності цілком. Загалом повість засвідчила помітне зростання майстерності Шевченка-прозаїка, йому вдалося, хоч іноді й багатослівно, зосередити увагу на постаті головного героя, підпорядкувавши їй всі складові твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоновська М. Антропоцентричні засади Т. Шевченка-повістяр ("Капитанша") / М. Антоновська // Шевченкознавчі студії: Зб. наук. праць. – К. : Київський університет, 2011. – Вип. 13. – С. 9–14.

2. Генералюк Л. Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К. : Наукова думка, 2008. – 544 с.

3. Демчук Н. Портрет у прозі Т. Шевченка (мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Л. : Видавничий центр ЛДУ імені Івана Франка; Літопис, 1999. – 44 с.

4. Кирилюк З. "Капітанша" / З. Кирилюк // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. – Т. 3: І–Л / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. – К., 2013. – С. 260–264.

5. Лященко А. Т. Г. Шевченко і В. М. Забіла / А. Лященко // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – К., 1929. – [Т.] II. – С. 1–18.

6. Смілянська В.Л. Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті // Смілянська В.Л. Шевченкознавчі розмисли : зб. наук. праць / В.Л. Смілянська. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2005. – С. 254–263.

7. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 3. – 591 с.

8. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 4. – 599 с.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

А. В. Боронь, канд. філол. наук, ст. наук. сотр.
Институт літератури ім. Т.Г. Шевченко НАНУ, г. Киев

ПОЕТИКА ПОВЕСТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО "КАПИТАНША" (ТЕМАТИКА, СИСТЕМА ОБРАЗОВ, СТИЛЬ)

Проанализированы художественные особенности повести Тараса Шевченко "Капитанша". В частности, рассмотрены проблемно-тематическое содержание произведения, система персонажей и др.

Ключевые слова: *поэтика, тематика, система персонажей, стиль.*

O. V. Boron, PhD, Senior Researcher
Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Sciences of Ukraine

THE POETICS OF TARAS SHEVCHENKO'S STORY THE CAPTAIN'S WOMAN (THEMES, SYSTEM OF CHARACTERS, STYLE)

The paper analyzes the poetics of Taras Shevchenko's story "The Captain's Woman". In particular, it examines the problematic and thematic contents of the work, the system of characters etc.

Keywords: *poetics, themes, system of characters, style.*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ КРИЗЬ ПРИЗМУ НТРИГИ В УКРАЇНСЬКОМУ РЕТРОДЕТЕКТИВІ

Присвячено аналізу сучасного українського ретродетективу з огляду на інтерпретацію історичних подій. Порушено питання розмежування історичного детективу та ретродетективу, а також сфер масової та міддл-літератури. Окреслено основні ознаки власне українського ретродетективного жанру в умовах літературної традиції.

Ключові слова: ретродетектив, історичний детектив, масова література, міддл-література, формульна література, жанровий канон.

Детективний жанр вважається одним із провідних напрямків сучасної літератури як українського, так і загальносвітового контексту. Причина сталої читацької зацікавленості, не зважаючи на наявність незмінних складових, – елементів злочину та його розслідування, полягає у динамічності розвитку жанру, адже сучасний детектив далекий від класичної моделі, а його "чистого" зразка майже не залишилося.

Ретродетектив – чи не найпоширеніший внутрішньожанровий різновид детективу, що активно розробляється сьогодні провідними українськими детективістами. Родоначальником ретродетективу по праву вважається Роберт Ханс ван Гулик – нідерландський сходознавець, музикант, дипломат і письменник, що став відомим завдяки циклу повістей про суддю Ді. Його літературні вправління розпочалися із зацікавленості середньовічним китайським судочинством, в результаті чого світ побачив переклад анонімого китайського судового роману XVI століття "Ді гун'ань" ("Dee Goong An"). Книга викликала неабиякий резонанс, і видавці запропонували ван Гулику взятись за подальші переклади. Натомість письменник вирішив створити власний оригінальний твір, стилізований під "середньовічний" китайський детектив, що має назву хуабень – особливий жанр письменної сюжетної прози, створений китайськими оповідачами (шохуажень) в X–XIII століттях. Примітною ознакою хуабень є

наявність звичного і невід'ємного у нашому розумінні персонажа – детектива [1, с. 262].

Однак, порушуючи питання термінологічного означення ретродетективу, зауважимо, що західне літературознавство поставило знак рівності між історичним та ретродетективом, послуговуючись загальноновизнаним у західних літературознавчих колах терміном "historicalmystery", в той час як в українській та російській літературознавчих традиціях ці поняття мають власні дефініції. Так, В. Мясников відзначає, що ретродетектив належить до явища так званої "фолк-історії", найбільш характерними рисами якої можна вважатисенсаційність ікомерційний характер. На думку критика, автори таких творів залишають за собою право трактувати історичні події та факти на власний розсуд [7].

Натомість Софія Філоненко зазначає, що "проблема розрізнення двох жанрів: "історичного" і "ретро" – є казуїстичною <...>. Гадаю, історичний детектив доцільно розглядати як жанровий різновид детективної прози, а ретро – як його можливий стиль (яким він і є по суті), густо замішаний на ностальгії за минулим, як правило, недалеким – на відстані живої пам'яті покоління", – переконана дослідниця [12].

У західній традиції детективи формату "historical mystery" представлені романами, дія яких зазвичай відбувається на берегах древнього Нілу та охоплює простір Греції й Рим, Англії з її численними колоніями та Сполучених Штатів Америки. Хронологічні рамки охоплюють як події сивої давнини, так і період середньовічної історії, Відродження, Нового часу та вікторіанської епохи. Тобто західний історичний детектив має значний локальний і темпоральний простір.

Що ж стосується російського детективу, заснованого на історичних подіях, то його просторово-часова локалізація зводиться переважно до часів існування Російської імперії. Так, російська дослідниця масової літератури М.А. Черняк зазначає, що характерною рисою більшості російських "ретродетективів", а саме такий термін вживає літературознавиця, є обмеженість часовими рамками першої половини XIX – початку XX століття, тобто до початку Першої світової війни. На її думку, автори свідомо

уникають опису подій радянської епохи, презентуючи своє бачення розвитку історії, з чим може погоджуватися чи не погоджуватися читач [15, с. 21].

Натомість автори українського ретродетективу за основу своїх творів беруть саме період ХХ століття. Перш за все, згадаємо про одного із найплідніших українських детективістів сучасності, перу котрого належить уже більше 50 книг, – Андрія Кокотюху. У рамках співпраці із видавництвом "Фоліо" письменник заприявив читачеві цікаву серію ретродетективів про Львів. Перша книга серії "Адвокат із Личаківської" переносить читача до Львова початку ХХ століття, де молодий киянин Клим Кошовий, котрий дивом утік із в'язниці, змушений розплутувати цілий клубок таємниць, маючи справу і з кримінальними авторитетами, і з російськими терористами, і з батярами. Книга друга – "Привид із Валової" – розкриває нам панораму Львова 1909 року, куди уже відомий нам Клим Кошовий тікає від переслідувань царської охоранки, однак справа, яку доведеться розслідувати цього разу, всуціль містична, адже йдеться про привид так званої Чорної пані, появу котрої пов'язують із серією смертей, що сполохали місто. Наступна книга – "Автомобіль із пекарської" – проводить нас вулицями Львова 1911 року, а детективні події розгортаються на фоні економічного буму та технічного прогресу. Нафтові магнати, міська аристократія та королі львівського злочинного світу – ось з чим доведеться мати справу детективу. Четверта книга – "Різник із Городоцької" – заснована на подіях 1913 року, що всуціль просякнуті передчуттям війни та духом передбачуваної перемоги. "П'ята книга, – зізнається Андрій Кокотюха, – буде присвячена окупації Львова під час Першої світової війни, шоста – сьома підведуть читача до подій 1918 року і описуватимуть розпад Австро-Угорської імперії. Тобто це серія, яка розповідатиме десятирічну історію із життя героїв" [6].

На думку письменника, популярність ретророману в Україні продиктована загальносвітовою тенденцією проявлення інтересу до власної історії, окрім того "ретроромани описують життя таким, як воно є. Це нібито роман на сучасну тематику, наша з вами історія, але перенесена в декорації, наприклад, 100 років

тому <...>. У своїх книжках із серії "Ретроромани" я не перепо-відаю карту Львова, не зловживаю топонімікою. Ми всі люди і дивимося очима. Я не пишу книжки, я знімаю фільми, тільки в силу певних обставин вони поки що виливаються в книжки. Мені хочеться, аби людина мій текст не читала, а бачила, аби, подивившись з вікна, вона спостерігала Львів 100 років тому. Причому очима приїжджого гостя, оскільки сам я не львів'янин" [6]. Владислав Івченко – ще один відомий детективіст, котрий звертається до жанру ретродетективу. Якщо у А. Кокотюхи серійний герой – це молодий адвокат Клим Кошовий, котрий і сам свого часу був переслідуваний правоохоронними органами, то герой В. Івченка – агент царської охоранки Іван Підпригора, котрий просто зачаровує читача своєю безпосередністю та щирістю. Перша книга серії "Стовп самодержавства або 12 справ Івана Карповича Підпригори" (у співавторстві з Юрієм Камаєвим) – переносить читача до Києва початку ХХ століття. Це гостросатиричний, провокаційний роман, що в суті своїй висміює і позбавляє уявної величі підвалини самодержавства.

Класичний для детективної літератури прийом, коли головний герой залишає офіційні правоохоронні структури і стає приватним детективом, використано уже в наступній частині серії – "Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу. 1910–1914", хоча наскрізний пафос розвінчання імперських засад буття і свідомості все ще залишається актуальним. Наступна частина "Найкращий сищик імперії на Великій війні. 1914–1916" розповідає про пригоди Івана Карповича у воєнний період, і хоча війни як такої у творі зовсім небагато, пригодницький дух зберігається та примножуються неймовірні часто фантастично-містичні події, як-то історії про родові прокляття чи чудовиська. Четверта книга "Найкращий сищик та падіння імперії" розповідає про період визнання та слави головного героя, однак справ у нього від того не поменшає, а от п'ята та найсвіжіша – "Одісея найкращого сищика республіки" – показує звичного нам героя уже в 1917 році.

Саме детектив демонструє найбільш глибоке тяжіння до синкретичних колізій як у царині жанру, стилю, так і сюжетних колі-

зій, що примітно на прикладі серії творів про Івана Карповича, для яких властива все ж детективно-пригодницька складова.

До книжкових крамниць потрапив іще один ретродетектив, однак уже жіночого авторства, – "Хроніка пригод Геня Муркоцького" Оксани Думанської. Детектив являє собою кримінальну хроніку 20-30-х років минулого століття, головним героєм котрого став вигаданий, і при тому симпатичний читачеві шахрай, Геньо Муркоцький.

Ірен Роздобудько також представила ретродетектив "Подвійна гра в чотири руки", події котрого відбуваються в Києві на початку ХХ століття. Головна героїня – шляхетна київська панночка, що займається розкриттям таємниці серії вбивств, що відбулися на палубі пароплава.

Буковинська говірка, любовний трикутник та непересічний гумор неодмінні складові роману Василя Кожелянка "Срібний Павук", що відкриває перед нами Чернівці 1939 року.

"Десятина" Андрія Криштальського ретроспективно сягає двох часових пластів: побіжно далекого 1943-го року та періоду передрозпаду СРСР. Події розгортаються навколо скарбу розстріляної за часів війни єврейки, а драматизм та напруга сюжету постають напрочуд виразно у атмосфері радянської задухи напередодні розпаду "імперії".

Олексій Нікітін та його роман "Істемі" змушує читачів пригадати останні роки існування Радянського Союзу: КДБ та підкреслена абсурдність реальності фонують у заплутаній історії про дружбу і зраду.

Має право називатися ретродетективом і роман Юрія Макарова "Genius Loci" або "Геній місця", дія котрого відбувається 2004 року, однак таємниці, які доведеться розгадувати головному героєві, сягають в ще в позаминуле сторіччя.

Для сучасних українських ретродетективів характерне переважання детективної інтриги над історичною складовою. Як результат, на перший план проступає стрімкий і непередбачуваний розвиток сюжету, а добір життєвих колізій відбувається з урахуванням вимог жанру масової літератури, що позначений використанням стійких формул та кліше. Визначення детективу

як зразка так званої формульної літератури отримало обґрунтування в дослідженні американського культуролога Дж. Г. Кавелті "Пригода, таємниця і любовна історія: формульні оповіді як мистецтво і популярна культура" [2]. Зосереджуючи увагу на причинах активізації розвитку формульної літератури дослідник зауважує: "Той факт, що формула – це часто повторювана оповідна і сюжетна модель, робить її певним стабілізуючим началом у культурі. Еволюція формул – це той процес, за допомогою якого завойовуються, асимілюються повсякденною свідомістю нові цінності, нові інтереси. Цей процес, ймовірно, набуває особливого значення в гетерогенній, плюралістичній культурі сучасних індустріальних суспільств" [2, с. 51].

Варто зауважити що комерціалізація літературного процесу накладає свій відбиток, тому більшість сучасних ретродетективів мають змінені за своєю суттю орієнтаційні моделі: "гостросюжетність, динамізм розповіді в таких творах превалюють над психологізмом, логікою розвитку характерів і колізії. Тому такі важливі компоненти архітектоніки, як портрет, пейзаж, опис предметного світу і ін., не займають в них належного місця або взагалі відсутні" [14, с. 40].

Однак необхідно уникати узагальнень, адже, зважаючи на існуючий власне український детективний доробок, можемо стверджувати, що на сьогоднішній день утворився так званий проміжний літературний пласт чи то пак міддл-література, для якої характерною є підвищена увага саме до якості творів.

90-ті роки минулого століття позначені важливими соціально-політичними та присутніми загальнокультурними змінами. Постмодерністські експерименти зі суміщення жанрів масової та "високої" літератури спричинили виникнення творів із так званим "подвійним кодуванням" (або "подвійною адресацією"), коли один і той же текст може сприйматися читачем по-різному: наприклад, не лише як детектив або пригодницький роман, але і як твір, що піднімає актуальні питання сучасності. "Міддл-література" (термін введений в літературознавчий обіг С. Чуприніним) поєднує високе і низьке, інтелектуальне і розважальне, сакральне і тривіальне, що ускладнює процес проведення

чіткої межі між елітарною і масовою літературою. "Міддл-література", займаючи середнє положення, синтезує принципи експериментального постмодернізму і масового мистецтва та прагне задовольняти запити та смаки як кваліфікованого, так і масового читача ("масової людини", що її визначав Хосе Ортега-і-Гассет), формуючи при цьому особливий пласт літератури, котра в результаті стає мейнстрімом. "Полегшені" варіанти високої літератури, засвоєння яких не вимагає від читачів особливих духовних та інтелектуальних зусиль, так і ті форми масової літератури, які відрізняються високою якістю виконання і націлені не лише на те, щоб потішити публіку" і складають основу мідл-літератури [16, с. 153].

Свого часу на внутрішню диференціацію масової літератури, услід за Д. Затонським, звернула свою увагу Л. Рижкова, назвавши таку літературу "гарною" та "добротною", тобто такою, стосовно якої визначаються "певні художні досягнення, технічність, "привабливість" форми, що приховує відомі змістові моменти, серйозне порушення справжніх проблем і спроба їх розв'язання" [8, с. 62]. Така література у рамках масової протистоїть так званій паралітературі, що за визначенням Ю. Коваліва позбавлена "психологічної глибини", зображує побутові чи фантастичні події, зловживає містифікацією, провокацією та орієнтована на читача "із примітивними аксіологічними та моральними уявленнями" [4, с. 183].

Всупереч припущенням, функція міддл-літератури є не лише розважальною, адже на ґрунті формульних жанрів створюються інтелектуально насичені і психологічно глибокі твори, здатні перевершувати безпосередні запити та очікування. Зважаючи на важливість та нетривіальність питань, що порушуються у ретродетективах, що достовірно і в деталях відтворюють зображувану епоху, "незалежно від того, чи є там історичні персонажі чи немає" [13].

Зараховуючи переважний масив ретродетективів до розряду міддл-літератури, котрій, нагадаємо, властиве подвійне кодування, справедливим буде зауважити той факт, що перший, найбільш доступний пласт смислів, які можуть бути зчитані з текстової поверхні роману, є насамперед детективний план. Ю. Лотман,

ведучи мову щоправда про роман Умберто Еко "Ім'я рози", жанрову приналежність якого визначають як історичний детектив, зауважив присутню особливість побудови твору, що її зустрічаємо й у інших історично насажених детективах: "Автор наче відчиняє перед читачем одразу двоє дверей, що ведуть у протилежних напрямках. На одних написано: детектив, на інших: історичний роман. Містифікація з розповіддю про начебто знайдений, а потім втрачений бібліографічний раритет настільки ж пародійно-відверто відсилає нас до стереотипних зачинів історичних романів, як перші розділи – до детективу" [5, с. 652].

Євгенія Кононенко також пропонує нам історичний, а точніше історично-містичний детектив "Жертва забутого майстра", в основі сюжету якого лежить пошук артефакту – таємничого трактату Пінзеля. Тобто у суті своїй сюжетні моделі споріднені, однак українській артефакт-детектив (за визначенням Н. Гребельник) має свою специфіку проявлення історичного у канві твору. Аналіз часопросторових площин дозволяє виділити три часових зрізи. Традиційно для письменниці так звану "затравку" винесено на початок твору в передмову (інколи це окремий розділ), що, на перший погляд, не співвіднесена із подальшим розвитком сюжету. Так, у "Жертві забутого майстра" для початку увазі читача пропонується історія часів Другої світової війни: "Вони поверталися і займали ті самі міста, звідки одного разу війська Третього Рейху вже відступили. Їхня частина вирвалася із оточення, яке згодом відомі історики назвуть Яссо-Кишинівським котлом" [3, с. 5]. Події, зазначені у творі як Яссо-Кишинівський котел, відображають реальні військові дії, що відбувалися з 20 по 29 серпня 1944 року. Нагадаємо, що для ретродетективу властива не пряма ретрансляція історичних подій, тому факти, імена чи назви можуть бути дещо зміненими на розсуд автора. Так, до прикладу, уже зазначений Яссо-Кишинівський котел – не що інше, як Яссо-Кишинівська операція, а першовідкривач Пінзеля, котрий у творі фігурує як Микола Браницький – не хто інший як український мистецтвознавець Борис Возницький, завдяки якому сучасникам стало відоме ім'я українського Мікеланджело – скульптора Іоана Георга Пінзеля.

Отож події Другої світової війни відображають зачиновий щодо розвитку детективного сюжету темпоральний пласт: батько головного героя – молодого франко-німецького скульптора отримує від єврейського чоловіка похилого віку дивний паперовий згорток, в якому лежить ключ до загадки, де ж захований таємничий трактат Пінзеля. Присутні у творі також і ретроспективні загадки періоду життя самого майстра, тобто середина XVIII ст., однак особливість хронотопу твору полягає у тому, що часоплоскові зрізи минулого і сучасного тісно переплітаються перш за все завдяки містичній, на думку головної героїні, спорідненості Пінзеля та Мішеля Абріє, що проявлялася, перш за все, на рівні тілесного сприйняття: "І чим більше я думаю про нього (Пінзеля, – прим. авт.), тим більше переконуюся, що він був зовні схожий на Мішеля. То також був високий, худорлявий, навіть тендітний гарний юнак [...]. Він шукав розуміння в цьому світі, а його не розумів ніхто. Цінували, але не розуміли" [3, с. 148]. Що цікаво, саме скульптури майстра стають тим умовним порталом, що допомагає подумки переноситись у Львів часів Пінзеля, відчуваючи це навіть на фізіологічному рівні: "ті, хто побачив справжню Західну Європу, могли порівняти справжні європейські містечка з пошарпаним підгнилим Львовом і вічним запахом старого дерева у львівських під'їздах і арках <...>. Так само пахло від дерев'яних фігур у музеї Пінзеля" [3, с. 28]. Отож, об'єднуючись навколо детективного "мотиву пошуку артефакту", часові координати накладаються, витворюючи спільну темпоральну площину.

До слова зауважимо, що таємничо-містичні історії, якими оповита постать Іоанна Георга Пінзеля, лягли в основу роману Володимира Єшкілева "Втеча майстра Пінзеля", в котрому розповідається одна із ймовірних версій останніх місяців життя скульптора, яка традиційно сповнена містичними подіями, а також роман Галини Вдовиченко "Пів'яблука", також наповнений містичним однак позитивним пафосом, адже рушієм сюжету є неймовірна історія про секретний механізм, що має форму яблука і здатен змінювати людську долю на кращу, а творцем його, звісно ж, є вже відомий нам майстер. На відміну від істо-

рично-містичного детективу "Жертва забутого майстра", що є зразком так званої міддл-літератури, роман "Пів'яблука" постає виразником власне масової літератури. Зауважимо, що детективний сюжет твору слугує лише одним із елементів зазначеного "жіночого" роману та є його рушійною складовою.

На відміну від історії страждань та поразок, що отримали відображення у художніх творах згідно попередній історико-літературній традиції, український сучасний ретродетектив пропонує альтернативну історію перемог. Подібна тенденція яскраво прослідковується зокрема у творчості Андрія Кокотюхи, так, історичні події, що лягли в основу детективних творів, відображають ланцюг подій, що призводять не до національного гноблення, а до національного єднання. Окрім того, український ретродетектив, на відміну від європейського, не обіграє історичні події, а використовує їх як тло, а реальні історичні постаті часто функціонують без огляду на історичний контекст та включаються у вигаданий та сконструйований автором художній світ. Слід також зазначити, що український ретродетектив обмежений часопроторовими рамками переважно ХХ століття та рідко занурюється в далекі історичні пласти. Дослідження особливостей сучасного українського ретродетективу передбачає наукову перспективу подальших досліджень та заслугове на особливу увагу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Вольский Н., Моисеев П.* Русские предшественники Эдгара По // Вопросы литературы М., 2012. – Вып. 6. – С. 262–277.
2. *Кавелли Дж. Г.* Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелли : [перевод с англ. Е.М. Лазаревой] // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
3. *Кононенко С.* Жертва забутого майстра, Київ 2007, – 174 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 624 с.
5. *Лотман Ю.М.* Выход из лабиринта / Ю.М. Лотман // Эко У. Имя розы. – М. : Радуга, 1998. – С. 650–669.
6. *Марченко О.* Сім тез Андрія Кокотюхи про ретро-Львів та дитячу книжку в Україні [Електронний ресурс] / Олена Марченко. – Режим доступу : http://tvoemisto.tv/news/sim_tez_andriya_kokotyuhu_pro_retrolviv_ta_dytyachu_knyzhku_v_ukraini_70035.html.

7. Мясников В. Историческая беллетристика: спрос и предложение [Электронный ресурс] / В. Мясников // Новый мир. – 2004. – № 4. – Режим доступа к журналу :http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html.

8. Рыжкова Л.А. Понятие "развлекательная литература" в современном литературоведении / Л.А. Рыжкова // Вісник Київського університету. Літературознавство. – Вип. 28. – К. : Вища школа, 1986. – С. 61–65.

9. Рыжченко О.С. Русский ретродетектив vshystorycalmystery (сравнительно-сопоставительная характеристика русского и зарубежного исторического детектива) [Электронный ресурс] / О.С. Рыжченко. – Режим доступа : [file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Nzl_2014_1\(2\)_14.pdf](file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Nzl_2014_1(2)_14.pdf).

10. Романенко О.В. Семіосфера української масової літератури: текст. Читач. Епоха / Олена Віталіївна Романенко; Наук. ред. Анатолій Борисович Гуляк. – К. : Якубець А. В., 2014. – 362 с.

11. Філоненко С.О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : [монографія / наук. ред. Т.І. Гундорова] / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 432 с.

12. Філоненко С. Як найкращий сищик імперії пройшов крізь вогонь, воду і мідні труби [Электронный ресурс] / С. Філоненко. – Режим доступа : <http://bukvoid.com.ua/print/?20351>.

13. Харлан О.Д. Розвиток жанру ретро-детективу в сучасній європейській літературі [Электронный ресурс] / О.Д. Харлан. – Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apif/2009_4/harlan.pdf.

14. Черная В.Л. Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе: [монография] / В.Л. Черная, И.В. Черный. – М. : Мануфактура, 2008. – 170 с.

15. Черняк М. Феномен массовой литературы XX века / Черняк М.А. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.

16. Чупринин С. Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.16

Я. А. Бригадир, асп.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДЕТЕКТИВНОЙ ИНТРИГИ В УКРАИНСКОМ РЕТРОДЕТЕКТИВЕ

Посвящена аналізу сучасного українського ретродетектива з урахуванням інтерпретації історических подій. Затрачено питання розмежування історического детектива і ретродетектива, а також сфер масової і міддл-літератури. Визначено основні ознаки власне українського ретродетективного жанру в умовах літературної традиції.

Ключевые слова: ретродетектив, детектив, масовая литература, міддл-література, формульня література, жанровый канон.

Y. Brygadyr, Postgraduate Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

INTERPRETATION OF HISTORY IN THE LIGHT OF THE DETECTIVE INTRIGUE IN UKRAINIAN RETRODETECTIVE FICTION

The article deals with the analysis of contemporary Ukrainian retrodetective fiction taking into account the interpretation of historical events. The author has raised the questions of differentiation between historical detective/retrodetective stories as well as spheres of Mass/Middle literatures. Also, the basic features of Ukrainian retrodetective genre in terms of literary tradition have been determined.

Keywords: retrodetective fiction, historical detective fiction, popular literature, middle-literature, formula fiction, canon of genre.

УДК 821.161.2:2-587'04

А. Бурюгіна, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЯВИЩЕ МІСТИЦИЗМУ В ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Досліджується явище містицизму в літературному контексті українського Середньовіччя, зокрема особливості його побутування в життійній літературі. Аналізується місце містики в середньовічній моделі християнської книжності, визначаються основні українські риси цього феномену.

Ключові слова: містика, містицизм, модель християнства, життійна література, Середньовіччя, Київська Русь.

Доба Середньовіччя завжди викликала багато запитань у дослідників. Така проблемність зумовлена теоцентричним спрямуванням мало не всіх літературних текстів цього періоду. На перший погляд усе зрозуміло: в середині світобудови Бог. Але, щоб декодувати тексти, потрібно спиратися на теологічні вчення, які в своїй основі мають сильну філософську складову, та й пояснити непізнанну трансцендентну природу Господа Бога не так легко. Щоб позбавити себе таких труднощів радянська влада ознаменувала цю епоху "темною", себто незрозумілою науковцям, що було цілком вигідно з ідеологічних міркувань. Спроби постмодерністів теж не завжди успішні, адже прагматичним

науковим мисленням важко зрозуміти природу ірраціональної системи світобачення. Тому **метою** дослідження є явище українського середньовічного містицизму, зокрема особливості його побутування в життійній літературі, визначення специфіки формування парадигми образу під його впливом.

Стрижень Середньовіччя – трансцендентне начало, яке спрямовує людину до істини. У християнському світовідчутті істиною є Всевишній, його мудрість та її втілення у світі людей. Тяжіння змісту текстів до такої теми обумовлене рядом причин. Насамперед це прагнення затвердити новообрану віру. Хоч християнство приходило у Русь поступово, воно потребувало пояснення. Окрім цього, нове віросповідання не мало свого пантеону святих. Для князя Володимира було важливо те, щоб християнство стало близьким людям не лише з теоретичних міркувань, а й на практиці. Святі не повинні були бути чимось чужорідним, а максимально близькими руському населенню. Перекладна література задавала лише вектор руху Київської Русі до нової релігії, але не була адаптованою до особливостей руської держави та її громадян. Всі ці причини сприяли появі власної оригінальної літератури. Серед її зразків з'явилися життя національних святих.

Агіографія – жанр виключно про життя праведної людини та закріплення за нею звання "святого". Як зазначає Д. Чижевський: "Писати життя своїх святих було неабиякою сміливістю; воно означало поставити своїх праведників поруч зі старими святими та мучениками" [6, с. 112]. Але саме це було метою Володимира. Так, як життя не відносяться виключно до місцевих творів, у князя була можливість оголосити про Київську Русь, її абсолютну самостійність та автентичність усьому православному світу.

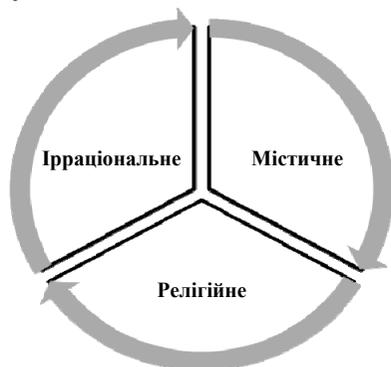
Тексти киеворуської держави, як і перекладні, становлять собою поєднання ірраціонального, релігійного та містичного. Такий субстрат робить процес пізнання істини інтелектуальним. Ірраціональний аспект надає філософському осмисленню дійсності інтуїтивного формату, тому що розум її не може осягнути вповні. За теорією З. Фрейда, це зачіпає категорію несвідомого – такий сегмент в людській свідомості, який містить у собі усе, що ми не можемо пояснити, і на існування якого не можемо

вплинути. Ірраціональний простір у тексті житій корелює з трансцендентною природою святості. Усі ці властивості виключають людський розум як такий, адже він має справу з явищами об'єктивного світу. Саме в цьому полягає його обмеженість у часі та просторі. Але у релігійній сфері прийнято інше трактування цього підрозділу свідомості. Як згадується у проповіді відомого німецького середньовічного теолога Йоганна Екхарта, розум поділяється на "дійсний" і "страждаючий" [2]. Перший вид відповідає за зовнішні матеріальні речі, другий – за наближення до Господа Бога. Вони взаємозалежні, тому існування другого можливе лише за умови, що перший зрікається матеріального світу. В іншому разі – дійсний розум повністю заповнює страждаючий і унеможливує його існування. Страждаючий розум породжує одухотворені образи і цим тяжіє до містичного. Але те, що може уявити собі людина – лише вершина знаменитого фрейдівського айсберга (свідоме).

Містичне від грецької "гаємниче", "приховане", можливо, навіть загадкове і невідоме. З містикою люди пов'язують речі / явища, природу яких не можуть пояснити. Але це явище раціонально організоване, бо за своєю суттю є релігійними та ідеалістичними поглядами, які визнають існування потойбічних сил, що не виключає можливість спілкуватися з ними. Погоджуємося з твердженням Ю. Шабанової, що "містика використовується в сенсі акта інтуїтивного єднання суб'єкта споглядання з трансцендентним началом" [7, с. 20–21], а для середньовічної містики – це розширення меж власного "Я" до меж "Духу" і злиття з ним. Відтак, містика – це конкретний індивідуальний містичний досвід, тоді як містицизм, явище якого нас цікавить у життєвих святих, виклад цього акту як переосмисленого процесу.

Релігійна складова агіографічних творів об'єднує за темою і метою ірраціональне та містичний досвід. Без християнського аспекту описані раніше категорії є лише філософськими термінами. Релігія вкладає в ці явища зміст, переводячи їх зі сфери абстрактного у сферу конкретного. Штучно розчленоване нами триєдине поняття проявляється у творах цілісно.

Релігійний концепт важливий для тлумачення істини в життєвих творах. Відмінність між філософським і християнським спрямуванням до істини в тому, що перше може лише наблизитися до неї і знаходиться в постійному її пошуку, а друге – володіє нею і має результативність. У християнському віровченні істина – це Бог, отже, вона так само трансцендентна. Процес її пізнання є інтелектуальним і прямо залежним від рівня свідомості суб'єкта.



Мал. 1. Внутрішня модель християнства

Саме тому християнська істина відносна: вона залежить від повноти знань, відчуттів та релігійного досвіду. В епоху киево-руського Середньовіччя не людина осягала істину, а істина прагнула проникнути у природу людини. Це відбувалося поза свідомістю, але походить від містичного спрямування розуму. Життя репрезентують реципієнту образ, який у кінцевому результаті осягає істину, з'єднуючись із божественним началом в єдине ціле. Середньовічне мислення не прагне нічого нав'язати читачу, воно лише показує модель світобудови і ймовірну модель буття людини. Суб'єкт християнської віри відданий своїй волі та свідомо обирає шлях свого буття. Це залежить від рівня її розвитку та здатності дійсного розуму відмовитися від благ життя і перейти у страждаючий. Непевність у виборі реципієнта була спричинена тим, що язичницьке віровчення давало людині право користуватися усіма насолодами цього світу. Звиклі до такого

способу життя громадяни Русі не одразу могли сприйняти категоричні настанови, їх потрібно було підготувати та навчити прикладом. Виправданість таких пожертв полягала у тому, як стверджує у своїх проповідях Майстер Екхарт, що "Все, що дає дійсний розум первісній людині, все це і набагато більше від цього дає Господь людині, яка зреклася. Він виганяє дійсний розум і Сам стає на його місце, і Сам виконує все, що робить цей останній" [2]. Людина віри зрікається матеріального, того, що тлінне, щоб отримати винагороду за багатство своєї душі від Господа в потойбіччі. Краса душі суб'єкта часто зображується через численні добрі справи оточуючим, часто незнайомим людям. Але ця людина повинна стати не просто добродієм, а вище цього. Тому що добродій робить усі благі справи свідомо й обдуманно, а Господь характеризує людину за добрими справами, які линуть з душі та робляться несвідомо, без мети. Саме таким постає перед нами, наприклад, Феодосій Печерський та багато інших святих: їхні справи торкаються Бога. Безкорисливість – основна і найпоказовіша риса праведника.

У період Середніх віків у Київській Русі та й на теренах усієї Європи постає проблема особистості. Дуже часто складається думка, що у Середньовіччі її не існувало. Але це зовсім не так, просто поняття особистості мало дещо інші смислові важелі, ніж сьогодні. Цей термін стосувався людей духовних та високоморальних і використовувався, як правило, до християнських святих, Святої Трійці та Всевишнього. Людина звичайна була скоріше особою – представником людського роду у своїй цілісності, здатним до свідомого вибору. Автори житій і житійних оповідань обирають для свого твору образ, який у творі роблять літературним. Образ національного святого будувався за допомогою кількох критеріїв. Для початку, життя майбутнього святого мало бути сповненим самопожертви та добродійності. Усе інше в житті мало бути нічим у порівнянні з моральним обов'язком перед собою, людьми та Богом. Праведник виступає у творі воїном віри, щоправда не таким, як це було у західноєвропейському Середньовіччі. Боротьба за віру дуже часто статична, без відчутної динаміки. Вона приймає форми пасивного скорення,

аскетичного способу життя чи безкорисної самовіддачі людям та церкві. Святий без вагань викреслює зі своєї свідомості матеріальний світ речей та мирську насолоду, прагнучи отримати єдино правильне благо на землі – божу благодать. Дуже часто в тексті зустрічаються паралелізм образу національного святого з Ісусом Христом. Смерть в ім'я Господа корелює з прагненням спокутувати гріхи ближніх і всього людства. Завершальним етапом ініціації праведника є його усвідомленість приходу смерті й її невідворотність. Період її очікування є визначальним у долі божого обранця, адже доля залежить від його вибору. Цей вибір полягає в двох варіантах: смиренно чекати і прийняти цей факт, або підкоритися страху, який йде від лукавого. У житійних творах герой наділений рисою самообладання, тому його наміри стійкі і непохитні. При всій унікальній визначеності у життєвому шляху, образ святого олюднений: йому властиві короточасні вагання, тимчасові спогади свого земного життя, сум за молодість чи прекрасними юними роками, які ще не пізнані вповні. Наділяючи свого героя такими рисами, автор наближає його до простих людей і показує, що кожен з них може досягти істини, що християнство – це не щось віддалене і абстрактне, а це саме те, що підвладне усім.

Києворуські агіографічні твори мають особливі національні риси, в яких неприхований код українського народу. Коли профанний простір поступається сакральному, проявляються межові дієства, які засвідчують цей процес. Саме в таких моментах ми можемо віднайти автентичні українські риси в загально християнському жанрі житія. У творах можна зустріти елементи українських обрядів. До таких відносимо голосіння / плачі, які український народ здійснює після смерті людини. В житіях цей обряд можна зустріти в іншій інтерпретації. По-перше, голосіння виконані не у формі пісень, а молитов і звертань до Бога. По-друге, виконавцем може виступати людина, яка передчуває свій кінець, або яка свідомо йде на такий крок в ім'я Всевишнього. Мета обряду не згадати покійника, а майбутній мрець згадує своє життя і свої діяння, таким чином очищаючи свою душу і підводячи підсумок свого існування. Процес очищення супро-

воджується ще одним обрядом – омиванням. І знову ж таки, очищення роблять перед смертю, а не після неї і не лише з тлінним тілом. Голосячи про своє життя, праведник часто вдається до невгамовного плачу. Архетип води теж присутній, але у формі сліз, що надає їм особливої сакральної семантики. Перше значення – це очищення, яке йде з середини, пронизує людину і відбувається не штучно, а природнім шляхом. Друге – архетип води як символ життя. Така конотація цього процесу засвідчує існування потойбічного буття.

Повністю християнський, але без сумніву й українським є символ ягняти / вівці, який зустрічається в багатьох текстах. Ця тварина у давньоруських народів вважалася сакральною, адже символізує покірність і смиренність. У християнстві вівці не менш сакральні істоти, адже вони є свідками народження Ісуса Христа. Часто цей образ накладається на образ Божих угодників, які визначаються своєю покірністю перед Господом. Як зазначає О. Сліпушко: "... ягня – один з найістотніших образів християнської символіки, бо вочевидь, є уособленням жертвовної смерті Ісуса Христа" [4, с. 34]. Попри таку чисту наповненість цього символу, іноді відчутний легкий негативний відтінок, коли мова йде про праведників, як стадо овець, які потребують свого ватажка. Сприйняття сакрального символу в буквальному значенні відсилає нас до українського походження такого порівняння.

Зустрічаються в агіографічних текстах і архетипи прадавніх українських світил – святої тріади Зірки, Місяця, Сонця. Щоправда, їхнє походження прийнято вважати язичницьким. Порівняння угодників Божих із зорею робить їх вище над усіма людьми, підкреслює їхню особливість і певною мірою важкодоступність. Сходження зірки на небо засвідчувало народження Ісуса, тому порівняння з небесними світилами означало про перехід віруючого у сакральний світ.

Ознакою переходу героя в площину трансцендентного є численні посмертні чуда, які здійснює або дух померлого, або його тіло. Першою видимою ознакою святості є світіння тіла мертвого праведника. Світло це змальовується здебільшого чистим, як і сама душа. Такий своєрідний вогонь символізує осяяння та

просвітління, також означають внутрішню силу та багатство, які мають трансцендентну природу.

Якщо характеризувати типи героїв житій, за допомогою яких і відбувається побудова моделі християнства у творі, то їх можна умовно поділити на два типи: Божий обранець та Божий угодник. Сміслові відтінки вказують на суть такого розрізнення: перший – обраний богом ще від народження як приклад для людства, його життєва місія – консолідувати хаотичні уявлення і неоднорідну прихильність до християнського віровчення; другий – усвідомлює своє призначення лише на певному етапі життя та, як правило, під впливом певних обставин і внутрішнього страху перед карою Божою. У своїх діяннях перший тип дуже схожий на другий – складається враження, що суб'єкт віри весь час прагне догодити своєму духовному ідеалу. Але така його поведінка не піддається логічному поясненню, окрім того, що це в ім'я Всевишнього. Другий тип розкриває свою душу повністю лише тоді, коли розуміє, що це єдиний правильний вихід з цілої низки, і тоді, коли його кінець неминучий і тепер він як ніколи хоче подбати про свою душу. Дуже часто, для підсилення непопачності душі героя-праведника, автор вдається до введення у твір героя-антагоніста. Такий персонаж негативної конотації дозволяє автору з більшою легкістю досягнути бажаний результат, адже багато речей не потребують описового пояснення (вони автоматично відносяться у підтекст, відтак, прочитуються, так би мовити, "поміж рядків").

Отже, в основі житійної літератури лежить триєдина модель християнства. Її складові – ірраціональне, містичне, релігійне – є взаємозумовленими. Містицизм – це інтерпретація індивідуального містичного досвіду з трансцендентним началом, яке відноситься до ірраціональної сфери свідомості. Для літературознавства це явище цікаве з погляду його реалізації в тексті. Це дозволяє виокремити такі риси киеворуського містицизму:

✓ на перетині профанного та сакрального світів – елементи українських народних обрядів: голосіння, омивання душі та тіла (щоправда, з відмінним від нашого уявлення семантичним наповненням); використання прадавніх архетипів: води та світла;

- ✓ свідчення переходу душі праведника в божественний світ – порівняння з небесними світилами, посмертні чуда;
- ✓ Божий угодник виступає воїном віри, але його боротьба позбавлена динаміки: реалізується через аскетичний спосіб життя, пасивне скорення;
- ✓ застосовується паралелізм образу святого з Ісусом Христом; підсилення цього художнього засобу введенням образу вівці (ягняти) як сакральної істоти тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар С. Українське православ'я XI – XII століть і християнський світ доби Середньовіччя // Український церковно-історичний журнал. – К., 2007. №1 (7). – С. 92–99.
2. Про розум і його мовчання // Майстер Екхарт "Духовні проповіді і роздуми" // <http://www.magister.msk.ru>.
3. Северин Л. Деякі аспекти вивчення поняття особистості в епоху Середньовіччя // Вісник Київського національного університету імені Т. Шевченка (Філософія. Політологія). – К., 1998. Вип. 28. – С. 49–53.
4. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій. – К. : Дніпро, 2001. – 144 с.
5. Терехова Л. Західно-європейський містицизм і філософські настанови Середньовіччя // Вісник Київського національного університету імені Т. Шевченка (Філософія. Політологія). – К., 2012, Вип. 109. – С. 40–43.
6. Чижевський Дм. Історія української літератури. – К. : ВЦ "Академія", 2008. – С. 568.
7. Шабанова Ю. Містичний простір філософії Середньовіччя // Вісник Київського національного університету імені Т. Шевченка (Філософія. Політологія). – К., 2011. Вип. 102. – С. 19–23.

Стаття надійшла до редколегії 27.04.16

А. Бурутина, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ЯВЛЕНИЕ МИСТИЦИЗМА В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Исследуется явление мистицизма в литературном контексте украинского Средневековья, в частности особенности его бытования в житийной литературе. Анализируется место мистики в средневековой модели христианства, определяются основные украинские черты этого феномена.

Ключевые слова: мистика, мистицизм, модель христианства, литература жития, Средневековье, Киевская Русь.

THE PHENOMENON OF MYSTICISM IN THE LITERARY CONTEXT OF THE UKRAINIAN MIDDLE AGES

The article examines the phenomenon of mysticism in the Ukrainian literary context of the Middle Ages, particularly, the features of its existence in hagiography. The place of mysticism in medieval model of Christianity is analyzed; the key features of this phenomenon in Ukraine are identified.

Keywords: *mystic, mysticism, a model of Christianity, hagiography, medieval, Kyivan Rus.*

УДК 821.161.2:7.036 Алчевська

Н. М. Гаєвська, канд. філол. наук, проф.,

О. В. Гаєвська, канд. філол. наук.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТВОРЧИСТЬ ХРИСТІ АЛЧЕВСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглядається творчість Христі Алчевської в контексті української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: *модернізм, поетика, поезія у прозі, психологізм, рефлексія, стиль.*

До жіночої когорти прозаїків української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття належить Христина Олексіївна Алчевська, вона природньо вписується в літературний процес тієї доби. "Я провісниця гніву безодні, біла чайка над морем сумним" [1], ці її слова справді були пророчими. І твори письменниці, написані в означений період, теж були "пророчими". Писала Х. Алчевська в епоху модернізму. Модернізм як культурна епоха розвиває різноманітні стильові течії. Як зауважує С. Павличко "Терміном "модернізм" в українській літературній історії позначені різні явища, різних періодів, часом діаметрально протилежного змісту" [2].

Письменниця жила і творила в непростий час. На формування уподобань творчості майбутньої письменниці величезний вплив мало оточення. Перш за все родинне.

Народилася Христина Олексіївна в родині, де панували українські традиції, де вченість була у пошані. Мати її, Христина Данилівна Алчевська, – відома діячка народної освіти, організатор просвітницької праці серед простого люду. Батько Олексій Алчевський належав до демократичної інтелігенції 40–50 років, брав активну участь у різних українських просвітницьких заходах.

В харківському будинку Алчевських часто збиралась українська прогресивна молодь: М. Вороний, Г. Хоткевич, М. Косач (Обачний), О. Косачева (Грицько-Григоренко), Олександр Олесь.

Ясна річ, формування літературно-естетичних поглядів майбутньої письменниці відбувалось і під впливом літератури як української, так і зарубіжної. Особливо в пошані була творчість Т. Шевченка. Як згадує сама Х. Алчевська: "батько читав мені Шевченка, з якого добув собі й переписав рідкий тоді повний "Кавказ" та "Сон" [3].

Христя Алчевська здобула гарну освіту. Спочатку навчалася в приватній школі, а згодом у Харківській жіночій гімназії, а після смерті батька була на утриманні брата Івана, жила за кордоном. Перебуваючи в Парижі, Христина закінчила курси французької мови і згодом займалася викладацькою практикою, а пізніше стала допомагати матері в недільній школі.

Родина Алчевських була унікальною, вона відіграла значну роль в українській культурі і полишила помітний слід в історії.

Мати Христини Данилівни, у дівочтві Журавльова, родом з Борзни, що на Чернігівщині, відкрила першу недільну школу. Батько Олексій Алчевський – великий підприємець і меценат. Всі діти були надзвичайно обдаровані.

Дмитро – прекрасно грав на гітарі та віолончелі, гарно співав, малював. Закінчив Харківський університет, у якому захистив дисертацію. Григорій – співак, піаніст, композитор. Закінчив фізико-математичний факультет Харківського університету. Згодом вступив до Московської консерваторії. Анна вчителювала разом з матір'ю, брала участь у роботі Харківського товариства

тва поширення грамотності серед народу. Вона непогано малювала. Микола закінчив юридичний факультет Харківського університету, мав хист до літератури, брав участь у ліквідації неписьменності, вчителював, був викладачем у вищих навчальних закладах і мав звання професора. Іван закінчив фізико-математичний факультет Харківського університету, мав гарний голос, став солістом Маріїнського театру. Христина була найменшою дочкою цієї великої та дружної родини. В 1903 році під час відкриття пам'ятника І.П. Котляревському в Полтаві Х. Алчевська познайомилася з М. Коцюбинським, Лесею Українкою, М. Старицьким, В. Стефаніком та іншими письменниками, які мали великий вплив на її творчість.

Перші твори Христини Алчевської (1903–1907) здебільшого друкувалися у періодиці. Згодом вийшла збірка "Туга за сонцем" (1907). І. Франко привітав вихід цієї збірки: "Авторка якось так природно мимоволі рисує перед нами вдачу, трохи тужливу, трохи меланхолійну та в основі більше веселу та артистичну... з тим усім у авторки видно таланти і деякий розмах фантазії, та треба їй багато працювати над собою, щоб розвинути ті задатки її природи" [4].

Задумана атмосфера та реакція після революції 1905–1907 років навіювала сум та тривогу. І це відчутно в поезії письменниці.

Коли стріваю серця смуток,
Людини сльози, сум життя,
Коли надій і мрій здобуток
Руйнує темне забуття – сумую й я [с. 63].

Ці роки були для Христини Алчевської роками пошуків, злетів, розчарувань (зб. "Сонце з-за хмар" (1910) "Пісня життя" (1911)). Цікавими в згаданих збірках є твори інтимної та пейзажної лірики, в яких звучать певні закличні мотиви і віра в пробудження суспільства, його неминучу зміну:

До сонця тягнуться рослини
Й невільник з темної тюрми,
І тільки ти не йдеш до світла,
Народе, стогнучий в ярмі... [с. 38]

У 1912 році з'являється збірка авторки "Вишневий цвіт", а в 1914 році "Пісні серця і просторів", які тематично дуже близькі до попередніх її книг. У цих збірках чимало творів "закличного" характеру, і вже більш оптимістично звучить віра в майбутнє, відчувається прозріння поетеси.

Я прозріла давно! І для нас бачу я,
Що за хмарами сонце не згасло,
Вже зібралась докупинародів сім'я,
Залунало відродження гасло... [с. 39]

У віршах збірок "Вишневий цвіт" і "Пісні серця і просторів" багато символів – блискавка, грім, полум'я, мла, темне небо, гнівні хвилі, вони символізують майбутні зміни. Х. Алчевська написала і кілька поем ("Інтермецо" (зб. "Встань сонце"), це одна з перших поем письменниці), і в 20-х роках пише драматичну поему "Луїза Мішель", драму "Загибель юнака". Письменниця свідома того, що можуть бути жертви, але в ім'я майбутнього це виправдані жертви і втрати.

Ми несемо найкращі сили,
Ми молоде кладем життя,
.....
Ми несемо рубіни крові
Назустріч золотому дню
Нового віку і віднови...
А може ж... марно йдем в борню! [с. 221]

Пізніші збірки Х. Алчевської "Моєму краю" (1914), "Сльози" (1915), "Встань сонце" (1916), "Мандрівець" (1916), "Пробудження" (1917) засвідчили зростання поетичного таланту Х. Алчевської.

В творчому доробку письменниці є чимало поезій просят. Наприклад, Т. Шевченку, О. Кобилянській, М. Спиридоновій, Г. Хоткевичу. В кожному з названих творів письменниця підкреслює велич і красу митців, їх роль в історії свого народу, віру в краще майбутнє:

Краю! Не бійся, в негоду летючу
Віра керує людьми!
Віра нас кличе до світла і сяєва,

Віра буде дива
Темна країна, забута й занедбана,
Вірою знов ожива! [с. 219]

Загалом поетичний спадок Х. Алчевської досить великий: дванадцять збірок, окремі вірші та декілька поем. Відомі її переклади та переспіви з багатьох мов (Беранже, Гюго, Вольтера, Жюль Верна). Окрім того, вона гарно малювала. Зберігся її альбом малюнків та начерків, де переважають пейзажі моря, Криму і чайки в небі, як своєрідний символ. Літературознавці зазначають, що біла чайка Х. Алчевської – і художниці, і поетеси – символ свободи. Малюнок чайки в небі і вірш "Крик чайки" відображає настрої, почуття поетеси:

Я – провісниця гніву безодні,
Біла чайка над морем сумним,
Думка, що збуджує сили народні,
Гасло, що променем сяє ясним...
Гей же, до мене чайки, прилучайтесь,
Лучче не жити, а згинуть в бою!
Хутко зі мною над морем єднайтесь,
Міцно борітесь за долю свою! [с. 55]

Окрім поезій, Х. Алчевська писала і прозові твори. Спадщина Х. Алчевської – прозаїка надзвичайно різноманітна: оповідання, новели, замальовки, ескізи, етюди, які засвідчили тяжіння авторки до поглибленого психологізму героїв. Її поезія в прозі надзвичайно цікава. Цей жанр має особливу композицію: поділ тексту на фрази, абзаци, окремі частини – це епічна характеристика твору. А ознаки лірики – тяжіння до динаміки певного настрою, почуття, певної настроєності, чуттєвості.

Як зазначає С. Павличко, для української літератури поява жанру поезії в прозі наприкінці ХІХ – початку ХХ століття асоціювалась насамперед з модерними візіями. Серед прозово-поетичних мініатюр з'являється все більше таких, де ліричність відчутно тяжіє до відображення настрою, але водночас в центрі сюжетного конструювання даного жанру постає "людина, її психологія, її чуття й інтелект, її самотність і збудженість жит-

тям". Далі С. Павличко зазначає, що в українській літературі жанр поезії в прозі характеризується увагою до внутрішніх рефлексій, "фрагментарністю малюнка, особливим використанням кольору, світлотіні, що є характерним для імпресіоністичного письма. Поезія в прозі передбачає, як уже зазначалось, певний ритмічний склад, певні поетичні образи, теми, орнаментальність, "кучерявість" стилю, сентиментальність, чуттєвість..." [5]

Саме такими є твори Х. Алчевської "Мелодія" (Шопенівський марш), "Яблуні цвіли за вікном", "Холодні очі", "Мелетик", "Хлоя" та ін.

Всі вони відповідають жанру "поезія в прозі". У жанрово-стильовому відношенні їх можна було б назвати сповідально-фрагментарною прозою. Це невеликі за обсягом твори, в більшості з них відсутній сюжет. Так, "Яблуні цвітуть за вікном" складаються всього з двадцяти рядків. Сюжет відсутній. Перед нами постає невеличка лірична замальовка, а точніше фрагмент. У творі надзвичайно тонко поєднано пейзажі настроїв героїні. "Яблуні цвіли за вікном... Я не знала ні журби, ні гори. В душі розцвітали яснобарвні надії, вона вся була розкрита для щастя..." [с. 333]

Це своєрідна картина, яку надає героїні твору її молодість. Поступово настрої змінюється. "З того часу минали і бурі, і громи... Буйний вихор пронісся над моєю головою, стогнали і гнулися молоді надії, тремтіли листочки". Героїня намагається боротися з непростими життєвими ситуаціями. Відчуваємо напругу, сильний психологічний, навіть стресовий стан авторки, яка бореться, але відчуває страх, зневіру, жаль, розчарування.

Буйний вихор пронісся над
моєю головою...

І тепер не сяють ясною радістю сумно
закрені очі – очі, що так любила колись
молода весна.

Вони вже не можуть так, як давніше,
любити... [с. 333]

Героїня згадує, аналізує, осмислює минулі роки, сум і гіркота бринить в кожному рядку. Перед нами проходить картина за картиною життя юної дівчини, її молодість, коли вона "вся була розкрита для щастя". Зорові і слухові образи сприяють надзвичайній чуттєвості настрою і почуттів героїні. "Підірване гілля лежить на землі. Розсипані, розметані, буйним вихром потоптані... Яблуні схилилися за вікном". Ця поезія в прозі надзвичайно чуттєва, і ця чуттєвість досягається поєднанням музики і кольору, слухових і зорових елементів, які є домінуючими у письменниці.

В іншому творі "Мелодія" (Шопенівський марш) спостерігаємо те саме: поєднання різних засобів для досягнення чуттєвості. Пейзажні малюнки надзвичайно гармонують з настроями, переживаннями героя. На відміну від попереднього твору – тут трохи інша композиція. Твір ніби починається з кінцівки.

"Коли зненацька обривається молоде життя, мені здається, що я чую мелодію..." І далі йде розповідь про героїню. "Весела і безжурна, повна якогось задивування і невимовної наївності, несеться вона у ясне небо і ніби з кимось розмовляє, дивується щиро і наче докоряє, а потім знову ясніє, летить і сміється..."

Весна грає коло неї! Сяють усюди рожеві барви...

А яскрава мелодія, радісна і сяюча, в'ється, співає і летить далі!...

І ось її наче і не було...

Темні грудки землі важко і глухо падутьна дощату труну.

...Де все поділось?

...Де все заховалось?

В сяєві сонця цвіли сподівання; тільки як спомин далекий ви-тає у них жаль...

... І ось уже смерть..... [.....]...

Хто це тут плаче?...

Хто це ридає?!

Тихше... тихше... замовкніть ви, люде, –
схиліться...

Вгасла мелодія!" [с. 339]

Принцип побудови цього твору такий же, як і попередній, зрештою, тема теж близька, але в "Мелодії" відчуваємо більший трагізм, безвихідь. Кінцівки ж обох творів не назвеш оптимістичними.

Цікавим є твір "Асан і Зейнеп" (шкіц). Даний твір трохи більший за обсягом, в ньому чимало описів природи. Вже початок "Гарячий кримський полудень. Море синє-синє, воно тремтить і переливається, грає тисячами барв", – налаштовує читача на те, що мова йтиме про жителів Криму. Горді і сильні герої твору. Зейнеп покохала Урсина щиро і віддано, але згодом дізналася, що він зраджує їй. "...сидів Урсин, а в нього на плечі дрімала, притулившись до нього, немолода, але ще гарна пані... Зейнеп... [...]... раптом зірвалася з місця і, як божевільна, нечутними кроками побігла геть... [...]... Вся краса Божого світу раптом зникла для неї – ніби пересохла... [...]... В нестямі вона мала тільки одну думку – стратити собі життя... Довго шукали потім дівчину її родичі" [с. 340]. Виразність образів, емоційність, чуттєвість, безвихідь героїні на фоні морського пейзажу ще більше посилює трагізм молоді дівчини.

Зовсім по-іншому побудований твір "Метелик". В перший абзац твору вкладено весь зміст. А вже далі йде розлога розповідь.

"Що таке молодість?... Се – необачний привабливий метелик, котрого часом схопить за крильця життя, зіпсує, понівечить й кине в безодню забуття... Се весна, що сама не знає, як відходить, як заміняється розквітлим літом, що не бачить наближення суворої осені! Й чогось мені так сумно думати про молодість!" [с. 358].

Х. Алчевська часто звертається до найкращої пори в житті людини – молодості. Саме тоді формується характер, проявляються надзвичайно чуттєві риси вдачі. Її герої сильні, вірні в почуттях, витривалі, чесні, порядні. Саме такими є герої твору "Метелик". Окрім цього, авторка вводить "допоміжні" сюжетні лінії – у формі ліричних відступів, різних оповідей, казок, які сприяють розкриттю теми оповідань, новел. Таким чином, один сюжет "головний", і в нього ніби "вплітається" інший – казко-

вий. Герой твору Вова ("Метелик") пропонує молодому товариству розповісти казку.

" – Тут жили італійці...

Було їх три брати. Один був – поет, другий стрілець, а третій – музика. Цей грав на скрипці.... [....]... Ті звуки ридали... [....]... І ось на ту мелодію, мов метелик на світлі, прийшла колись крадькома попід вікна молода татарка. Поет бачив її...[....]... Але прийшла ця татарка не для нього. Лише скрипка брата вабила її...[....]... Поет закохався в неї. Дізнавшись про це, музику вбили татари, брат-стрілець застрелив татарина-месника з дочкою"[с. 358].

Ця вставна "казка" нагадала героїні твору її власну "казку" – любов до професора-піаніста. Їй тоді було 20 років, а йому 35. "...як хвилювала її душу його чудова гра"...[....].. І вона закохалася в нього. Але з часом його "захоплення пройшло. Він повернувся до родини. "...Чому та – інша мала право зоставатись коло нього навіки, та що не розумілась на музиці, що не опалила собі крила... [....]... Чому, їй Ланевській, не дано щастя на землі" [с. 360].

Далі в оповіданні йде розповідь про "про розваги" молодого товариства. Але в кінці твору Христя Алчевська знову "повертається" до Ланевської, яка була зворушена казкою Вова. І коли Вова знову придумав чергову розвагу, – націлився й ударив з розмаху брилем по столу. "За хвилину між його пальцями вже тріпотів крильцями прегарний метелик. Ланевська стрепенулась:

– Що ти робиш? А він, сміючись, просунув метелика в ліхтар на свічку й підпалив на огні. Спогади поглинули Ланевську..." [с. 361].

Так в невеличкому творі Х. Алчевська зуміла показати долю молодої жінки, її глибокі, щирі почуття, здатність на самопожертву в ім'я любові, зрештою її величну красу, її незвичайну чуттєвість, глибокий внутрішній світ.

Ці всі твори письменниці можна віднести до жанру поезії в прозі. В них спостерігаємо динаміку настрою героїв, надзвичайну ліричність, психологізм, своєрідне використання пейзажу, кольори, певний сентименталізм та ін.

Христя Алчевська мала чимало задумів і до останніх днів активно працювала. Вона залишила величезну рукописну спадщину (близько 4 тисяч творів), добірку поетичних, прозових перекладів з інших мов, а тому її спадщина надзвичайно вагома в літературному контексті кінця XIX – початку XX століття. "Мене не викреслити при всьому бажанні з історії ніяк...", – писала вона. І це справді так.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Христя Алчевська* Твори. – К., 1990. – 219 с.
2. *Павличко С.Д.* Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – К., 1999. – 447 с.
3. Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР, ф. 27, арк. 593.
4. ЛНВ, 1907, т. 39, кн. 7, С. 115–118.
5. *Павличко С.* Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. – К., 2002. – 679 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.16

Н. М. Гаевская, канд. філол. наук., проф.,

Е. В. Гаевская, канд. філол. наук

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ТВОРЧЕСТВО ХРИСТИ АЛЧЕВСКОЙ В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Рассматривается творчество Христи Алчевской в контексте украинской литературы конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: модернизм, поэтика, поэзия в прозе, психологизм, рефлексия, стиль.

N. Gayevska, PhD, Professor

O. Gayevska, PhD

Taras Shevchenko National University of Kiev

THE WORKS OF CHRYSTIA ALCHEVSKA IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN LITERATURE OF THE LATE 19TH TO EARLY 20TH CENTURIES

The article deals with the work of Chrystia Alchevskain the context of Ukrainian literature of the late 19th to early 20th centuries.

Keywords: modernism, poetics, poetry in prose, psychology, reflection, style.

О. В. Гасвська, канд. філол. наук, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

НОВІТНЯ ЖІНОЧА ПРЕСА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ЯВИЩЕ РУХУ ОПОРУ

Ідеться про жіночу пресу кінця ХІХ – початку ХХ ст. і її роль у суспільному житті.

Ключові слова: преса, альманах, філософія, національний рух, явище, розвиток, фемінізм.

Преса в усі часи відіграла значну роль в суспільному житті. Коли ж вести мову про українську пресу кінця ХІХ – початку ХХ століття, зокрема жіночу пресу, то слід зауважити, що попри заборони українського слова, вона зберігала свою ідентичність, свою особливість.

Журнал "Киевская старина" (1882–1906) відігравав значну роль в згуртуванні літературних сил, у ствердженні права української преси на розвиток рідною мовою.

Чимало проблемних публікацій друкували на сторінках газети "Хлібороб", тижневика "Рідний край", місячника "Нова громада", згодом щоденної газети "Рада" та ін.

Ясна річ, часто виникали певні дискусії між авторами. Скажімо, Є. Чикаленко в листі до М. Коцюбинського писав: "Мене гнітить, що люди не можуть стати вище інтересів свого я, та ще й люди, з якими думалось працювати вкупі, які здавалось, готові життя своє покласти за Україну" [5, с. 239].

Українські письменники (Ганна Барвінок, Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, М. Вороний, А. Тесленко, С. Васильченко, М. Коцюбинський та ін.) друкували свої художні твори в цих виданнях.

Деякі з них з часом хоч і припиняли свою роботу через брак коштів, але через певний час знову з'являлися на літературній ниві, інколи вже під іншими назвами.

Свою лепту в розвиток української журналістики внесли і українські жінки-письменниці. "Перший вінок", виданий Н. Кобринською та Оленою Пчілкою 1887 р., став, фактично, за змістом, формою і духом першим українським жіночим альманахом. Написаний жінками (Н. Кобринська, У. Кравченко, Олена Пчілка, Леся Українка, Дніпрова Чайка, Л. Старицька-Черняхівська та ін.), він був доступний усім верствам української суспільності. І по суті це було нове явище, своєрідне явище руху опору, бо крім художніх творів, в альманасі вміщено програмові для українського фемінізму статті Н. Кобринської: "Про рух жіночий в новітніх часах", "Руське жіноцтво в Галичині в наших часах", "Замужня жінка середньої верстви", "Про первісну ціль Товариства руських жінок в Станіславові", в яких "поставлено в оборону інтереси української жінки, вказувано шляхи, якими вона повинна йти до свого визволення; а іменно: ціллю її життя повинно бути не лише виховання дітей і господарство, але також і участь в громадським життю" [1, с. 5–6].

Появу в "Першому вінку" молодих літераторок І. Франко оцінив як доказ, "що національне почуття будиться вже в самім ядрі українського народу, доходить до тих кругів, де воно звичайно доходить найпізніше і найтяжче. Відтепер можна було надіятися кращого, швидшого росту нашого розвою – і ся надія, незважаючи на всі переміни констеляцій, не завела" [8, с. 503].

Через шість років Н. Кобринська підготувала три випуски альманаху "Наша Доля" (1893–1896). Проте вони не піднеслися до рівня "Першого вінка" "і формою і змістом" (М. Павлик). Побажання Н. Кобринської про заснування жіночої преси здійснилися ще за її життя, але згодом.

1908 р. гурт молодих жінок на чолі з Дарією Старосольською розпочали видання, за прикладом Н. Кобринської, журналу "Мета". Аналізуючи шлях розвитку української преси в Галичині, О. Маковей відзначив якісну еволюцію її, що відбилась в самих назвах часописів: "Кількадесят літ ми називали свої видавництва Русалками, Ладами, Вечорницями, Нивами, Рідними хатами, Стріхами і Левадами, Веснами, Степами, Дзвонами, Снопамі і Зорями – і лиш декому за той час прийшло на думку

інакше їх назвати, от як Мета, Основа, Правда або Молот... вже покидаємо числити зорі та зітхати за русалками і козаками, а беремося помалу до систематичної роботи..." [7, с. 3]. Усупереч політичним "бар'єрам і кордонам", Н. Кобринська відкрила шлях духовного злиття жіноцтва Галичини та Придніпров'я "в один єдиний дружній і могутній голос з девізом: "Віддай усе, усе за рідний люд" [1, с. 5]. У 1919 р. при часописі "Вперед" з'являється двотижневик для робітного жіноцтва "Наша Мета" (1919–1920) – єдиний український часопис у Львові, в якому на новій філософській основі трактується призначення жінки. На початку 20-х років з'являються постійні жіночі часописи, альманахи, збірники тощо. Завдяки зусиллям жінок, а частково й війні, жінки дістали доступ до всіх посад, в тому числі й військових, досягнули успіхів у економічній, правничій, освітній й особливо у журналістській сферах. Середина 20-х років ХХ ст. – це час видання жіночих часописів, альманахів: "Жіноча Доля" (1925–1939 р.р., центральний орган Союзу українок, м. Коломия, редактор Олена Кисілевська); "Українська господиня" (1929 р., додаток до "Сільського господаря"; м. Львів, редакційний комітет); "Жіночий голос" (1931 – 1935 р.р., додаток до "Громадського голосу", орган "Жіночої громади", м. Львів, редакційний комітет: Ф. Стасова, І. Муринова, Н. Микитчук); "Жінка" (1935–1939 р.р., м. Львів, редактор М. Рудницька); "Українка" (1938–1939 р.р., м. Львів, редактор М. Струтинська); "Громадянка" (1939 р., м. Львів, редактор М. Рудницька, вийшло кілька номерів) та ін.

Усі вони, як зазначає О. Кисілевська, проголошували ті ж самі гасла, що й Н. Кобринська. Різниця полягала лише в тому, що "вона голосила їх одна – чуло її ледве кілька десятків охочих, – нас голосить вже сотки тисячам молодших посестр, – а ці тисячі, що з нами йдуть, пірвуть (поведуть. – *Авт.*) за собою мільйони" [3, с. 3]

Завдання української жіночої преси в нових умовах також вирізнялись загальнонаціональним характером. Крім феміністичних ідей, новітня жіноча преса гуртувала і виховувала "наше жіноцтво національно" [3, с. 7]. Вона не лише продовжувала, а й реалізовувала заповіти Н. Кобринської, підносячи власну індивідуальність до висоти людства та європейської культури, не

підпорядковуюючи національний дух чужині, а навпаки ідентифікувала самотність української нації.

Разом з І. Франком, М. Павликом та їх однодумцями "жіноча преса" означеного періоду представлена цілою плеядою митців художнього слова (Марко Вовчок, Ганна Барвінок, Олена Пчілка, Леся Українка, О. Кобилянська, Софія Окуневська, Наталя Кобринська, Євгенія Ярошинська, Дніпрова Чайка та ін.). Ідеал жінки в цих письменників – жінка освічена, інтелігентна, із прогресивними поглядами та високими духовними запитами. Її серце добре, любляче і ніжне.

Саме такі думки сповідують героїні художніх творів письменниць. Але не тільки в художніх творах звучать ці мотиви. Майже вся жіноча преса помежів'я століть теж пронизана цими мотивами.

Участь жінок у феміністичному русі не лише на теренах України, але й за її межами засвідчила, що героїні письменниць спроектовані в майбутнє, вони мріють змінити світ, і зміна та перетворення світу відчувається через пізнання краси і мистецтва. Сила волі, витончена чуттєвість, любов до життя, боротьба за краще життя – такі прагнення героїнь творів О. Кобилянської, Дніпрові Чайки, Н. Кобринської та ін.

На прикладі діяльності Н. Кобринської можна проілюструвати жіночу пресу кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Нова дійсність потребувала нових прийомів зображення, автори розробляли нові художні засоби, модифікували попередні форми, шліфували стилі. Преса, як і художня література, "оновлювалася", змінювалася.

Отже, Наталя Кобринська у літературно-критичному дискурсі українського літературознавства кінця ХІХ – початку ХХ століття органічно вписується у загальну тенденцію розвитку національної літератури перехідної доби. Її діяльність як громадська, так і творча чи ненайяскравіше може репрезентувати добу оновлення і зміни світу тої пори.

Народилася Наталя Іванівна Кобринська (дівооче прізвище Озаркевич) 1855 року в с. Белелуї (тепер Снятинський район, Івано-Франківської області).

Родинне оточення мало колосальний вплив на формування світогляду та літературних поглядів майбутньої письменниці. Один з біографів авторки Д. Лукіянович пише: "Завжди свідома своїх цілей і почуття сили, Кобринська високо держала прапор, а її домівка в Болахові оглядала гостей близьких і далеких із-за кордону, молодих і старших, а всі вони відходили звідтіль очаровані товариською культурою Озаркевичів і духовними прикметами Кобринської" [7].

Там бували І. Франко, М. Павлик, Ольга Кобилянська, Євгенія Ярошинська, чеський етнограф Франтішек Ржегорж та інші митці.

Н. Кобринська часто листувалася з І. Франком, М. Павликом, Августом Бебелем, Лесею Українкою, захоплювалася їх творчістю та діяльністю. І сама постійно вчилася, вивчала іноземні мови, пробувала писати.

Уже перші твори письменниці високо оцінив І. Франко: "Чи знаєте Ви, що се Ви написали таку штуку, котрій рівних вся наша література галицька досі не видала" [8, с. 234].

Так само, як Леся Українка, Ольга Кобилянська, Євгенія Ярошинська, Дніпрова Чайка, письменниця у своїх творах акцентує увагу на проблемі жіночої емансипації, на непростій жіночій долі.

У 80-ті роки за її ініціативи засновується "Товариство руських жінок у Станіславі. "Я через літературу, – пише Н. Кобринська, – дійшла до розуміння положення жінки в суспільності – тож хотіла-м і других повести на ту дорогу" [4, с. 32]. І саме через літературу, засобами літератури впливати на "розвій жіночого духа".

І. Франко й М. Павлик підтримували Н. Кобринську не лише на літературній ниві, а також і в організації жіночого руху. Як писав І. Франко: "Тільки той нарід здужає оснувати тривале й повне національне життя, що в нього жінки пройняті свідомістю й ідеалами цього життя... тільки розумні й освічені матері, сестри і жінки, що думають, можуть випроводити і виховати розумне й освічене покоління" [9, с. 92]. Також І. Франко допомагав у виданні жіночого альманаху "Перший вінок", щобув виданий у Львові 1887 року коштом і заходами Наталії Кобринської та Олени Пчілки за редакцією І. Франка.

Окрім того, Н. Кобринська плідно спілкувалася з багатьма зарубіжними видатними діячами. Її амплітуда зацікавлень була надзвичайно широкою. Таке спілкування сприяло різнобічному формуванню поглядів майбутньої письменниці в її багатогранній діяльності.

Так, 1887 року вона відвідала Швейцарію, де слухала лекції в Цюрихському університеті, і саме там вона знайомиться зі слухачами університету з різних країн (Болеславом Лімановським – польський діяч). А 1888 року бере активну участь у підготовці чеської енциклопедії "Наукового словника Отта", знайомиться ближче з Франтішеком Ржегоржем, саме їх контакти були надзвичайно плідними і корисними для обох. Як свідчать архівні матеріали, Н. Кобринська знайомиться не лише з Франтішеком-Ржегоржем. Вона зближується з іншими чеськими вченими, письменниками, художниками. І що характерно, впродовж всього життя намагалася підтримувати контакти з багатьма митцями різних країн. Звичайно, їй більше був близький "слов'янський світ", зокрема чеський, польський, хоча надзвичайно цікавими видаються спостереження Н. Кобринської і про скандинавських письменників, митців Європи (статті про твори Ібсена, окремі розвідки про Августа Скрінберга (Стрінберг), Г. Гауптмана, А. Ріделя (Риделя), Г. Келлера, С. Виспянського та ін.).

Її багатогранна праця на ниві українства справді була явищем руху опору, бо сприяла розвитку, оновленню суспільного й політичного життя людини. Саме її діяльність в різних сферах була скерована на захист прав людини і вірою в краще майбутнє, зрештою, звільнення її з рабського становища.

1891 року Н. Кобринська очолювала делегацію діячів української культури Галичини під час поїздки у Прагу на виставку народно-промислових виробів, де вивчала чеський жіночий рух і ще більше розширила знайомство з чеськими громадсько-культурними діячами. Як зауважує письменниця, ставлення до жінки залежить насамперед не від матеріального забезпечення. [...] Вона повинна в першу чергу усвідомити себе жінкою й збагатитися знанням законів, різних галузей праці, наукою, щоб здобути власні засоби до життя [4, с. 71].

Ці слова співзвучні з думками, поглядами Ольги Кобилянської, Лесі Українки та інших діячів культури кінця XIX – початку XX століття.

Н. Кобринська як і її посестри, письменниці помежів'я століть, активно намагалася в різних формах впливати на літературний і культурний процес не лише в рідному краї. Це і участі в міжнародних конференціях, ювілейних урочистостях, літературних дискусіях та ін.

У листі до О. Кобилянської Н. Кобринська писала: "Деся незадовго буде з'їзд слов'янської молодіжі в Празі, умовленої про те з нашими академіками аби освідчили і запропонували від нас чешкам, аби вони, поновляючи петицію, зробили відозву до усіх жінок цілої Австрії, щоби з ними ішли, – а ми будемо їм помагати в той спосіб, що будемо не лише агітувати між русинками, але також німками, польками, жидівками і румунками, бо видите, як справа зробиться голосна..." [4, с. 18].

Наталя Кобринська була також знайома з поглядами та творами польської письменниці-феміністки Кліментини Гофманової (1821–1862): "Я її читала (твори Гофманової) дійсно з великим заняттям, через що ще більше будилось в мені думок щодо положення в суспільстві жінки" [9, с. 53].

Н. Кобринська в 1893 – 1896 роках організовує видавництво "Жіноча бібліотека", а також випускає три книги альманаху "Наша доля", в яких були видруковані твори жінок-письменниць. Вона разом з іншими діячами української літератури (Ольгою Кобилянською, Євгенією Ярошинською, Уляною Кравченко) пише ряд звернень до австрійського парламенту, домагаючись права жінок на навчання. Активна життєва позиція Н. Кобринської проявлялась всюди. Її виступ на XI археологічному з'їзді в Києві, зустрічі з відомими діячами української культури пізніше описані в нарисах "У Не-чуя", "Із подорожі по Україні" та ін.

Численні листи письменниці до своїх побратимів по перу засвідчують її небайдужість до суспільного життя, до літератури, шляхи її розвитку. Саме вона, як зауважує І. Денисюк, чи не перша сказала про світове значення І. Франка: "Іван Франко

– се талант, що становить епоху у нашому культурно-літературному розвитку... Талант – се не з кількома струнами, лише інструмент, достроєний до загальносвітового оркестри" [2, с. 17].

Отже, Наталя Кобринська, як і інші українські діячі культури кінця XIX – початку XX століття, через пресу активно розширювали горизонти своєї діяльності. Їх контакти з видатними митцями "слов'янського світу", і не лише слов'янського, сприяли утвердженню і поширенню українського слова, літератури, культури далеко за межами рідного краю. Лекції, виступи, видання різних альманахів, збірників про феміністичний рух Європи і становище жінки в Україні-Русі дбали про зростання свідомості українок і заохочення їх до такого ж руху, як у Європі. Їх праця на ниві українства справді була прогресивним і новим явищем в українській літературі кінця XIX – початку XX століття, вона сприяла об'єднанню і синтезу передових ідей того часу, виступаючи на захист честі і гідності людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Величко І.* Наталя Кобринська // Жіноча доля. – 1928. – Ч. 1–2. – С. 5–6.
2. *Денисюк І.* Катерина Кріль. Поборниця прогресу // Наталя Кобринська. Вибрані твори. К., 1980. С. 17.
3. *Киселівська О.* Пам'яті заслуженої громадянки-письменниці // Жіноча Доля. – 1927. – Ч. 2. – С. 3.
4. *Кобринська І.* Вибрані твори. – Київ : Дніпро, 1980.
5. Лист Є. Чикаленка до М. Коцюбинського від 30 грудня 1907 р. // Коцюбинський М. Твори. Х.; К., 1931. – Т. 7. – С. 239.
6. *Лукіянович Д.* Два документи до життєпису Наталі Озаркевич Кобринської. Л. : Медицький-Тиктор, 1922.
7. *Маковей О.* З життя і письменства: Хрестини "Літературно-Наукового Вісника" // ЛНВ. – 1898. – Т. 1. – С. 3.
8. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX в. // Збір. Творів: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 503.
9. *Франко І.* Зібрання творів у 50-ти томах. Київ, Наукова думка, 1982.
10. *Чикаленко Г.* Фемінізм і криза демократії // Там само. – 1934. – Ч. 12 – 13. – С. 15.

Стаття надійшла до редколегії 22.04.16

Е. В. Гаевская, канд. филол. наук, асист.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

НОВЕЙШАЯ ЖЕНСКАЯ ПРЕССА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ КАК ЯВЛЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ СОПРОТИВЛЕНИЯ

Речь идет о женской прессе конца XIX – начала XX вв. и ее роли в общественной жизни.

Ключевые слова: пресса, альманах, движение, философия, национальное движение, явление, развитие, феминизм.

O. V. Haievska, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kiev

THE MODERN UKRAINIAN FEMININE PRESS OF THE LATE 19th TO THE BEGINNING OF THE 20th CENTURIES AS A PROTEST MOVEMENT

The article deals with the problem of modern Ukrainian feminine press of the late 19th to the beginning of the 20th centuries as well as its role in social life.

Keywords: press, movement, philosophy, national movement, phenomenon, development, feminism.

УДК 821.161.2'343

Т. С. Голота, студ.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ДЕМОНОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

На основі опрацьованих оригінальних текстів і критичних матеріалів, розглядається трактування демонологічних образів М. Гоголем, Г. Квіткою-Основ'яненком та О. Стороженком, а також аналізуються особливості інтерпретації цих образів у творах кожного із перелічених авторів.

Ключові слова: демон, демонологія, фольклор, романтизм, зомбі, Марко, Вій.

За Літературознавчою енциклопедією в двох томах демонологія – це комплекс вірувань та міфологічних уявлень про нечисту силу потойбіччя, яка в різноманітних формах перманентно з'являється в земному світі. За цим жеджерелом, поняття "демон" з'явилося ще у античні часи, називаючи індиферентну ан-

тропоморфну істоту, яка брала участь у космогонічних процесах, зокрема могла викликати землетруси, повені, бурі тощо. Цей термін набув негативної конотації після греко-перських воєн, коли елліни запозичили чаклунські навички від перських магів. Тогочасних безіменних богів теж почали називати словом "демон", особливо це стосувалося божеств, пов'язаних з лісами, степами та різноманітними природними явищами [5, с. 266–267].

Що стосується слов'янського пандемоніуму, то його корені сягають часів ще до запровадження християнства Володимиром у 988 році, коли всім негативним для давніх народів стихіям та явищам надавались містичні ознаки через брак необхідних знань для пояснення цих фізичних феноменів. Враховуємо, що походження демонічних образів в українській культурі було міметичним, тобто фактично не існувало такого містичного персонажа, форма якого була б аморфною. Божества та різноманітні демонічні істоти мали здебільшого людську подобу, їх форми були синтезовані з окремих часток, наявних в природі. Якщо демонологічний аспект фольклору сприймати як ембріон мистецтва, то не зайвим було б згадати афоризм Аристотеля: "Мистецтво – дзеркало природи", оскільки уява людей у ті часи не була спроможна вигадати образ, який би вже не існував у їх емпіричному досвіді.

I. Денисюк у своїй праці "Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст." зазначає, що: "Однією з закономірностей розвитку літератур різних народів є процес трансформації фольклорних жанрів у прозові форми красного письменства" [3, с. 8]. Таким чином, наслідуючи природу, людство творить і фольклорні образи, які з часом стають джерелом творчості письменників-романтиків. Одним з таких "праотців" ремесла олітературення фольклорних елементів був Григорій Квітка-Основ'яненко, який за тією ж працею Денисюка, очевидно переробив народний переказ про Нечипора, який ділив вареник між мерцями. Виходячи з позицій демонологічних засад, трансформація народного сюжету про Нечипора в оповідання "Мертвецький великдень" означала переосмислення традиційного уявлення про мертвих. Проте ця переробка сюжету була не категоричною, адже потужних змін в уявленні про зомбі не відбулося. Сприйняття цього містично-демонічного образу слов'янським наро-

дом, як і будь-яким іншим, відбувалося на перетині двох площин. Першим елементом був страх, саме це почуття змушувало первісних людей надавати незнайомим, а отже, й моторошним явищам, божественні, часто демонічні ознаки. Відсутність необхідних наукових знань для пояснень певних процесів, що відбуваються з тілами померлих, змушувало розглядати їх як об'єкти небезпечні для життя живих. З цього випливає другий аспект сприйняття демонічних фігур: анекдотичний, тобто такий, який би допомагав поглянути на щось моторошне з іншого ракурсу. Переробити сприйняття страхітливого, невідомого у комічне – це було одним із завдань тих перших романтиків, які торували шлях у літературі, що багато в чому поставала з фольклорних традицій.

Оксюморонічне уявлення про зомбі в творі "Мертвецький великдень" найкраще пізнається через опис тієї сцени, що відбувається у церкві, де Нечипір залишається замкнений віч-на-віч зі збіговиськом мертвяків: "...той лізе і втирається, а вже і губів нема, тільки самі зуби стирчать; а у іншого і зубів нема, сама пасть, що інша голова йому у рот улізе; та все ж то до попа, та все замість того, щоб цмокнутись, як поцілуєшся, а тут тільки кістка об кістку: стук-стук!" [4, с. 109–110]. Анекдотичне поєднується із дидактичним, бо, оповідання можна сприймати дуально: як з погляду романтизму, так і з позицій повчальнихначал просвітницького реалізму, що моментами промальовується у тексті. Не даремно Г. Квітка-Основ'яненко акцентує увагу на тому, що Нечипір залежний від алкоголю та не випадково залишає на розсуд читачів питання про те, реальним чи ірреальним була його подорож у світ мертвих.

Демонічні образи з'являлися в українському романтизмі чи то з дидактичною метою, чи для того, щоб слугувати певним детонатором реальних подій, найчастіше в ролі спокусника, персонажа-трикстера (переважно в образі чорта, біса), але були й виняткові літературні експерименти, де містичне було лейтмотивним ядром ідеї, яка вкладалася у твір.

Одним з небагатьох письменників, під творчою лупою якого знаходився саме фантастичний концепт частіше, ніж людський, був Микола Васильович Гоголь. Саме його повість "Вій", назва

якого вже уособлює зв'язок цього твору з українським фольклором, сміливо можна назвати першим містичним трилером в національній літературі. Знову повертаючись до історичних витоків демонології, варто згадати, що спочатку фантастичне ототожнювалося з антропоморфним обрисом демона, а гоголівський Вій, попри всі потойбічні ознаки, все ж таки був створений за людською подобою. Також окрім цього персонажа, який видає своє існування лише у фінальній сцені, у повісті трапляється також відьма, яка *post-mortem* трансформується у живого мерця та щонаочі аж до співу півня мучить Хому Брута, студента-філософа, який начебто вбиває її. Давні народи були настільки передбачливими, що, створюючи нечисту силу, вони не забули вигадати й антидот від нечисті. Такий висновок можна зробити, прочитавши лише кілька рядків з твору "Вій", які явно мали витoki у реальному вимірі та біблійних настановах: "Чого тут боятися? Людина прийти сюди не може, а від мертвяків та вихідців із того світу знаю я молитов таких, що як прочитаю, то вони мене й пальцем не займуть" [2, с. 85]. Як за народними повір'ями, так і за релігійними уявленнями – молитва повинна була рятувати від злих сил, проте, як ми бачимо на прикладі повісті "Вій", беззахисний "спудей-філософ" гине попри всі молитви. Під скептичним питанням стоїть лише єдине: чи вижив би Хома Брут, якби цікавість чи страх не змусили бідолашного юнака поглянути у розплющені очі Вія? Якщо людина цінує своє життя, вона прагне знати в обличчя власну смерть попри будь-яку віру, а Хома Брут всіма силами хотів захистити існування, адже до останнього тримався на відьминому горбі, коли та возила його на собі аж до самої гибелі. Мораль усього твору замкнена в фінальній репліці Тиберія Горобця, у якій той зазначив, що Хома Брут загинув через власний страх, проте подібна логіка дещо туманна. Якби провідною ідеєю повісті була б боротьба зі страхом, то людина полохлива померла б ще тоді, коли на своїй спині її носила відьма або в перші ночі перебування в замкненому просторі з живим трупом. В будь-якому разі, якщо М. Гоголь хотів засудити в людській натурі жагу до "чарки", то він би не вводив таку фінальну репліку, яка б посилалася на страх чи

сумнів у тому, що молитва його захистить. А якщо автор прагнув засудити боязнь перед сущим злом або слабку віру в Біблію, яка не врятувала Хому Брута від нечисті, то йому не варто було б напоювати цього персонажа горілкою чи пивом кожен раз, як той відправляється до церкви, адже людина, перебуваючи у такому стані, не усвідомлює ні своїх вчинків, ні своєї віри.

Попри те, що містична естетика повісті "Вій" – потворна та химерна, усю цю фантасмагорію можна також трактувати з боку хмільної фата-моргани. Так само, як і в оповіданні "Мертвецький великдень" Нечипір перебував у церкві разом з мерцями після тяжкого алкогольного сп'яніння, у гоголівській повісті Хома Брут не міг зайти в церкву, не перехиливши чарки: "Філософ, хоч і підкріпився чималеньким кухлем горілки, все ж відчував, як непомітно опадає його переляк, і то все більший, що ближче підходили вони до освітленої церкви" [2, с. 83]. Класики романтизму не забували ввести в текст двозначні еківоки, які можна було інтерпретувати і як реалістичне пояснення того, що відбувалося в обох церквах, так і пояснювати цим елементарну поведінку пересічного українського селянина. Концепція демонологічних образів у М. Гоголя несе в собі більш естетично-містичну ідею; жахливе, примарне в його творах постає в ролі частини реальної світобудови, а не як щось окреме, вигадане фантазією авторів-романтиків. Образ церкви як концентрації нечисті фігурує в обох цих творах, що означає існування демонічного в межах божественного та дає нам змогу резюмувати усі судження про людську фантазію та позитивно відповісти на запитання, чи є людина творцем власних нічних жахів. Християнська парадигма народжує Бога і творить йому антиномію – диявола, вона будує церкву як прихисток світла та разом з цим створює в її стінах темряву. Дуалістичність світосприйняття мала місце ще з самих витоків людського вірування, будь-які нові поняття, які з часом з'являлися, мали в собі стрижень бінарності, адже одне витікало з іншого, і в цьому взаємозв'язку й існувало демонологічне з небесним. Для будь-якої отрути завжди існує протиотрута.

Інтерпретація ходячих мерців М. Гоголем сильно відрізняється від того, як бачить їх Григорій Квітка-Основ'яненко, адже якщо в останнього зомбі з'являються в тексті перед читачами в анекдотичній формі опису, то в автора повісті "Вій" – відьма-мрець підводиться з труни як уособлення невідомого жахиття і комічне в цьому образі віднайти вкрай складно. Двозначною також є потрактування ідеї написання подібних фантастичних творів. З одного боку, вкраплення демонологічного елемента в текст може означати бажання автора показати всю жалюгідність мужицької натури, залежної від їжі, як це трапилося з Хомою Брутом, та від алкоголю, про що свідчить оповідка про Нечипора, який ділив вареника між мерцями; і наслідком подібної залежності може бути доведена до крайнощів людська психіка, яка через слабкість характеру починає фантазувати химерами з фольклорних легенд. З іншого боку, залучення демонічного первня до романтичних творів може пояснюватися як спроба містифікувати буденне життя або відображати світоглядні позиції чи вірування самого письменника.

Найбільш антропоморфним виявом демонічного аспекту та водночас контroversійною версією "Марка, який товчеться, як в пеклі" був твір "Марко Проклятий" Олекси Стороженка, який так і не завершив свою повість-поему, над якою працював близько тридцяти років. Запізнілий романтик в листуванні із В. Білим пояснює причину й історію написання повісті: "Повесть эта в форме поэмы под названием "Марко Проклятый" – отверженный скиталец, которого за грехи не принимает ни земля, ни ад. Существует у нас поговорка: "товчеться, как Марко по пеклу". Стало быть, в изустном предании народа должна существовать и легенда происхождения Марка, и вот 30 лет отыскивал я и собирал куски раздробленной легенды и кое-что собрал. Каждый народ имеет своего скитальца: французы – вечного жида Сантенера, испанцы – Мельмота, у немцев и англичан их так много, что не перечесть, у русских – Кашей Бессмертный, а у нас – Марко. И, кажется, наш-то Марко заткнет за пояс всех скитальцев. Чтобы придать более живости и разнообразия поэме, я связал ее с войною 1648 года" [6, с. 563]. Попри всю довготривалу передісторію,

скоріш за все, однією з причин написання цієї повісті-поєми було почуття внутрішнього обов'язку О. Стороженка створити національного героя, продовжуючи традицію Йоганна Гете, який удосконалив уявлення про легендарного науковця-чарівника Фауста.

Образ вічного мандрівника, великого грішника, у арсеналі гріхів якого присутній інцест, вбивства та підпал, вже неодноразово використовувався різними авторами, посівши чільне місце у світовому фольклорі. Одним з таких прикладів є "Вічний жид" – Агасфер, який, за деякими джерелами, штовхнув Ісуса Христа на його хресній дорозі до Голгофи, за що був проклятий на вічні блукання світом до Другого Пришестя. Також не новим є прийом спускання персонажа у пекло, в якому головний герой дізнається щось пророче. Опис О. Стороженком "бісівського засідання", де верховний чорт проявляє свої ораторські здібності, інтуїтивно породжує алузію до деяких сцен з "Втраченого раю" Джона Мільтона, не беручи до уваги вже "Енеїди" Вергілія, Котляревського чи "Божественної комедії" Данте. Мотив носіння певного тягара великим грішником теж часто використовується в світовій літературі. З усього раніше зазначеного можна зробити висновок, що Олекса Стороженко не мав на меті створити щось зовсім несхоже на твори своїх попередників, зруйнувати традиційні погляди на безсмертного мандрівника, проте перш за все, очевидно, він ставив собі за мету витворити суто національного героя, дати літературне обрамлення фольклорним переказам та українізувати пекельний образ. По суті, ця повість-поєма за своїм змістом є притчею, в якій розглядаються не лише традиційні категорії добра та зла, що протиставляються одна одній на користь першої, а й аналізується різниця між злом усвідомленим та неусвідомленим.

Демонологічне в повісті-поємі "Марко Проклятий" повністю антропоморфне, його джерела більше витікають з психологічних принципів, аніж з фантастичних. У тексті в розповіді самого Марка Кобзі вже були закладені підвалини його подальшої смертоносної долі: "...от вона лазила на се дерево, драла гайворонят, розрізувала їх і годувала мене кров'ю од живої тварі; я ссав з великою хіттю й заспокоївсь... я був дуже ласий і жад-

ний до крові; оце, було, як побачу, що ріжуть на потраву птицю або й поросся, то аж дрижу, так мені кортіло напитися тієї крові" [6, с. 322]. Одним із наріжних каменів маркового гріхопадіння було саме те криваве "молоко", яким годувала його мати ще з самого народження.

Містичне у О.Стороженка, на відміну від М. Гоголя, посідає допоміжне місце, слугує лише фоном для реальних гріховних вчинків, а не є лейтмотивом усього твору. На противагу Г. Квітці-Основ'яненку та його оповіданню "Мертвецький великдень", запізнілий романтик Олекса Стороженко пише "Марка Проклятого" не для висміювання людського зла. Автор без натяку на комічне описує історію людини, яка намагається "відмолити" гріхи, оскільки, пізнавши свою справжню сутність, кидає виклик тій порочності, яка нашттовхнула його на вбивство.

Цей твір можна розглядати з трьох позицій: з історичного, містичного та реалістичного. У повісті явно превалує останнє, адже із слів самого автора нам відомо, що історична сюжетна лінія слугує лише верхівкою айсберга в той час, як містичне є фольклорним обрамленням реальних подій. Ідея лихого та потворного у творі "Марко Проклятий" інтерпретується двояко, оскільки наприкінці повісті-поєми вводиться ще один персонаж, який у своїх діяннях контрастує навіть з "великим грішником". Незважаючи на назву твору, яка включає в себе проклятого самого Марка, у кульмінаційних сценах читач зустрічається зі ще одним не меншим грішником – Кривонісом. Можливо, якби О. Стороженко сам дописав завершення, то у фіналі стало б відомо, що саме козак Кривоніс є антиподом Марка, так би мовити, антагоніст антагоніста. Автор вводить двох різних та водночас схожих персонажів: один, тобто Марко, – це уособлення істинного зла, яке збагнуло власне демонічне єство та намагається викупити свою провину, та другий – Кривоніс, який позиціонує себе як захисник України від католицької навали, проте його "завзяття" викликає хвилю невинних, жорстоких смертей. Його несправедливу зневагу до людського спостерігаємо тоді, коли в їх табір приводять жінку з дитиною: "З останнім словом Кривоніс вихопив з рук матері дитину і вдарив її головою об

камінь. Череп розлетівся на дрібні шматочки і забризкав кров'ю і мізком матір і тих козаків, що стояли наоколо..." [6, с. 377].

Протиставлення усвідомленого зла неусвідомленому, можливо, і є провідною ідеєю усієї повісті. Якби О. Стороженко власноруч дописав "Марка Проклятого", то цей мотив знайшов би своєостаточне вирішення. Визначившись з тим, що зіткнення двох зол окреслює центральну, хоч і приховану, ідею "Марка Проклятого", потрібно також зауважити, що автор обрамляє в демонічну легенду лише зовнішній аспект зла головного героя, а його справжня суть залишається людською. Опоетизовані лиходіяння, образне перенесення совісті Марка у важку торбу та фантастична щотижнева смерть – всі ці ірреальні ознаки протиставляються справжньому, далекому від міфів та легенд злу Кривоноса. Демонічна сутність в цьому випадку належить "реальному" Кривоносу, чії лихі вчинки носять характер латентних, несвідомих на відміну від "легендарного" Марка, зло якого було переосмислене та трансформоване у бажання спокутувати свої гріхи. Таким чином, можна з упевненістю сказати, що романтичні та демонічні підвалини в творі "Марко Проклятий" слугують лише пишним обрамленням, за яким можна розгледіти риси звичайної людини в герої, який зустрівся візаві зі своїм злом. Повним антиподом Марку, як ми бачимо, є Кривоніс, чії безжалісні злочини не були прикриті усіякими фантастичними елементами, аби те латентне зло, яке плекав у собі козак, було одразу помітне.

Отже, потрактування демонологічних образів кожним із авторів несуть в собі абсолютно антиномічні джерела. Здебільшого, єдиною важливою спільною ознакою між ними було те, що джерелом, звідки вони черпали свої ідеї був фольклор, хоча інтерпретація тих чи інших фольклорних аспектів була різною. Підсумовуючи зазначене раніше, можна чітко сформулювати висновок, що демонічні персонажі беззаперечно не можуть бути статичними, адже вони набувають різних обрисів залежно від того, крізь чію уяву проходить їх осмислення. Г. Квітка-Основ'яненко, запозичивши ідею написання твору "Мертвецький великдень" у народних оповіданнях, визначає лейтмотивом саме комічне зображення "живих мерців". М. Гоголь у повісті

"Вій" залучає фольклорно-демонічних персонажів до свого твору з метою, щоб створити вже не анекдотичний ефект, а скоріше для того, щоб показати слабкість віри людини та її беззахисність проти нечистих сил без божественних. Хоча з іншого боку, залучення сюжету з демонічними обрисами до тексту, що побудований на простонародному фоні, уже не може сприйматися як суто трилер, оскільки зображення поведінки українського пересічного селянина, на чому акцентував увагу М. Гоголь, вже саме по собі означає комічне. Відмінним від попередників був О. Стороженко, який у своїй повісті-поемі "Марко Проклятий" філософськи витлумачив людський аспект зла через демонічний, порівнюючи його з демонічним аспектом зла, яке приховується за людською подобою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Барабаш Ю.* "Коли забуду тебе, Єрусалиме..." – Х. : Акта, 2001. – 375 с.
2. *Гоголь Н.В.* Вий: повість. – Х. : Мікко, 2009. – 128 с.
3. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – К. : Вища школа, 1981.
4. *Квітка-Основ'яненко Г.Ф.* Твори в шести томах. Том II. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1956.
5. Літературознавча енциклопедія двох томів. Том I. Автор-укладач Ковалів Ю.І. – К. : видавничий центр "Академія", 2007. – 607 с.
6. *Стороженко О.* Марко Проклятий. Оповідання. – К. : Видавництво художньої літератури "Дніпро". – 1989.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

Т. С. Голота, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ

На основе обработанных критических материалов и оригинальных текстов, рассматривается трактовка демонологических образов Н. Гоголем, Г. Квитки-Основ'яненко и О. Стороженко, а также анализируются особенности интерпретации этих образов в произведениях каждого из перечисленных авторов.

Ключевые слова: демон, демонология, фольклор, романтизм, зомби, Марко, Вий.

DEMONOLOGICAL IMAGES AND FEATURES OF THEIR INTERPRETATION IN UKRAINIAN PROSE

In the article, based on the processed critical materials and original texts, the interpretation of demonological images by M. Gogol, G. Kvitka-Osnovyanenko and O. Storozhenko is examined; the peculiarities of comprehension of these images by the above mentioned authors are analyzed.

Keywords: demon, demonology, folklore, romanticism, zombie, Marko, Viy.

УДК 821.161.2

О. П. Гудзенко, канд. філол. наук, наук. співроб.
Інститут філології КНУ ім. Т. Шевченка, м. Київ

ОБРАЗ УКРАЇНИ У ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Розглянуто еволюцію урбаністичного та фемінного образу України, по-новаторськи осмисленого у прозових творах Миколи Хвильового. Письменник намагається вписати сільський краєвид, образ пасторальної України в матрицю міста – це шлях індивідуально авторського очуднення простору, спроба замолити його гріхи. Однак фінальні картини творів автора, зазвичай, апокаліптичні, сповнені трагедійності й гострого відчуття смерті світу. Парадоксально, але народжена містом творчість М. Хвильового, "глашатає епохи" українського ренесансу 20-х рр. ХХ ст., опое-тизовуючи урбаністичний пейзаж, сакралізуючи образ дороги, однак ще більше загострює трагічну антинормію "місто-село".

Ключові слова: урбаністичний пейзаж, часопросторова картина світу, національна символіка, екзистенційна тривога, Микола Хвильовий.

Творче мірило постаті Миколи Хвильового визначив ще Святослав Гординський, підкресливши, що його блискучі новели і справді революційні памфлети сколихнули українським загально, як ні один виступ від часів Шевченка. І критики відгукнулися – і сучасники, і в пізніші часи (Олександр Білецький, Сергій Єфремов, Микола Зеров – і Микола Жулинський, Іван Драч, Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Ігор Михайлин та ін.). Огляд праць, навіть суперечливих і взаємозаперечуючих, дозволяє відтворити

картину літературного процесу 20-х років ХХ ст. І духовного феномену Миколи Хвильового в ньому.

Після виходу збірки "Сині етюди" (1923 р.) Олександр Білецький у своєму нарисі "Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року" [2, с. 138] назвав Миколу Хвильового основоположником справжньої нової української прози.

Розв'язуючи конфлікт між ідеалом і його реальним втіленням і не бажаючи закривати очі на їх драматичну невідповідність, письменник формує, мабуть, основну проблему своєї творчості – проблему розбіжності між мрією і дійсністю. Цей романтичний конфлікт, що вписується в модерністську канву, витворює впізнаваний хвильовистський образ України.

Серед поетичних символів Миколи Хвильового одне з чільних місць посідає образ загірної комуни, який має мало спільного з народжуванним "новим світом", тобто радянською дійсністю.

Україна-революція у прозі Миколи Хвильового свідомо з боку автора постає в образі жінки – аби повною мірою передати справжній зміст неповторної епохи, її алогічність, авантюризм, сентиментальність, пристрасть і фатальність: "З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія" [11, с. 120]. Та корозія реальності є неблаганною, і ось Гапка-селянка, що мститься за повішену на ліхтарі дитину, – велична і непереможна у материнському горі – швидко за таких обставин трансформується у суху постать Товариша Жучка – безликого Кота у чоботях, муравля революції: на засіданні – ні кроку від вчення партії ("Кіт у чоботях"). Подібна трансформація чекає й на Україну – морально сплюндовану, знесилену братовбивчою війною, голодом та репресіями: звідси й образ Марії ("Я (Романтика)") вже із багряним шрамом на простреленій скроні, який вона закриває жмутиком чебрецю.

Смілива гра з одвічною національною символікою веде до наскрізної у творчості Миколи Хвильового теми пострілу у скроню як шляху розв'язання внутрішнього конфлікту. Вона є кульмінацією – син вбиває матір – у "Я (Романтиці)" і проекцією з сокирою в оповіданні "Мати".

У іншому ж оповіданні – "Редактор Карк", що зявилося друком ще 1923 року, постріл у скроню – то покрокова репетиція самогубства самого Миколи Хвильового, де зав'язкою є фраза "Кожний браунінг має свою історію, криваву і темну, – у нас, на Україні" [8, с. 30].

Занурений у пореволюційну українську реалію, коли "Страх керує світом. Влада по природі своїй користується страхом. Людське суспільство було побудовано на страху. І тому воно було побудовано на брехні, бо страх породжує брехню. Є побоювання, що правда зменшить страх і буде заважати керувати людьми. Чиста правда могла б привести до падіння царств та цивілізацій" [1], Хвильовий силоміць змушує себе мовчати, навпацки намагається знайти нові буттєві орієнтири, якесь обіпертя у щоденному пошуку самого себе і можливостей вижити – і у прямому, біологічному сенсі, і у переносному, творчому. Екзистенційна тривога, масткий і невідвзаний страх веде за руку його героя, оголюючи його перед самим собою, бо для автора очевидним є що "кожний (підкреслення наше – О. Г.) браунінг має свою історію – темну, як нутро окремої особи" [8, с. 30].

Образ реальності настільки страшний, що виникає нагальна потреба у якомусь прихистку, сховку від цієї правди-про-себе та правди-про-світ. Таким сховком для душі героя Миколи Хвильового стає місто, його символічно-кабалістичний дзеленькіт трамваїв, бій годинника на центральній міській башті та хронологічно-виміряні заводські гудки, що синхронізують життя людини, надають йому хоча б позірної виваженості і стабільності, вписаності у навколишню дійсність, яку неможливо змінити і дуже важко прийняти.

Місто герой Миколи Хвильового спочатку сприймає як певний *axis mundi* – вісь світу, від якої розпочнеться його відбудова. "Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері зі своєї кімнати, іти на шумні бульвари, випивати шум, нюхати запах безолу й тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики" [5, с. 100], – каже він в "Арабесках".

Цей начебто впорядкований соціум заворожує, створює ілюзію захисту, сховку – і от вже герою "не хотілося знати, що тра-

мваї біжать на край міста, що трамваї повертаються, що нема далі трамваїв, що далі важкі дороги й кістки замучених коней" [8, с. 31], – це вже "Редактор Карк".

Вписати сільський краєвид у матрицю міста – це шлях індивідуальноавторського очуднення простору, спроба замолити його гріхи.

У "Солонському ярі" Україна – забита й самотня селянка, що йде в сльозах чужим їй містом: "Темна наша батьківщина. Розбіглась по кварталах чорнозему й зойкає росою на обніжках своїх золотих ланів. Блукає вона за вітринами й ніяк не найде веселого шляху" [10, с. 69].

Парадоксально, але народжена містом творчість Миколи Хвильового, "глашатая епохи" українського ренесансу 20-х років ХХ ст., опоетизовуючи урбаністичний пейзаж, сакралізуючи образ дороги, однак ще більше загострює трагічну антиномію "місто-село". Мости, трамваї, запах бензолу – новий світ має свій образ, звук та аромат, навіть власне літочислення ("Іде грудень року від народження легендарного Христа тисяча дев'ятсот двадцять третього, від народження епохи громадянських війн – шостого"). Однак у цьому світі самотньою селянкою блукає персоналізована Україна – чужа, забута. Микола Хвильовий закоханий у місто, проте саме воно для нього – символ смерті, кінечності усього живого. Тож урбанізована Україна доби Миколи Хвильового, хоч і полює на душу героя, однак, видається, вже програла, бо не спроможна навіть візуально маркувати нову ідеологію, новий світогляд, загалом візуалізувати символіку нового життя – вона є фікцією: "Смердюче промислове місто, велике, але не величне, забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки, не йшли будинки в хмари" [8, с. 47].

Сергій Єфремов віддає належне Миколі Хвильовому як майстру художнього слова: "У нього широкі можливості: бистре око меткого спостережника разом з незалежною об'єктивністю художника, вміння різко й рельєфно, без страху зачеркнути контури, вложити в них промовистий образ, знайти відповідне слово без зайвої розволікlosti, округлити цілу картину яким-небудь

загальним штрихом" [4, с. 675]. Гострота ока й аналітична майстерність дозволили Миколі Хвильовому, завдячуючи майстерно виписаним образам і символам, створити яскраві картини сучасного йому міста – нової реальності України. Відзначимо, що в 1920-і роки аналітичний підхід був притаманний всім співцям міста. Простір великого мегаполісу, що швидко змінювався, поглинав автентичне село, яке намагалось пристосуватися до нової реальності і все ще мало з містом нечітко прописані межі, формував новий світогляд містянина – і обивателя, і творчої людини. Теоретики й практики літератури розуміли, що нова карта України зі стрімко зростаючими містами і підвищення значущості останніх у економічному, політичному та культурному житті країни – суттєвий штрих до літературного портрету сучасної їм батьківщини. Однак вони розуміли і сприймали сучасний мегаполіс як простір, у якому в них на очах руйнувалися традиційні зв'язки людини з середовищем її побутування. Спочатку вона захоплюється життям у місті ("Гарно приїхати в горі з села, коли в кварталах дримає тиша, дримають візники, а по вулицях метуть двірники, коли в городі прокидається ранок і гулко процокотить фаєтон" [5, с. 102], а потім незмінно прагне втечі від нього, шукаючи шляхи відступу із території постійної поразки своєї долі.

То може сховок – у віднайденні себе-минулого й України давнього часу, оте усе забуте про народження й славні полки, проливу крові й спільну пам'ять? Однак романтична ідеалізація героїчного минулого України тут не спрацьовує. Про сумну варіативність історії власного народу Хвильовий пророче говорить вустами героїні з оповідання "Редактор Карк": "Я бачила вчора книжечку, червона, для молоді, про козаччину. Малюнки там. Один малюнок – козаки на морі, величний малюнок. Над ними буревісник, над ними в хмарах сховано блукаючі бурі. Під ними – морська безодня. Це символ безумства хоробрих. І от під малюнком напис: козаки впливають грабувати турецькі міста. І текст відповідний... Може й козаччина через сто літ буде дим..." [8, с. 47].

У цьому фрагменті прочитуємо не тільки сучасне Миколі Хвильовому демонстративне спрощення героїчної історії Украї-

ни, на яке, вочевидь, і ми не маємо права, але й напіввиправданий страх українця перед трактуванням власної життєвої історії, яку нащадки будуть неминуче довго зчитувати з чужих підрядників, адже, як пророче письменник, "над Україною завжди був дим, і вся вона задимилася у повстаннях, задимилась у війнах, огонь ішов десь у землю". [8, с. 32].

Таким чином, у вибудованій Миколою Хвильовим часопроторовій картині світу, вписаній у систему модерністських пошуків літератури першої чверті ХХ ст. із її постійним міксуванням теперішнього, минулого й майбутнього, міфологізованою циклічністю, асиметричністю і замкнутістю, не було місця для незалежної України. Інтуїтивно передчуваючи фізичну зайвість українця-патріота у сучасних реаліях, Хвильовий і робить вікопомний постріл у власну скроню. Це була його жертва на оltарі вітчизни. У списку мільйонів інших жертв – вчорашніх і сьогоднішніх.

Образ туману, диму – наскрізний у творчості Миколи Хвильового. Це символ розгубленості, дезорієнтації людини в просторі та часі, спричинених обставинами, що не залежать від неї і не можуть з її волі бути усунені. "Чого ж мені так скучно? І сьогодні стоїть туман, і завтра буде туман. І в цих туманах я нічого не бачу. Де ж моя епоха?", – запитує Хлоня з "Санаторійної зони". Такі загублені у вирі епохи забиваються у своєрідний сховок від реальності – замський санаторій. Та не випадково у творах західноєвропейських письменників саме санаторій постає як територія краху надій людини на втечу від смерті: "Однак це драма не окремої особистості, але цілої доби, в якій санаторій постає символом смерті, антитезою до волі й життя" [3, с. 298]. Екзистенційна туга за втраченими ілюзіями революційного минулого пронизує дійсний світ Миколи Хвильового, зумовлений, згідно з думкою Т. Гундорової, романтизованою метафізичною картиною світу, заселений різноманітними привидами, фантомами, примарними підозрілими постатями, ірреальними образами, подібними до Карно. Така картина буття й підштовхує героїв повісті до морального та фізичного самознищення. Останньою ниткою, що пов'язує героя з життям на цьому етапі, є романтизація минулого й алюзія до віри в Бога: ".. димок, мов дальній свя-

точний запах ладану, заносив на своїх парусних крилах анархову душу в тихе наївне дитинство", що втілена у по-новому осмислених образах диму й осені: "І стоїть той тихий осінній сум, що буває на самотньому ставку, коли не листя, а золотий дощ злітає з печальної білоногій берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо у невідомий дальній димок" [9, с. 291].

Тому не дивно, що фінальні картини творів Миколи Хвильового, як правило, апокаліптичні, сповнені трагедійності й гострого відчуття смерті світу: "Ішла гроза. Десь пробивалися досвітні плями. Тихо вмирав місяць. З заходу насувалися хмари. Ішла чітка, рясна перестрілка... Я зупинився серед мертвого степу: там, в далекій безвісті невідомо горіли озера загірної комуни". [11, с. 138] ("Я (Романтика)"), "Але матері вже не було. Вже перший удар сокирою переніс її в той загадковий світ, де нема ні печалі, ні зітхань, де ніколи не загоряється ніжна смужка молодого дня і де ніколи так завзято не кричать жовтогарячі півні, як вони кричали в містечку за тієї невеселої передранкової темряви. Але матері вже не було" [7, с. 354] ("Мати"), "За вікном стояв город у вечоровій задумі. А на горизонті відходило шосе в степову бурянову безвість" [8, с. 48] ("Редактор Карк"), "Потім я взяв її за крильця, зневажливо подивився на крильця і кинув її у помийну яму, де рились бродячі міські пси. То була ластівка" [6, с. 99] ("Дорога й ластівка"). Урбанізована Україна 20-х постає нездатною рятувати людські душі, що у диму й тумані йдуть і йдуть дорогою життя колонами у безвість.

Таким чином, у прозових творах Микола Хвильовий окреслив впізнаваний хвильовистський образ України: урбанізована, вона не втраля зв'язку з пасторальним минулим, тяжіє до романтичного мрійництва і несе важкий тягар розчарувань пореволюційною дійсністю. Романтичний канон наштовкує її на пошук сховку-прихистку, яким стає героїчне історичне минуле, ідеалізація романтичного вчора. Душа змученого трагічною невідповідністю між мрією та жорстокою дійсністю героя прагне забути у бездіяльності відпочинку в санаторійній зоні. Однак цим бажанням не здійснитися – життя в екзистенційному тумані огортає людину, дезорієнтує її в часі та просторі, веде у безвість.

Образи туману, диму, осені – наскрізні для творчості письменника – посилюють апокаліптичний відчай хвильовистської картини буття у вигляді екзистенційної пастки. Страх, зневіра і нудьга – основне тло творів Хвильового, у яке вписано долі героїв із незмінно трагедійним фіналом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Электронный ресурс: http://odiblago.ru/filosofiya/Berdyayev_n_ekzistencialn/ Дата звернення 12.03.2016 .
2. Білецький О. Про прозу взагалі й нашу прозу 1925 року // Червоний шлях . – 1926. – Ч. 3. – С. 133–163.
3. Демедюк Н.В. Лейтмотив повісті "Санаторійна зона" Миколи Хвильового // Электронный ресурс: irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_64/Nznuoaf_2008_10_34.pdf. Дата звернення 11.02.2016.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995.
5. Хвильовий М. Арабески // Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман. – Харків: Основа, 2009.
6. Хвильовий М. Дорога й ластівка // Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман. – Харків: Основа, 2009.
7. Хвильовий М. Мати // Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман. – Харків: Основа, 2009.
8. Хвильовий М. Редактор Карк // Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман. – Харків: Основа, 2009.
9. Хвильовий М. Санаторійна зона // Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман. – Харків: Основа, 2009.
10. Хвильовий М. Солонський Яр // Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман. – Харків: Основа, 2009.
11. Хвильовий М. Я (Романтика) // Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман. – Харків: Основа, 2009.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

Е. П. Гудзенко, канд. філол. наук, науч. сотруд.
Институт филологии КНУ им. Тараса Шевченко, г. Киев

ОБРАЗ УКРАИНЫ В ПРОЗЕ НИКОЛАЯ ХВЫЛЕВОГО

Рассмотрена эволюция урбанистического и феминного образа Украины, по-новаторски осмысленного в прозе Николая Хвильевого. Писатель делает попытку вписать сельский пейзаж, образ пасторальной Украины в матрицу города – это путь индивидуальноавторского остранения пространства, шанс замолить его грехи. Однако финальные картины произведений автора, как правило, апокалиптичны, наполнены трагизмом и острым ощущением смерти

мира. Парадоксально, но роженне городом творчество Н. Хвильового, "глашатая эпохи" українського ренесанса 20-х гг. ХХ ст., воспеваю урбаністический пейзаж, сакралізує образ дороги, еще больше обостряє трагическую антинормию "город-село".

Ключевые слова: урбаністический пейзаж, временно-пространственная картина мира, національная символика, екзистенціальна тривога, Николай Хвильовой.

O. Gudzenko, PhD, Researcher

Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

THE IMAGE OF UKRAINE IN NICOLAY KHVYLEVY'S PROSE

The article reviews an evolution of urban and feminine image of Ukraine which is innovatively comprehended in Nicolay Khvylevy's prose. The writer tries to fill in the rural landscape, the image of pastoral Ukraine into the matrix of the city – it's the way of author's individual strange vision of space, the chance to atone for its sins. However the final scenes of his works as a rule tend to be apocalyptic, filled up with tragedy and acute sense of the world's death. It is paradoxically that Nicolay Khvylevy's works born by the city and being the herald era of Ukrainian Renaissance of the early years of the 20th century carol the urban scenery and idealize the representation of the road which in a greater extent escalates the tragic contrast "city – village".

Keywords: urban scenery, time-and space picture of the world, national symbolism, existential anxiety, Nicolay Khvylevy.

УДК: 821.161.2:7.034

Л. Гудзь, асп.

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ

МОТИВ ЧУДА В ХУДОЖНЬОМУ ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО (НА ПРИКЛАДІ ПОЕМИ "БОГОРОДИЦЕ ДЬВО, РАДУЙСЯ" ІОАНА МАКСИМОВИЧА)

Розкриваються особливості мотиву чуда в українській поезії доби Бароко, зокрема в поемі Іоана Максимовича "Богородице Дьво, радуйся" (1707). Предметом аналізу стали вірші на честь Діви Марії та Її ікони Іллінської. Іоан Максимович пропонує повчальні тексти, які засвідчують дива Господні, з метою навернути християн на шлях віри і спасіння.

Ключові слова: чудо, ікона, Іоан Максимович, поема "Богородице Дьво, радуйся".

Чудо, мотив чудесного зустрічається майже в усіх художніх творах доби Бароко. Її митці прагнули закріпити віру в християн у вищі сили, подати взірець для наслідування, відкрити шлях до усвідомлення істини. Відтак чудо набуває морально-дидактичної функції і кличе людей до віри, до Церкви, "як дзвін кличе богомольців до храму і замовкає, коли храм наповниться" [10].

Термін "чудо" науковці трактують по-різному, і найчастіше це поняття відображає світогляд і пізнання певної епохи. Найпоширенішим поглядом на чудо є уявлення про втручання у профанний світ надприродної сили, яке відбувається за особливих обставин та в особливий спосіб.

За словником біблійного богослов'я, "чудо – це знак, пристосований до загальнолюдських можливостей пізнання" [12, с. 903], а чудесні знаки – "утвердження Слова Божого, оскільки в конкретній дії являють спасіння, звіщене Божими герольдами, з іншого боку, чуда викликають довіру до знаків як до правдивих посланців Бога" [12, с. 904].

Пояснявалася природа чуда і як вияв первісного мислення, рецидиви якого трапляються й у сфері цивілізованої колективної свідомості. Були спроби тлумачити чудо як результат навіювання, тобто намагання пояснити чудо тим чи іншим станом психіки. Науково виважені думки з приводу діалектики чуда висловив О. Лосєв, котрий розглядав цей феномен як зіткнення, взаємовідношення двох різних планів дійсності, у результаті чого народжується третій, що і є "першообразом". Філософ перекоонує, що "саме слово "чудо" всіма мовами світу звучить як момент подиву – грец. *qaama*, лат. *miraculum-miror*, нім. *Wunderbewundern*, слов'янською *чудо*. "Чудо в основі своїй має повідомлення, прояв, звістку, свідчення, дивне знамення, пророцтво, розкриття, а не буття самих фактів чи подій. Це – модифікація сенсу фактів і подій, а не самі факти і події. Це – певний метод інтерпретації історичних подій, а не пошук нових як таких. Чудо для віруючого – незаперечне! Навіть слово "віра" тут не підходить. Він бачить і знає чудо" [7].

Чудо саме по собі доводить тільки те, що світ – це не лише закони природи, але й надлюдська реальність. У духовному

житті кожного християнина чудо є своєрідним знаком, відповіддю Бога, що вказує на необхідність змінити внутрішній світ.

Найбільша збірка чудес християнства – Біблія. Проте євангелісти запевняють, що Книга книг – лише невелика частина чудес Ісусових. Якби розповісти про всі діяння і слова Господні, їх не вмістив би увесь світ.

Чудо завжди мало дві форм вияву: наочну (зорову) і внутрішню (проникнення віри у розум і серце). Поети Бароко, наслідуючи цю традицію, ставили за мету не лише поетично змалювати феномен чуда, а й розкрити силу Божого одкровення і вияв Його волі в життях православних подвижників, чудесних знаменнях святих місць і образів.

Для православної церкви ікона є особливою формою одкровення Божественної реальності. Вона має велику силу благодатної дії, яка наповнює душі молільників теплом і світлом, очищає від зла і гріхів. За давнім християнським ученням, будь-яка ікона – глибоко символічна реліквія. Це образ, який відображає Небесний Першообраз. На думку В. Лепакіна, жодний художній витвір не мав такого всеохопного значення, як ікона, і жодний вид мистецтва не зробив такого масштабного внеску у розвиток культури і суспільства, як іконопис. Автор переконаний, що "роль і значення ікони, глибину і ширину її впливу на церковну, державну, громадську й особисту долю людини, навіть на її ментальність та формування естетичних смаків, оцінити не можливо" [3].

На думку архієпископа Сергія (Спаського), найважливішим доказом святості ікон є чудеса, які Господь дарує нам через них. "Якби ікони були богопротивні ідоли, як кажуть іконоборці, Господь не дарував би нам через них знаки і чуда, натомість Він вкотре засвідчив, що шанування образів Йому приємне" [11].

Чудеса від ікон великі. Комусь Господь через молитву посиляє дар прозорливості, іншому – дає силу над злими духами, хтось підкорює природні стихії, дехто уподібнюється святим угодникам. Утім християнська історія найбільше чудес має прозцілення від важких хвороб і спасіння людини від гріха.

Святий образ Іллінської Богоматері надихнув Іоана Максимовича на поетичний переспів чудес, які сталися зі звичайними

людьми завдяки молитві і вірі. Оскільки в українському літературознавстві, попри наявні розвідки (О. Матушек, С. Журавльова, О. Максимчук, О. Зосімова, О. Засько, В. Шевчук, С. Демченко) присвячені творчості Іоана Максимовича, немає студій, присвячених мотиву чуда в поемі "Богородице Дѣво, радуйся", назріла потреба проаналізувати один із найцікавіших розділів поеми (віршовані описи чудес Богородиці) та окреслити його значення для історії української барокової літератури.

Усі оповіді Іоана Максимовича об'єднані спільною темою, де "Мати Божа з'являється на допомогу людям, що вдаються до Неї коло Її ікон, уже аж по Своїм Успінні, часом образно зіходячи зі Своїх зображень" [14, с. 87]. Чудесні знамення, які дає Господь по вірі звичайним людям, часто апелюють до біблійних сюжетів і постатей, життєвий шлях яких слугує взірцем покаяння і спасіння. Підтвердженням цьому слугує перше чудо, яким автор розпочинає віршовані описи.

У славному місті Римі жив священик, *"премудрый проповѣдник, изрядный церковник"* [9, арк. 248 зв]. На сповідь до духівника прийшов юнак, *"безаконій зѣло умноженный, / От юности во злобѣ весьма утвержденный"* [9, арк. 247 зв.]. Священик радить юнакові молитися перед образом Божої Матері і тричі вдень читати "Богородице Діво". За півроку хлопець стає на праведний шлях, і коли одного разу опиняється біля дверей блудниці, стається диво: Божа сила відштовхнула праведника за тисячу верст. *"О чудо! Неслышанно, и удивленіе, / До сель невидано бысть там явленіе. / Невидимая сила от дверей оторже / Блудницы, паки к своим дверем и прибереже. / Внезапу постави в растоянии / Далечайшом до зѣла в єдном мгновени"* [9, арк. 249].

Аскети й подвижники неодноразово звертали увагу на потужну руйнівну силу блуду. "Не чини перелюбу" (Вих. 20, 14), – застерігає одна із десяти Божих заповідей. Причому вона вважається настільки важливою, що у Святому Письмі повторюється більш ніж 170 разів. В апостола Павла є також її роз'яснення: *"Хіба ви не знаєте, що той, хто злучується з розпусницею, стає одним тілом із нею? Бо каже: Обидва ви будете тілом одним. Утікайте від розпусти. Усякий бо гріх, що його чинить людина,*

є поза тілом. А хто чинить розпусту, той грішить проти власного тіла" (1 Кор. 6, 16, 18).

Проте немає гріха, сильнішого за Боже милосердя. Ця істина спонукає Іоана Максимовича звернутися до біблійного сюжету про Марію Єгипетську, в образі якої ми бачимо не лише відчайдушну боротьбу, а й перемогу, яка дається Богом, Його любов'ю, Його силою та всемогутністю. *"Поручившись Дьвѣ, и бывшей поспышной. / Она егда положи житію начало, / Обратившись от грѣхов яко подобало [9, арк. 250 зв]. Слыша глас к себѣ: аще Иордан приидеши, / К спасенію добрый покой обратиши, / И от того времени приять Поручницу / Во всем житии своѣм добру Наставницу"* [9, арк. 251].

У повчанні поет закликає не впадати у відчай, а безперервно молитися Діві Марії. *"Потицѣмся и мы к Дьвѣ молитву имѣти, / Аще хотим в дѣлах добрых преуспѣти. / Обратѣм вся чувства си в послуженіе, / Воистину воспріимем благ умноженіе"* [9, арк. 251 зв.].

Священне зображення має свій первообраз у духовному світі, і воно не відводить людину від Істинного Бога, а веде до Нього крізь чудеса, з-поміж яких найбільші – мироточення і кровоточення. У літературі Бароко – це символ Божого милосердя, "роса любові", символ заступництва. При цьому Іоан Максимович застерігає: чудо може стати не лише спасінням, а й покаранням, як це сталося із героєм другої оповіді.

Невідомий чоловік (очевидно, автор свідомо не дає йому імені, узагальнюючи образ загарбників чи противборців Церкви Христової) насмілився мечем ударити ікону Богородиці. Небачене диво вразило християн – із лику Диви Марії потекла кров, яка стала цілющою для багатьох хворих. *"Изыде кров от язвы, яко от живаго / Лица на децѣ изрядно там написаннаго. / Кровію истекшею мнози исцѣленны, / Больныи здравши быша, слѣпы просвѣщенны"* [9, арк. 252]. Почувши про чудесні зцілення, злочинець не повірив і, насміхаючись, привів до ікони тварину *"слѣпо, старо на исцѣленіе"* [9, арк. 252]. На превеликий страх і подив, Діва Марія зцілила тварину, натомість розбійник утратив зір.

У повчанні простежується апеляція до євангельської застороги: *"Хто не зі Мною, той супроти Мене; і хто не збирає зі*

Мною, той розкидає. А тому кажу вам: Усілякий гріх і хула простяться людям, а зневага (хула) на Духа не проститься людям. Якщо хтось скаже слово на Сина Людського, то проститься йому; а якщо хтось скаже на Духа Святого, не проститься йому ні в цьому світі, ні в прийдеишньому".

Значне місце у літературі Бароко посідають переспіви біблійних сюжетів про життєвий шлях Діви Марії, який уже сам по собі став Божим знаменням, дивом, основою християнського вчення. Вірші на честь Різдва Діви Марії, Благовіщення, народження Сина Божого, Успіння і посмертні чудеса зустрічаємо в Лазара Барановича, Іоанікія Галятовського, Димитрія Туптала, Кирила Транквіліона-Ставровецького, (Антонія Радивиловського та інших. Латиномовні тексти також містять чимало поетичних переспівів і повчань, які збагатили світову літературну скарбницю. Іоан Максимович, маючи на меті познайомити читача із текстами західних учителів церкви, часто апелює до чудес, настанов і листів Картаєни, Фоми Кантуарійського, Петра Ключіванського, Вікентія Бульвіненського, Бонавентури, Фоми Аквінського та інших. Слід зауважити, що саме це звернення до латиномовних текстів викликало хвилю критики й зауважень з боку сучасників поета і, можливо, стало однією з причин, чому творчість архієпископа ставилася під сумнів.

Утім, завдяки поемі Іоана Максимовича маємо не лише витончену барокову поезію, але й цінні зібрання богородичних чудес, засвідчені християнами східної і західної церкви, які лягли в основу багатьох творів світової літератури та культури. Таким чином, описуючи дива, автор прагне розширити міжнародні кордони, утвердити в людських серцях віру, а заодно розширити світогляд і знання православного читача.

Одним із таких є чудо *семи радостей* Діви Марії. Автор розповідає, як єпископ Фома Кантуарійський щодня славив Богородицю, згадуючи сім євангельських чудес, і одного разу Матір Божа явилася щирому молільнику: *ПЕРВОЄ СЛОВО Ангела: се зачнеши Сына, / И родиши, пребудеш Дъвою єдина. /ВТОРОЄ, єгда в Чревь девять мѣсяцев носи, /А Єлисавети Духом вшедишу в дом ороси. / Возыграє бо в чревь рожденный Младенець, / Прешествієм Маріи радовась первенець. / ТРЕТЄЄ ВЕСЕЛІЄ*

Пречистой в Рождествѣ, / Родивши Бога, пребысть в неизмѣном Дѣствѣ. / ЧЕТВЕРТОЕ: трехъ царей в день поклоненія. / Злата, смирна, ливана их приношенія. / ПЯТОЕ: по тридневном и обрѣтеніи, / От Єрусалима в дом возвращеніи. / ШЕСТОЕ: Бога Сына бѣ Воскресеніе, / Радость неизреченна в Вознесеніи. / СЕДЬМОЕ: Пречистая єгда в небо възйде, / С многим веселіем к Святой Троици прийде [9, арк. 266].

Подібні сім радостей зустрічаємо і в каталонському збірнику XIV століття "Los set gotxs", з яким, очевидно, Іоан Максимович був знайомий. Похвальна пісня славить непорочність Діви Марії, народження Сина, поклоніння волхвів (цікаво, що тут провидці поклонилися саме Матері, а не Сину), появу воскреслого Христа, Вознесення на Елеонській горі, П'ятидесятницю та Вознесення Марії.

*Расскажем о семи радостях и с благочестивой песней на устах
Будем смиренно славить сладостную Деву Марию.
Аве Мария, благодатная,
Да пребудет с тобой Господь, благочестивая Дева.
Дева, до того как родить, была ты чиста и невинна,
И в родовых муках и после ты осталась непорочной.
Истинно, Сын Божий был тобою рождён, благочестивая Дева.
Дева, три царя с Востока скакали ретиво,
Ведомые звездой, и прибыли к твоему убежищу.
Они принесли тебе в дар, один за другим, золото, мирру и ладан.
Дева, скорбевшая о смерти возлюбленного сына,
Ты исполнилась радости, узрев его воскресшим.
Тебе первой, милосердная Матерь, пожелал он явиться.
Дева, пятую радость от своего возлюбленного Сына ты получила,
Когда на горе Елеонской ты увидела, как он вознёсся к небесам.
Мы исполнимся радости, если ты будешь молиться за нас.
Дева, на Пятидесятницу
Ты собрала апостолов и прочий люд.
И на всех сошёл Дух Святой.
Дева, вот последняя твоя радость в этом мире:
Твой Сын стремительно вознёс тебя к небесам.
Там ты венчана на все времена, вечная царица [15].*

Сім радостей Богородиці співзвучні сімом скорботам Матері Божої, які у східному християнстві мали менше поцінування, проте майстерно оспівані в поемі Іоана Максимовича. Автор спирається на збірку латиномовних текстів, знайдених у місті Колині, де подано сім скорбот Діви Марії: перша – відхід Сина до Єрусалима, друга – зрада Іудою, третя – засудження Христа до страти, четверта – розп'яття, п'ята – смерть Сина, шоста – зняття Тіла з хреста, сьома – поховання.

*Прежде ста лѣт обрѣтох книгу печатанну
В Колионии, латинським языком изданну.
Седм болестей зчисляет Пречистыя Дѣвы.
Первая егда Исус Христос отхождаше
В Іерусалим, чисту Матер оставляши [9, арк. 146].
В той же книзі пишет о второй полести:
(Удали мя о Дѣво от всякой прелести).
В ноц, в ню же Іудеом предан бысть Христос Бог,
В предивном терпеніи удивительно мног [9, арк. 147 зв].
Третя Дѣвь болестъ, а Каяфовом дому,
Засѣдшу на судищи судій самому.
Тамо вшедши, услыша на смерть реченіе,
Премного сотвори слез источеніе [9, арк. 148 зв].
Всепречистыя Дѣвы болестъ четвертая,
Воистину велико Дѣвы терпеніе,
Взираши бо очима там пригвожденіе [9, арк. 149].
Пятую разумѣють болестъ Дѣвы быти,
Егда изволил Христос Дух свой испустити [9, арк. 154].
Шестая болестъ Христа со Креста снятіе,
Тяжчая до зѣла над первы бытіе [9, арк. 156].
Седмая болезнь Дѣвы в день погребенія,
Плащеницы и иных вещей собранія [9, арк. 160 зв.]*

Таким чином, творчість архієпископа Іоана Максимовича – важлива складова українського літературного процесу XVII–XVIII століття. Звертаючись до біблійних та історичних текстів, поет розкриває тогочасні проблеми епохи, у дидактичних настановах подає власне розуміння віри і чуда, прагне спрямувати читача до Бога й Істини, пропонує шлях аскези як єдиний і пра-

вильний. Віршовані описи чудес Богородиці, як і сама поема "Богородице Дѣво", має ще багато не досліджених питань, тому потребує ґрунтового аналізу та вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Українське Біблійне Товариство, б. р. – 296, 959 с.

2. *Дамаскин Иоанн*. Слово второе на Рождество Пресвятой Богородицы [Електронний ресурс] / Иоанн Дамаскин. – Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/928>

3. *Ленахин В.* Фунції ікони. Ікона і образ. – Режим доступу: <http://azbyka.ru/m-funkcii-ikonu-ikona-i-obraz>

4. *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 357 с.

5. *Лосев А.* Очерки античного символизма и мифологии. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.

6. *Лосев А.Ф.* Миф. Число. Сущность. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.

7. *Лосев А.Ф.* Миф есть чудо // Диалектика мифа. М: Правда, 1990. – Режим доступа: <http://www.psylib.org.ua/books/losew03/index.htm>

8. *Лэжки Гарттоль В.Э.* История возникновения и влияния рационализма в Европе: Пер. с англ: В 2 т. – СПб, 1871. – Т. 1. – 320 с.

9. *Максимович Иоан*. Богородице, Дѣво, радуйся. – Чернігів, 1707. – 300 арк.

10. *Остроумов Стефан*, прот. Мысли о чудесах [Электронный ресурс] / Стефан Остроумов, прот. – К. : Пролог, 2004 // Библиотека православного христианина "Благовещение". – Режим доступа : <http://www.wco.ru/biblio/books/wonders/Main.htm>.

11. *Сергий (Спасский)*, архиепископ Православное учение о почитании икон. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Sergij_Spasskij/pravoslavnoe-uchenie-o-pochitanii-ikon/19.

12. *Словник біблійного богослов'я / Упорядники К. Леон-Дюфур, Ж. Люплаці, А. Жорж, П. Грело, Ж. Гійє, М.-Ф. Лакан: Пер з франц.* – Львів: Місіонер, 1996. – 934 с. – С. 650.

13. *Табак Ю.* Православ'я і католицтво : Основні догматичні та обрядові розбіжності [Електронний ресурс] / Юрій Табак. – Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2007. – 66 с. – Режим доступу: irs.ucu.edu.ua/wpcontent/uploads/2010/08/Tabak.pdf.

14. *Фетисов І.* Збірник легенд Агапія Критянина "Αμαρτωλὸν Σωτηρία" в українському та московському письменствах та народній словесності // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. – 1928. – Кн. 19. – С. 1–41; – 1929. – Кн. 23. – С. 37–95.

15. "*Los set gotxs*" ("Семь радостей"). – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Los_set_gotxs#cite_note-3.

Стаття надійшла до редколегії 06.04.16

Л. Гудзь, асп.
Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, г. Киев

**МОТИВ ЧУДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗМЕРЕНИИ
УКРАИНСКОГО БАРОККО
(НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ "БОГОРОДИЦЕ ДЬВО, РАДУЙСЯ"
ИОАННА МАКСИМОВИЧА)**

Раскрываются особенности мотива чуда в украинской поэзии эпохи Барокко, в частности в поэме Иоанна Максимовича "Богородице Дьво, радуйся" (1707). Предметом анализа стали стихи в честь Девы Марии и Ее иконы Ильинской. Иоанн Максимович предлагает обучающие тексты, подтверждающие чудеса Господни, с целью обратить христиан на путь веры и спасения.

Ключевые слова: чудо, икона, Иоанн Максимович, поэма "Богородице Дьво, радуйся".

L. Gudz, Postgraduate Student
Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Sciences of Ukraine

**THE MIRACLE MOTIVE IN THE ARTISTIC DIMENSION
OF UKRAINIAN BAROQUE (BASED ON
THE POEM "BOGORODYCE DIVO, RADUISIA"
BY IOANN MAKSIMOVICH)**

The article examines the features of the miracle motif in Ukrainian Baroque poetry, particularly in the poem by Ioann Maksimovich "Bogorodyce Divo, raduisia" (1707). The subject of analysis was the poem in honor of Virgin Mary and her icon "Illinskaja". Ioann Maksimovich presents instructive texts that demonstrate the wonders of the Lord, with the aim of converting Christians to the path of faith and salvation.

Keywords: miracle, icon, Ioan Maksymovych, the poem "Bohorodyce Divo, raduisia".

УДК 82.091-1:821.111(73)/.161.2

Т. М. Доній, асп.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

**СЕЦЕСІЙНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ
ПОЕТІВ-ПОСТМОДЕРНІСТІВ:
КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ
(НА ПРИКЛАДІ ЛІРИКИ ГРЕГОРІ КОРСО
ТА СЕРГІЯ ЖАДАНА)**

Зосереджена на спільних рисах сецесійних мотивів творчості поетів-постмодерністів. Зроблено стислий огляд історичних та естетичних аспектів, що призводять до виникнення подібних постмодерних процесів у

творчості поетів різних культур. Залучено твори американських та українських поетів-постмодерністів Грегорі Корсо та Сергія Жадана.

Ключові слова: *постмодернізм, бунт, текст, сленг, інтертекстуальність, колаж, постмодерна свідомість.*

Незважаючи на хронологічно різні періоди виникнення постмодернізму в Америці і Україні, спільним можна вважати величезний вплив на його виникнення і розвиток історичних подій другої половини 20 сторіччя, соціальні та культурні зміни в суспільстві: трагічні події другої світової війни, холодна війна між супердержавами, новітні технології постіндустріалізма, розвал Радянського союзу, культурні революції в обох країнах. Все це окреслило нові бачення та тенденції в літературі і зумовило появу авторів нового типу.

Багато дослідників називають батьківщиною постмодерністської літератури саме Америку. Варто зазначити, що американський ґрунт виявився найбільш сприятливим для осмислення нових тенденцій з кількох зрозумілих причин. Змінювались моральні устої життя, і як наслідок, естетичне сприйняття мистецтва. Мистецтво і література не могли залишатися такими, як були – рафінованими, що існували в університетських аудиторіях та академічних колах. Мало виникнути щось зовсім нове – суголосне часу та суспільним настроям. І це сталося – відбувся мистецький вибух, який призвів до появи нового покоління митців, що створили новий стиль. Американська поезія 50-х–60-х, а саме експериментальна (визначення "експериментальна поезія" вперше було вжито професором Кетрін ВанСпанкерн з університету Флориди) поезія, не випадково вважається початком постмодерністської американської літератури.

В Україні основним переламним моментом стають 80–90 ті роки ХХ сторіччя – це отримання незалежності і державності, і як наслідок, всі переваги і проблеми існування поза комуністичною імперією. Все, що переживали західні країни в 50–60-ті, відбувається в Україні в 80–90 ті, але додається ще один надважливий компонент – національне відродження, становлення національної культури та науки. Український культурний та

науковий простір довгий час існував у штучно створеному космополітичному полі Радянського Союзу, де розвиток національних напрямків сприймався як загроза державі. Окрім того, політична, економічна та інформаційна ізоляція блокувала вплив світових процесів на територію України в складі СРСР, затримавши їх таким чином на 40 років. Багато дослідників погоджуються, що постмодернізм в Україні був, швидше, реакцією на соцреалізм у мистецтві (з усіма його ідеологічними обмеженнями) та на тоталітаризм в цілому. Для постмодерністських ідей заперечення цінностей, пошуки нової ідеї, свободи творчості та нівеляції авторитетів країни колишніх тоталітарних режимів підходили якнайкраще.

Доволі різні причини призводять до однакових наслідків в обох країнах: виникнення постмодерних течій практично в усіх сферах суспільства. Якщо в економічних та політичних сферах доволі важко простежити і порівняти постмодерні течії обох країн, враховуючи різницю економічного і політичного розвитку, то в літературі, і особливо в поезії, ці подібності проявляються досить виразно. Народження нової поезії оновлює форми, засоби, теми та стилі в обох національних літературах. Відбувається демократизація поезії з усіма наслідками – спрощується стиль написання, вживаються неправильні граматичні структури, слова зі щоденного вжитку, іноді лайливі слова, поетичні тексти починають нагадувати розповідь пересічної людини, зникає рима і практично розмір поезії. Навіть процеси відбуваються однакові, з розбіжністю в 40 років. Поезія виходить на вулиці, читається в клубах, на студентських зібраннях. Автори використовують різні прийоми усної самопрезентації, як-то читання поезій під музику, чи художньо-поетичні перформанси. Еліот Вайнбергер в своєму есеї "Американська поезія 1950: "Новатори і аутсайтери" зазначив доволі важливий фактор постмодерної поезії: це поезія, яка пишеться американськими авторами саме в Америці і саме про Америку. Цю думку цілком можна віднести і до української постмодерної поезії 90-х [4, с. 15–16].

Видається можливим довести таку подібність на конкретних прикладах порівняння поетичних текстів. І для цього було обрано літературну пару Грегорі Корсо і Сергій Жадан. Ці надзвичайно яскраві і нетипові представники своїх культур мають не лише спільні літературні характеристики, що вказують на їхню приналежність до постмодерного напрямку як-то: іронія, інтертекстуальність, стилізація, вибір гостро соціальних тем і т. інш. Поети мають досить подібний початок творчого шляху: обох привели в літературу вже знані в своїх країнах поети Ален Гінзберг та Юрій Андрухович відповідно. Перші публікації вийшли в досить молодому віці у літературних виданнях і відразу привернули увагу читачів до незвичних поезій, живі виступи викликають неабияку зацікавленість. Окрім того, і Корсо, і Жадан не раз критикували за однакові відхилення від загальноприйнятого сприйняття поезії: як наприклад, вибір досить контраверсійних тем (політичні події, наркотики, вільне кохання), широке використання сленгу та ненормативної лексики, неприйняття або іронічне ставлення до визнаних літературних авторитетів. У той же час в творах обох письменників чітко прослідковується потужний вплив попередніх національних літературних здобутків. Проте обидва поети мають величезний успіх як в своїх країнах, так і за їхніми межами. І за деякий час молоді митці вже починають наслідувати їх обох.

Для детальнішого аналізу наводимо деяку інформацію про обох поетів.

Грегорі Корсо

"Цей вічний підліток з поганого товариства, блазнювато-блаженнуватий хуліган, що вражає неконвенційністю мовлення, крайнім абсурдизмом і в той же час такою ліричною свіжістю, що від неї неможливо відвернутися" [1, с. 17].

Грегорі Корсо є однією з чотирьох (Керуак, Гінзберг, Берроуз, Корсо) ключових фігур в русі бітників. Його тексти проникливі та неочікувані, вони надихають і хвилюють. Недарма Ален Гінзберг називав Корсо "той, хто розбудив молодь" [7]. Очевидно, що Корсо, безумовно, підпадає під вплив поетичних стилів Вітмена

і Гінсберга. Це простежується в його віршах за кілька років після знайомства з представниками експериментальної поезії. Довгі, розлогі рядки тексту, неочікувані, іноді навіть дивні поєднання слів. Але свій унікальний впізнаваний стиль Грегорі Корсо знаходить після того, як починає експериментувати з прочитанням своїх текстів вголос. У віршах вперше з'являється неповторний ритм та розмір джазової музики. Використання розмовної мови та жаргону хіпстерів лише посилює ефект нового поетичного стилю. Сам поет пояснює використання музичного ритму в інтерв'ю для Ріверсайд Інтерв'ю: "Моя музика вже закладена зсередини, вона природня. Я ніколи не граюсь із розміром" (переклад Т.Д.) [7]. Корсо переконував, що ритм має бути природнім і народжуватись з голосу поета, а не бути свідомо обраним.

Окремо треба відзначити лексичну забарвленість корсівських текстів. Наприклад, появу бор жаргону (сленг вуличних банд – прим. Т.Д.). У своєму огляді для журналу Poetry Ruел Денні піддавав критиці таке використання, він мав сумніви, чи буде цікавим та зрозумілим такий вузько вживаний розмовний стиль для людей, що не мають стосунку до цієї контркультури [8]. А за кілька років цей стиль стає практично всеамериканською розмовною мовою. Лексичний аспект, а саме велика кількість сленгових одиниць, слів-реалій, ненормативної лексики створює стилістично-емоційне тло поезії Корсо.

Сергій Жадан

Володимир Моринець писав про творчість С. Жадана: "...це поетичний світ, щасливо позбавлений анемії, вільний від музейного пилу й нудних прорахунків з морально-естетичним досвідом минулого, а головне – інфантильної вередливості, капризної невдоволеності від власної екзистенції. Тут також чимало ігрових "масок", проте приборканих жаждивим відчуттям тривання забави: ясно, що партія може скінчитися, але гра продовжується" [3, с. 7–8]. Тамара Гундорова зазначає, що "Жаданів постмодерн має неоавангардну закваску. Романтика авангардизму з його революційними лозунгами поєднується з молодечою недовірою до всього "вже сказаного", з чим працює постмодернізм"

[2. с. 171]. Але з кожним циклом віршів все чіткішим стає перехід від неоавангарду до постмодерну. Це можна побачити хоча б на такому постмодерному прийомі, як постійне використання чужих цитат в багатьох віршах автора (Б.-Іг. Антонич, Д. Павличко, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра). Слід наголосити, що спектр поезії С. Жадана занадто широкий: його римована лірика витончено ніжна і пронизливо сумна, і водночас ми бачимо гостросоціальні поеми, іронічні верлібри, навіть революційні музичні тексти. Так само, як і Грегорі Корсо, Сергій Жадан, одним з перших починає використовувати у своїх поезіях вуличний сленг і ненормативну лексику, навіть римовані тексти звучать досить природно і створюють відчуття щоденного нарративу. Автор так само починає декламувати свої вірші під музику, щоправда не джазового, а рокового спрямування. Такі читання гостросоціальних текстів під музику привертають увагу все більшого числа слухачів і приносять Сергію Жадану найбільшу популярність.

"Постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо минуле неможливо знищити, бо таке знищення призводить до німоти, його необхідно переосмислити – з іронією, без наївності!" (тут і далі переклад *Т.Д.*) [4]. Ця цитата Умберто Еко найточніше відображає сутність сецесійних мотивів у постмодерній поезії. Автори-постмодерністи незалежно від країни та мови діють однаково: починають переосмислювати творчість своїх попередників – "з іронією, без наївності". З одного боку, зневажаючи все, що було прийнято вважати непорушними істинами, жорстко кепкуючи з цього. Але ламаючи все усталені форми, стилі, ідеї і створюючи нові, вони використовують все найкраще, що було створено старшими поколіннями.

Для порівняння надаємо два поетичних тексти (і переклад поезії Грегорі Корсо для кращого розуміння), що найяскравіше презентують сецесійні мотиви творчості обох поетів-постмодерністів. "Мені двадцять п'ять" Грегорі Корсо і "Музика для товстих" Сергія Жадана об'єднані за тематичною ознакою – це бунт проти традиційної поезії, усталених правил, і не лише літературних, але і соціальних.

<p><i>I'm twenty five With a love a madness for Shelley Chatterton Rimbaud and the needy yap of my youth has gone from ear to ear: I HATE OLD POETMEN!</i></p> <p><i>Especially old poetmen who retract who consult other old poetmen who speak their youth in whispers, saying: – I did those then but that was then that was then..... O I would quiet old men say to them: – I am your friend what you once were, thru me you'll be again</i></p> <p><i>Then at night in the confidence of their homes rip out their apology-tongues and steal their poems</i></p>	<p><i>Мені двадцять п'ять З безумством любові до Шеллі Чаттертона Рембо Вигавкую всі злидні моєї юності Щоб кожне вухо почуло: Я НЕНАВИДЖУ СТАРИХ ПОЕТИВ!</i></p> <p><i>Особливо тих які розмазу- ють, розп'якують з іншими старими поетами, Тих які власну юність виши- птують, Кажучи: – Ах я був тоді але це тоді так давно тоді – О я заткав би старих поетів Сказавши: – Я ваш дружбан</i></p> <p><i>Все чим колись були ви, в мені відбудеться знову – А потім вночі у довірливій тиші їхніх помешкань Повідрізав би їм язика і вкрав їхні вірші. Переклад Ю. Андруховича</i></p>
---	---

"Мені двадцять п'ять" – це своєрідний маніфест Корсо. Емоційний настрій та стилістична забарвленість поетичного тексту визначається незвичними поєднаннями нейтральних слів, наприклад: *needy yap of my youth* – злидні моєї юності, *old poetmen* – старі поети. Використана алюзія зрозуміла не лише читачам оригінального тексту, а і перекладу, оскільки Шеллі, Чаттертон і Рембо – всесвітньо відомі поети. Тут ми бачимо натяк на їх молодий вік: вони померли в 29, 17 і 37 відповідно. Окрім того, всі

згадані поетив свій час так само бунтували проти усталених суспільних і поетичних норм, започатковували нові стилі, пропагували нові прогресивні ідеї. Очевидно, автор вважає, що померти молодим, у творчому і фізичному розквіті, набагато краще, ніж зістарітись і стати зовсім іншою людиною

Доволі схожий настрій панує і в тексті Сергія Жадана.

Музика для товстих

*юрій андрухович в цьому притулку для літніх
сварливий сімдесятирічний письменник
автор напівзабутих детективів
доглянутий містом і профспілками
він – із купою старечих заморочок
з нетлями у кишенях піжами
з фенечками на жилавих зап'ястях
з бритвами і виделками посеред кімнати
переводить стрілки годинника на зимовий час
віддихується слухає голос за кадром :
сальман руїді – іранець
юрій андрухович – українець
якщо ти не схибив
поезія твого народу зрозуміла іншим
без перекладу
навіть коли тобі на це насрати
тридцять років без війни
тридцять років без майбутнього
тридцять років старої музики
писання в порожнечу
країна з аграрним драйвом
ось вони твої валізи
твої нирки
твоя література
коли тобі минає 64
і коли кров пригальмовує щоби подумати
куди їй далі бігти
в цьому місці*

*так саме
в цьому місці
швацька машина всесвіту ридає до ранку
крутить свої замучені механізми
не зупиняючись
ні на мить*

*і ось приходить ранок під вікна притулку
і небо коричнєве після дощу
і з кухні чути дзвінки голоси
і риби на пательні лежать ніби
коханці на розпеченому серпневому ліжку
і юрій андрухович якого тут всі знають в обличчя
переглядає вчорашні газети і*

*підкреслює маркером свої прізвища
підкреслює думки, що йому сподобались
підкреслює імена померлих друзів
підкреслює цікаві радіопередачі на наступний
тиждень згряя слів і натовп перехожих
таке дахау лишається від цілого покоління
і вже виходячи на сніданок
пізніше
помічає ніби між іншим:
тепле повітря
сухе повітря
шкода лишень що немає птахів
утім їх ніколи і не було
в цьому бараці*

Цей вільний вірш, без римування та чіткої ритміки, є типовим зразком постмодерного тексту. Прийом дехронікалізації переносить читача на десятки років вперед, у старість одного з найвідоміших українських письменників Юрія Андруховича. Вірш побудований за принципом послідовного суміщення – оптичного бачення предмета, коли почергово розгортаються "теза" та "антитеза", причому чергування пов'язується зі строфічною перебивкою. Використано прийом колажування, характерний для постмодер-

нізму, коли безпосередньо у площину поетичного тексту вставляються окремі запозичені лексичні сполучення та цитати: "музика для товстих" (цитата з М. Горького), "коли тобі минає 64" (парафраз із The Beatles), а також велика вставка з телереклами. Текст доволі складний змістовно і емоційно насичений.

Зміст "Музики для товстих" доволі близький до ідеї тексту Грегорі Корсо. С. Жадан також використовує образ "старого поета", який вже більше не пише і живе минулим, "автор напівзабутих детективів", "підкреслює маркером свої прізвища".

Декларуючи свою зневагу до старшого покоління письменників за те, що вони більше не є тим, ким були раніше, обидва поети, безумовно, визнають значимість їхньої творчості, тому що "знищення минулого веде до німоти". Страх перестати бути молодим, бунтівним, змушує обох письменників зневажати старість і збайдужілість до колись важливих речей. Проте і Г. Корсо, і С. Жадан розуміють, що настане час – і вони самі стануть такими ж "oldpoets", і вже від їхнього покоління лишиться "таке дахау".

Компаративний аналіз цих двох текстів підтверджує, що основні характеристики постмодерністського тексту є практично однаковими для обох культур, незалежно від географічного розташування і хронологічних розбіжностей. Переплетіння реальних і містичних складників, використання вигаданих, неможливих подій у реальному щоденному житті, які є одним із важливих прийомів постмодерну, спостерігаються в обох творах. І в "І'm 25" Г. Корсо і в "Музиці для товстих" С. Жадана сецесійні мотиви, подібні між собою, проявляються доволі чітко – це бунт проти творчої стагнації, проти усталених, а часом і застарілих мистецьких норм, проти відмови від новаторства тазмін, проти творчого жевріння, замість яскравого горіння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода / Ю. Андрухович // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 56–66.
2. Гундорова Т. Карнавальний постмодерн / Т. Гундорова // Зб. наукових праць: Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – С. 32–37.
3. Моренець В. // Література плюс. – 1998. – № 2. – С. 7–8.

4. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Имя розы. – М. : Книжная Палата, 1989 – с. 461.
5. *American Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders*, an Antholog / Marsilio Publishers 1993. – P. 15–16.
6. *Eco U. Postmodernism, Irony, the Enjoyable / U. Eco, Modernism / Postmodernism.* – London and New York : Longman Group UK Limited 1992. – P. 218–229.
7. *Hoover P. Postmodern American Poetry / Norton Anthology / P. Hoover,* New York : Norton, W.W. Norton, 1998. – P. 10–12.
8. Электронний ресурс <http://www.poetryfoundation.org/bio/gregory-corso>.
9. Электронний ресурс <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/25860>.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.16

Т. М. Доний, асп.
 Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

**СЕЦЕСИОННЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
 ПОЭТОВ-ПОСТМОДЕРНИСТОВ:
 КОМПАРАТИВНЫЙ АСПЕКТ
 (НА ПРИМЕРЕ ЛИРИКИ ГРЕГОРИ КОРСО И СЕРГЕЯ ЖАДАНА)**

Сосредоточена на общих чертах сецессийных мотивов творчества поэтов-постмодернистов. Сделано краткий обзор исторических и эстетических аспектов, которые приводят к возникновению подобных постмодернистских процессов в творчестве поэтов разных культур. Для анализа привлечены произведения американских и украинских поэтов-постмодернистов Грегори Корсо и Сергея Жадана.

Ключевые слова: *постмодернизм, бунт, текст, сленг, интертекстуальность, коллаж, постмодерное сознание.*

Т. Doniy, Postgraduate Student
 Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Sciences of Ukraine

**SECESSION MOTIVES IN POSTMODERN POETRY:
 COMPARATIVE ASPECT
 (BASED ON THE POEMS BY GREGORY CORSO AND SERHIY ZHADAN)**

The article focuses on the similarities of secession motives in postmodern poetry. Special attention is paid to outlining the historical and aesthetic aspects which have caused the similar postmodernistic processes in the poetry of different cultures. The actual analysis of the specific features of postmodern literary works is based on the writing of Ukrainian and American authors such as Serhiy Zhadan and Gregory Corso.

Key words: *postmodernism, secession, text, slang, intertextuality, collage, postmodern mentality.*

С. О. Євтушенко, канд. філол. наук., доц.
Київський університет імені Бориса Грінченка

ПРОБЛЕМА ГІБРИДНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРАХ АНГЛО-ІНДІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Досліджується проблема гібридної ідентичності в реаліях постколоніального світу та її відтворення у творчості англо-індійських письменників (Салман Рушді, Джумпа Лахірі, Кіран Десаї). Виокремлюються провідні ознаки гібридного індивіда та визначаються способи їхньої актуалізації англо-індійськими авторами.

Ключові слова: глобалізація, міграція, гібридність, ідентичність, постколоніальний.

Глобалізаційні / міграційні процеси ХХ століття набувають формотворчих ролей в сучасному культурному просторі. Серед численних суспільних модифікацій привертають увагу зміни у світоглядній парадигмі щодо претензій місцевих культурних традицій на автентичність та пред'явлення прав корінних мешканців на першість. Саїд Е. передбачає можливість визнання подібних зазіхань "*хибною фундаменталістською ідеологією доби*" [7, с. 56]. Історичну та культурну ідентичність сучасного суспільства, на думку знаного дослідника постколоніального світу, наразі "*не можна обмежити однією традицією, расою чи релігією*". Навіть традиційно однорідні європейські країни перебувають у стані постійних видозмін внаслідок величезних впливів мігрантів, експатріантів, біженців, які постають як "*окремий найважливіший чинник по цілому світу*" [7, с. 56].

Гібридність (hybridity) – один із найуживаніших та дискусійних термінів у постколоніальній теорії. Насамперед він асоціюється зі спостереженнями американського вченого Гомі Бгабги ("The Location of Culture"). Дослідник, аналізуючи стосунки колонізатора та колонізованого, підкреслив взаємозалежність та обопільне будівництво їх індивідуальності. Бгабга стверджував, що культурні системи конструюються у так званому "*Third Space of enunciation*". Культурна ідентичність завжди з'являється

в цьому суперечливому та амбівалентному просторі, тому вимагати ієрархічної чистоти культури є абсолютно неприйнятним. Натомість визнання амбівалентного простору культурної ідентичності зможе допомогти подолати *"exoticism of cultural diversity"* на користь надання гібридності прав, у межах яких культурні відмінності можуть працювати.

Гібридність не зрідка використовували в постколоніальному дискурсі для позначення *"simply cross-cultural exchange"*. Подібне застосування терміну зазнавало гострої критики, оскільки воно *"usually implies negating and neglecting the imbalance and inequality of the power relations it references"*. Зробивши наголос на трансформаційному ультурному, лінгвістичному та політичному впливах на колонізованого і колонізатора, воно розглядалося як тиражування асиміляційної політики шляхом маскування або приховування / *"whitewashing"* культурних відмінностей. Ідея гібридності також лежить у спробі підкреслити взаємозалежність культур у колоніальному та постколоніальному процесі у вигляді *"syncreticity, cultural synergy and transculturation"*.

Толкачев С.П. розглядає гібридність як головний концепт мультикультурної літератури. Він виокремлює важливі концепції та поняття, що сприяють осмисленню цього складного та неоднозначного явища, а саме: 1) концепція "включення кодів"; 2) поняття "контактної зони"; 3) взаємне інтелектуальне та політичне "запилювання" культурними реаліями; 4) гібридність як колізія між постколоніальними та країнами першого світу. [11]. Також дослідник акцентує увагу на важливості диференціації гібридних модальностей, а саме: 1) насильницькій асиміляції; 2) внутрішній самовідмові; 3) політичній кооптації; 4) соціальному конформізму; 5) культурній мімікрії; 6) творчій трансцендентності.

Гібридизація – це складний процес, позначений різного роду взаємовпливами. В імперсько-колоніальному випадку спостерігається *"силовий вплив на туземця"* та одночасний вплив туземця на колонізатора. Міграційні потоки призводять до неминучого змішування світоглядних дискурсів представників Іншого / Інакшого світу із репрезентантами приймаючої сторони. Внаслідок цього відкривається дорога *"новим культурним і нарати-*

вним утворенням" (С.П. Толкачев). Гібридизація – це посуточно процес "вбирання однієї традиції іншими", ступінь та парадигма якого варіюється "в залежності від культурних, політичних та економічних обставин" [11].

Гібридна ідентичність постає як можлива / реальна альтернатива "належності лише до однієї культури, лояльності лише одній нації" [8, с. 31]. Вона почуває себе "завжди належною до обох світів, повністю не належачи жодному з них". Саїд Е. вбачає в цьому безсумнівні переваги, оскільки подібний стан дозволяє особистості відчути приналежність "не до однієї історії і не однієї групи" [8, с. 31]. Схожу думку спостерігаємо у Ф'юта А., який бачить у "жителів "поміж" / "не зафіксованих в готових схемах" найбільшу спроможність до "розуміння чи апробування того, що є цілком інакшим" [12, с. 120]. Гундорова Т. наголошує на "подвійному баченні" інтелектуалів, котрі перебувають між двома культурами й артикулюють нові синкретичні форми культури. На думку дослідниці, подібні форми "відбивають становлення нових локальних спільнот всередині глобалізованого світу, а також знімають розрізнення дому і діаспори, західного і східного" [2]. Приналежність до гібридної ідентичності створює найбільш сприятливі умови для переосмислення опозиційних категорій "я" – "інший", "свій" – "чужий" та стереотипних уявлень щодо "Інакшого" / "Чужого".

Незмінним супутником гібридної ідентичності є відчуття "вигнання" / ізгоя. Гомі Бгабга свого часу запропонував "теорію позазнаходження "дому", започаткувавши "дискусії про пост-міграційну ситуацію, що виявляється рядом екстра-територіальних і кроскультурних ініціатив" (Т. Гундорова). Ахмат Гамал наголошував на центральній тезі "в дискусіях про фетиши ідентичності в сучасному світі, а саме – поняття "бездомності" (Т. Гундорова). Бути вигнанцем, на думку Саїда Е., не завжди "має сенс трагічності і втрати, навпаки, належність до обох боків імперського вододілу дозволяє краще зрозуміти їх (...)" [8, с. 31]. Більше того, вигнання може перетворитися в "могутню і (...) продуктивну рушійну силу культури" (Е. Саїд).

Гібридна ідентичність / "*complicated identities*" (К. Десаї) неодноразово опинялася в центрі уваги постколоніальних авторів. Актуалізація подібної проблематики обумовлена виникненням доволі чисельної групи письменників, за визначенням М. Тлостанової, "*культурних мігрантів, Агасферів постіндустріально-го світу*" [10]. Зазвичай це вихідці з колишніх колоніальних країн – Індії, Африки, Азії, які іммігрували або до США, або до Великої Британії. Засвоєння східного та американського / європейського досвідів дозволило "літературним андрогенам" (Г. Чхартішвілі) розширити кордони "Світової Республіки Літератури" (П. Казанова) та посприяло зміні в орієнталістському баченні Сходу як "*вмістилищі романтики, екзотичних істот, болісних і чарівних спогадів і ландшафтів, дивовижних переживань*" [9, с. 15]. Творчість таких англо-індійських письменників, як Салман Рушді, Кіран Десаї, Джумпа Лахірі модифікує західні уявлення про Схід з його "*шлейфом значень, асоціацій та конотацій*" (Е. Саїд) та пропонує читачам новий спосіб осягнення східних реалій. Орієнталістський Схід починає поступатися місцем реальному Сходу, європейська артикуляція розширюється завдяки впевненим голосам митців, ідентичність яких обумовлена складною гамою східних та європейських / американських начал.

Письменники-андрогени, зокрема англо-індійські, представляють гібридну особистість як нове явище в постколоніальному світі. Власний досвід "перебування на межі" – соціального, етнічного, культурного – дозволяє авторам дослідити сутність неоднорідної ідентичності не ззовні / відсторонено, а навпаки максимально наближено до реалій її функціонування. Поєднання ознак різних етнічних груп (індійської / англійської) та приналежність до "кількох екзистенційних вимірів" виступають провідними ознаками гібридного індивіда. Джумпа Лахірі, Салман Рушді, Кіран Десаї та інші англо-індійські письменники у своїх творах прагнуть виявити позитивні / негативні наслідки подібної сполуки.

У романах "Тезка" Д. Лахірі, "Лють" С. Рушді, "Спадщина втрачених" К. Десаї читачеві запропонована певна модель гібридної особистості. За походженням це індійці, а не-європейці / не – американці – Гоголь ("Тезка"), Малік Соланка ("Лють"),

Джемубхаї Попатлал Пател ("Спадщина втрачених"). Європейська освіта, перебування за кордоном, імміграція визначили їх "проміжний" стан – наполовину індійців, наполовину американців / британців, нових жителів "космополісу". Важливе місце у відтворенні складної гами відчуттів гібридної особистості займає просторовий континуум. Американські міста (Бостон, Нью-Йорк), британський Кембридж формують або увиразнюють ідентичність архітектора Гоголя, професора Маліка Соланки, судді Джемубхаї. Гоголь обирає американські міста (спочатку Бостон, пізніше Нью-Йорк), незнайомі його батькам. Він *"не бажав відвідувати батьківську almatmater, не хотів знімати квартиру на Сентрал-сквер, де (...) жили його батьки. (...) не бажав ходити вулицями свого дитинства, приїжджати до батьків на вихідні і ходити на нескінченні пуджа і бенгальські вечірки"* [5, с. 164]. Вибір інших / незнайомих / далеких місць засвідчував бажання Гоголя йти своїм шляхом і наголосити на приналежності до американської ідентичності. Малік Соланка віддає перевагу Америці / "могутньому божеству", "всепоглинаючому, різномірному" в надії *"позбутися себе", "звільнитися від уподобань, а заодно – від гніву, страху і болю"* [6, с. 62]. Місцем проживання він обирає Нью-Йорк, *"місто напівправд і відзвуків"*. Віра в цілющі можливості великого Міста-Миру змушує персонажа дні і ночі безперервно нищпорити його вулицями. Містичні пошуки потаємного лазу, дверцят до *"примарного, мінливого серця"* мегаполісу в результаті обертаються гірким розчаруванням. Професор Соланка відкриває іншу Америку – всемогутню, але повну страху: *"Вона боїться люті решити світу і тому намагається переконати себе, що це просто заздрість (...)"* [6, с. 154]. Країна Мрії перетворилася на країну *"розбитих, нездійснених надій"*, США – в Змінені Сполучені Штати. Перебування у Великій Британії фатальним чином вплинуло на ідентичність Джемубхаї Попатлала Патела. Інакшість, чужість визначають світовідчуття судді як в метрополії (Велика Британія), так і в колонії (Індія). Відмова від національного коріння на користь іншого / англійського призводить врешті-решт до руйнації різномірної особистості.

Гібридні індивіди Лахірі, Рушді, Десаї – це переважно успішні у своїй сфері персонажі. Гоголь закінчив Колумбійський університет і отримав ступінь магістра архітектури. Він працює у великій фірмі в центрі Манхеттена, що займається переважно виконанням міжнародних проектів. Його мрія про проектування та дизайн приватних будинків і квартир не зреалізувалася, але стає зрозумілим, що це лише питання часу. Гоголь тільки-но розпочинає свій шлях, тому порада університетського викладача – *"мрії збуваються не відразу, спочатку треба заробити собі репутацію, а для цього корисно попрацювати в престижних фірмах"* [5, с. 164] – виявляється найбільш актуальною. Професор Малік Соланка до вісімдесятих років обіймав посаду в Королівському коледжі Кембриджу, де *"вивчав розвиток ідеї відповідальності держави перед громадянами"* [6, с. 20]. Вдалою можна вважати кар'єру судді Джемубхаї. Розпочавши "гастрольний" період цивільної служби з посади судді в далекому штаті Уттар-Прадеш, він врешті-решт став головою суду в Лакхнау.

Попри вдалу кар'єру, матеріальне забезпечення, родину гібридна особистість постійно відчуває *"відірваність від коріння, знекровленість"* (М. Тлостанова). Подібне відчуття не дозволяє "проміжному" персонажу почуватися повноцінним європейським / американським жителем. Він переживає постійний емоційний зв'язок із місцем свого народження, що у свою чергу призводить до непереборного бажання повернутися до витоків. Спроба Маліка Соланкі провести *"повне знищення, стирання головної бази даних, всіх старих програм"* [6, с. 110] не увінчалася успіхом, оскільки *"заборонені бомбейські спогади наполегливо вимагали його уваги (...)"* [6, с. 111]. Опинившись далеко за межами Індії, пам'ять професора Соланкі постійно повертала його в індійське минуле. Він згадує родичів, дивні історії життя знайомих індійців, такі як випадок з великим банкіром містером Венкатом, який у шістьдесят років відрікся від світу і прийняв життя мандрівного відлюдника. Гоголь протягом свого життя "боровся" із ненависним йому ім'ям, що уособлювало приналежність до індійської іде-

нтичності. Нове ім'я – Нікхил – не приносить йому очікуваної гармонії та впевненості, оскільки його не полишає відчуття штучності, театральності: *"Час від часу йому здається, що він грає в якійсь п'єсі близнюків, які зовні не відрізняються, але абсолютно різні внутрішньо"* [5, с. 140]. Втрата батька та переїзд матері до Індії посприяв переоцінці цінностей і увіразнив вагомість індійської складової ідентичності Гоголя: *"Тепер всі, хто подарував йому ім'я, мертві. (...) Чому ж він раптом так злякався? Можливо тому, що ніхто не назве його Гоголем? А як же мамі і мешо, для них-то він залишиться Гоголем назавжди! Чомусь зараз думка про те, що ненависне ім'я не помре з від'їздом матері, його навіть втішає"* [5, с. 349]. Наслідком відірваності від національних коренів стало усамітнення судді Джемубхай в "таємничому" будиночку поблизу Гімалаїв і подалі від людських домівок. Заповітна мрія – *"усамітнитися, відгородитися, відмовитися (...) жити іноземцем у власній країні"* – зреалізувалися на схилі літ. Однак, подібне відмежування не захистило суддю від Індії. Вона наполегливо "втручається" в життя, тим самим наголошуючи на неможливості цілковитої втрати вагової частини ідентичності.

Для гібридних особистостей найбільшнішим виявляється їхня пам'ять. Безліч випадків – болючих, принизливих – ретроспективно дають про себе знати. Спогади з'являються несподівано і псують налагоджене життя. Наприклад, Джемубхай на схилі літ пригадав побиття невідомого йому індійця натовпом хлопців біля пабу і свою ганебну втечу. Він "прошмигнув в орендовану кімнату", не допомігши і навіть не викликавши поліцію. Перше ім'я для персонажа Десаї Кіран є одним з найболючіших спогадів. Однак пам'ять постійно обертається навколо подій, пов'язаних з іменням Гоголь. Нелегкий шлях втрат довелося пройти, щоб усвідомити вагомість напису, зробленому на титульному листі одного з томів російського письменника: *"Гоголю Гангулі. Від людини, яка подарувала тобі своє ім'я, і людини, яка дала тобі твоє ім'я"* [5, с. 348]. Найкращими ліками для боротьби зі спогадами стають забуття, мовчання, брехня: *"Побудоване на*

брехні є міцним та стійким. Правда підриває підвалини, руйнує. Відмовся від брехні – і розсиплеться минуле, потягне за собою сьогоднішня" [3]. Джемубхай і подібні до нього обирають мовчання як своєрідний захисний механізм: "Ні до чого стримувати свою гордість, схилитися до мелодрами, жертвувати гідністю, оголювати своє серце. Щоб його зжерли?" [3]. Однак, побудоване на мовчанні життя, все одно перемагає і персонажам доводиться переглядати своє ставлення до власної гібридної ідентичності.

Таким чином, у статті досліджується складна природа гібридної ідентичності. Наголошується на актуальності проблеми гібридності для творчості так званих "письменників-андроґенів". Виокремлюються аспекти щодо гібридного індивіда, які опиняються в центрі уваги англо-індійських письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Высоцкая Н.* Транскультура или культура в транс? // Електронний ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/2/>.
2. *Гундорова Т.* Пост-орієнталізм, іміграційний романс і нові можливості постколоніальних студій у Східній Європі // Електронний ресурс: <http://historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/>
3. *Десаи Киран.* Наследство разоренных // Електронний ресурс.
4. *Казанова П.* Мировая республика литературы. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 416 с.
5. *Лахири Дж.* Тезка. – М. : Иностранка, 2010. – 352 с.
6. *Руиди С.* Ярость. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2013. – 315 с.
7. *Саїд Е.* Гуманізм і демократична критика. – К. : Медуза, 2014. – 144 с.
8. *Саїд Е.* Культура й імперіялізм. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
9. *Саїд Е.* Орієнталізм. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 511 с.
10. *Глостанова М.* Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми. // Електронний ресурс: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/flost.html>.
11. *Толкачев С.П.* Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе // Електронний ресурс: <http://cyberleninka.ru/article/n/problemy-gibridnoy-identichnosti-v-sovremennoy-multikulturnoy-literature>.
12. *Ф'ют А.* Зустрічі з Іншим. – К. : Акта, 2009. – 261 с.
13. *Чхартшвили Г.* Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе" // Електронний ресурс: http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/vostoc_z.html.
14. *НоміК. Bhabha*TheLocationofCulture. – London. : 1994. – 285 с.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.16

С. А. Евтушенко, канд. филол. наук, доц.
Киевский университет имени Бориса Гринченко

ПРОБЛЕМА ГИБРИДНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНГЛО-ИНДИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Исследуется проблема гибридной идентичности в реалиях постколониального мира и его воспроизведения в творчестве англо-индийских писателей (Салман Рушди, Джумпа Лахири, Киран Десаи). Выделяются ведущие признаки гибридного индивида и определяются способы их воспроизведения англо-индийскими авторами.

Ключевые слова: глобализация, миграция, гибридности, идентичность, постколониальный.

S. O. Yevtushenko, PhD, Associate Professor
Borys Grinchenko Kyiv University

THE PROBLEM OF HYBRID IDENTITY IN THE WORKS OF ANGLO-INDIAN WRITERS

The article explores the problem of hybrid identity in the realities of the postcolonial world and its reflection in the works of Anglo-Indian writers (SalmanRushdie, JhumpaLahiri, KiranDesai). The leading features of hybrid individual are identified; the methods of their reproduction by Anglo-Indian authors are studied.

Key words: globalization, migration, hybridity, identity, postcolonial.

УДК 821. 161. 2 (091): 821. 161. 1.

Л. М. Задорожна, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОГЛЯД НА ОСОБЛИВІСТЬ ПОРТРЕТУВАННЯ У ПОВІСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"

Визначаються концептуальні, засадничі позиції М. Гоголя у ставленні до митця й мистецтва, а також до співвіднесення малярства та мистецтва слова.

Ключові слова: портретування, митець, творчість.

1835 р. у збірнику М. Гоголя "Арабески", де головне місце займають естетичні проблеми, що постали в полі зору митця, була опублікована повість "ПОРТРЕТ", концептуальною для якої є сприйняття людини "одночасно в двох світах: в чуттєво

сприйнятому світі, підвладному часові, і у світі трансцендентному, який відкривається шляхом умоглядним" [1, с. 21].

Осмилення теми живопису (і художника) в творчій біографії письменника цілком умотивоване. Відома увага М. Гоголя до рисування, його певні успіхи в цьому плані, про які він, ще гімназистом, у листі в листопаді-грудні 1824 р. повідомляє батькам: "Я трудился долго и наконец успел нарисовать три картины, а четвертую еще только начал, можно сказать, что стоит чего-нибудь. Ежели бы вы их повидали, то, верно бы, не могли поверить, что я их рисовал. Только жаль, что они пропадут, ежели не будет рамок... И для того прошу вас покорнейше прислать рамки со стеклами. Я бы вам их прислал, но никак нельзя... Сделайте милость, дражайший папенька. Вы, я думаю, не допустите погибнуть столько себя прославившим рисунком" [2, с. 46].

Вже у другій книзі "Вечорів на хуторі біля Диканьки", 1832, що її відкриває повість "Ніч перед Різдом" М. Гоголь, ведучи мову про знакову для життєвого успіху людини роль у ній творчого потенціалу, визначає, окрім особливих можливостей хисту Вакули реалізуватися в якості коваля, й те, що "В досужее от дел время кузнец занималсямалеванием и слыл лучшим живописцем во всем околдке. Сам еще тога здравствовавший сотник Л...ко вызвал его нарочно в Полтаву выкрасить дощатый забор около его дома. Все миски, из которых диканьские козаки хлебали борщ, были размалеваны кузнецом. Кузнец был богобоязливый человек и писал часто образа святых, и теперь еще можно найти в Т... церкви его Евангелиста Луку. Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на стене церковной в правом притворе, в котором изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа: испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем, чем ни попало" [3, с. 107]. І в цьому разі, не менш ніж у ковальському ремеслі, мистецький успіх Вакули вражає своєю переконливістю, а своєрідним показником творчого успіху митця стало те, що коли люди бачили цього намальованого чорта – "все плевали, когда проходили

мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: *он бач, яка така намальована!* И дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери" [4, с. 141]. Митець тут зауважує, в суті, те що в оцінці філософа набуває закінченого означення: "наш світ у принципі є візуальним" [5, с. 81].

Прониклива увага М. Гоголя в літературному творі до теми живопису буде збережена митцем і у "Старосвітських поміщиках", де автор повісті зауважує картини в оселі родини лише як своєрідну другорядну атрибутику побуту Пульхерії Іванівни та Афанасія Івановича Товстогубів: "Стены комнат убраны были несколькими картинами и картинками в старинных узеньких рамах. Я уверен, что сами хозяева давно позабыли их содержание, и если бы некоторые из них были унесены, то они бы верно этого не заметили. Два портрета было больших, писанных масляными красками. Один представлял какого-то архиерея, другой Петра III. Из узеньких рам глядел герцогиня Лавальер, запачканная мухами. Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которые как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь" [6, с. 222], і в поемі "Мертві душі", де тема живопису також посідає певне місце: "те же картины во всю стену, писанные масляными красками: словом, все то же, что и везде; только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно, в какое время, откуда и кем привезенных" [7, с. 393] Митець, що показово, являє у творі й варіант життєвої ситуації та художнього полотна, витканого на засадах імпресіонізму: "ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, совсем своим говором и шумом, стал на несколько минут так будто где-то вдали; скрипки и трубы нарезывали где-то за горами, все подернулось туманом, похожим на небрежно замазанное поле на картине" [8, с. 548]. Утім, наявна у поемі й свідомість того, що "в художньому творі з допомогою специфі-

чних зображувальних засобів закодоване пізнання і оцінка дійсності, а також самопізнання й самооцінка майстра" [9, с. 31].

Характерно, що в "Мертвих душах" уваги письменника не позбавлена навіть реклама, виконана живописними засобами: "Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражами и надписью: "Иностранец Василий Федоров"; где нарисован был билиярт с двумя игроками во фраках, в каких одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену" [10, с. 395]. Прониклива увага митця до творців цього стибу постає своєрідним запереченням тези: "вам відомо, як зневажливо ми проходимо повз посередні твори, не звертаючи на них уваги" [11, с. 27].

Цю увагу (отже, любов) до малярства М. Гоголь, переконаємося, збереже упродовж усього творчого життя, однак по-особливому він явить цей аспект у повісті "Портрет", 1835, причому друга редакція цього твору, вміщена 1842 р. в журналі "Современник", вказуватиме на "самодіалог (створення автором варіантів художнього вирішення теми) в I і II редакціях роману" [12, с. 23].

В основі повісті – "середньовічна народна легенда про побожного маляра, який так справно намалював якогось "нечистого", що це мало фатальні наслідки для його (автора портрета) власного життя" [13, с. 467]. Слід зважити на можливість алюзій між творчістю Вакули і творчістю художника в повісті "Портрет" – в тому плані, що "акти творення обох портретів – Вакулового портрета чорта і портрета лихваря, написаного петербурзьким художником, – прив'язані до одної історичної доби (середини 70-х – початку 80-х років ХУІІІ ст.)" [14, с. 467].

Поціновувачі, розглядаючи повість "Портрет", зазвичай, підкреслюють кореляти творів циклу "Арабески": "все сказане щодо Невського проспекту" в загальному плані стосується й повісті "Портрет" [15, с. 112], при цьому зауважують "паралелі з Гофманом, його "Серапіоновими братами" та "Еліксиром сатани", також з "Мельмотом-блукачем" Ч.Р. Метьюрина і "Портретом Доріана Грея" О. Вайлда. Та не менш цікавим, а може, і більш

значущим є зіставлення Гоголевої повісті, зокрема, переповіданої її персонажем, художником Б., історії про ченця-відлюдника з творами В.Г. Вакенродера" [16, с. 128].

Значною мірою, проте, в студіях твір сприймається як субстанційно самодостатнє художнє явище, – без огляду на те, що тут митець успішно реалізовує задум синтезу: мистецтво живопису в літературі.

Задум такий для української літератури був на часі: варто згадати про увагу Г. Квітки-Основ'яненка до цієї теми в "Салдацькому патреті", 1833 р. Творячи безвідносно, кожен із означених митців явив при вирішенні теми власні мистецькі принципи і уподобання. Відрізняючись жанровою специфікою, ці твори корелюють у тому, що маємо справу, в суті, з діалогічністю, так званим прямим діалогом, коли "діалогічність визначається вже в назвах творів" [17, с. 22–23], а також у тому, що обидва митці віддають перевагу не малярському, а словесному зображенню: "Таки що вздрить, так з нього патрет і вчеше; хоч би тобі відро або свиня, таки живісінько воно й є; тільки посвистиш, та й годі! А ще, було, як намалює щонебудь та підпише – бо й письменний був собі – що се не кавун, а слива, так-таки точнісінько слива" [18, с. 7].

Зазвичай дослідники творчості М. Гоголя, ведучи мову про повість "Портрет", вдаються увагою до портретованого у творі митця, котрий деградував своїм хистом завдяки соціальному запитові та певній містичності реалій, у які цей митець був увірнутий самими подіями свого життя.

Насправді М. Гоголь у повісті являє всю можливу потугу портретування, всі можливості цього виду мистецтва. Причому, стосується це не лише центрального образу; при явленні дійсності засобами малярського мистецтва у повісті "Портрет" визначається думка про співмірність мистецтва живопису і літератури: "з точки зору інформаційної живописне зображення адекватне зі словесним текстом" [19, с. 172], хоч перевага слова, літератури для М. Гоголя є очевидною: її можливості значніші, більш ємні аніж численні й тривалі зусилля живописця.

Відповідно, згідно цього М. Гоголь визначає у творі два можливі типи портретування: це портретування, явлене засобами

малярства (реалізоване у творі засобами вербалізації), і портретування засобами, питомими для створення літературного портрета як такого: маємо, отже, детальну вербалізовану фіксацію живописних портретів і власне літературних портретів. При цьому письменник зважає на те, що зображене художником сприймається лише як суто чуттєвий рівень оприявлення світу: "Зима с белыми деревьями, совершенно краснѣй вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий больше на индейского петуха в манжетах, нежели на человека" [20, с. 382]. Це – також і той рівень, що представляє псевдомистецький хист, адже відомо, що "люди, які перебувають на низькому рівні розвитку своєї свідомості, малювали загальні поняття і неспотворені форми точно, тому що вони малювали те, що бачили" [21, с.159].

Цією своєрідністю явленого світу невідомими художниками М. Гоголь фіксує усвідомлення ним тієї залежності, що визначається між талантом художника у представленому ним світі й смаками народу: адже "розквіту всіх мистецтв сприяє геній однієї людини, а розвинутий смак народу вдосконалює майстерність усіх художників" [22, с. 58].

Ведучи тут мову про первісний рівень репрезентованого митцем світу (саме тому форми і барви на цих полотнах вкрай натуралістичні та невправні), – з розумінням ієрархічності світосприйняття, варто нагадати, що "Плотін спорудив цілісну систему краси. Найнижчий ступінь у ній займає чуттєво сприйнята краса (матеріальних предметів і в світі, і в мистецтві)" [23, с. 39]. Такий – найнижчий – рівень зображення світу художником (наголошуємо: М. Гоголь являє його засобами форми і барви) у цьому описі митця підкреслює і те, що маємо справу з образом-подібністю, а згідно пізньоантичних мислителів існують певні образи-модифікації: "образ-наслідування (подібність), образ-символ, образ-алегорія, образ-знак" [24, с. 42].

Водночас, автор повісті зауважує характер тілесності зображення на цих полотнах як відповідний певному, позначеному браком освіти й виховання, недолугому рівню світорозуміння, світосприйняття реципієнта. М. Гоголь, що суттєво, у цьому

фрагменті визначає, як і Ф. Шиллер, "два види прекрасного: матеріалу та зображення, або форми" [25, с. 149], а також два аспекти рецептивної естетики: або констатацію живописом очевидності у найбільш зримій її ознаці – "Зима с белыми деревьями", або явлення живописної моделі у деформованому вигляді – "совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий больше на индейского петуха в манжетах, нежели на человека". Митець зображеним акцентує, в суті, думку, що "картини мають здатність змушувати нас бачити речі по-іншому. Живопис може висунути наперед зразки, силові лінії, цілі аспекти речей, які достеменно наявні в нашому полі зору, але затінені, відсунуті нашим звичайним сприйняттям та розумінням світу" [26, с. 597]. Окрім того, позиція М. Гоголя, наразі, визначається в тім, що "мисль про те, що відбувається бачення, надійніша, ніж побачена річ або саме бачення" [27, с. 93]. Для твору цей перший малярський екскурс матиме, у суті, прогностичне значення: М. Гоголь цим задає камертон подальшого сприйняття живописної творчості митця, до якої буде прикута увага читача.

Однак явлена Гоголем живописна модель у цій першій картині, не вадить, як зауважує автор повісті, іншому. За живописом, малярським мистецтвом, – на усіх рівнях – завжди зберігається його естетична перевага: чинити потужний вплив на людину, тож біля картин, представлених у мистецькій крамниці "на Щукином дворе" [20, с. 382], завжди велелюддя.

Автор повісті увочевидь репрезентує нам значно більше, аніж створене художниками і виставлене на продаж у мистецькій крамниці "на Щукином дворе": якщо художникові до снаги лише створення подібного до зразка, або створення певного (можливо, навіть переведеного зі сфери абстрактного в площину конкретного) зображення, то письменникові підвладні й опис того, що зображено на цих картинах, й оцінка рівня їх рецепції. Звідси визначається те надскладне завдання, що його ставить письменник перед собою у повісті: показати працю художника як пошук істини через відображення ним зовнішнього світу, а, при тому, засобами літератури явити сутність і митця, і створе-

ного ним, визначаючи в такий спосіб і рецептивний відрх його художньої праці. Водночас, письменник переконує читача в тому, що "зображене може бути описане, однак не всяке описане може бути зображене. Поняття описуваності ширше зображуваності й не володіє з ним каузальним зв'язком" [28, с. 192], хоч, безперечно, "конкретність живописного образу переконливіша будь-яких слів" [29, с. 200].

Звісно, у повісті М. Гоголя наявний портрет митця, хист якого було розтрошено внаслідок підпорядкування соціальному запитові, а також містичний чинник, що його заакцентовано у твердженнях дослідників: "головний настрій "Портрета", його пафос, його фантастика пов'язуються саме з жахом перед незбагненним поєднанням омертвілості й живучості того, що пов'язано з владою грошей, у тих фігурах, яку втілюють цю нелюдську владу" [30, с. 216]. Однак незаперечним у цьому разі є те, що саме соціальний запит, точніше, підпорядкування йому, як показує М. Гоголь, загрожує митцеві можливістю деформації і людської душі, завдяки утвердженню в ній визискливого світосприйняття і, в цілому, спустошення, завдяки втраті хисту, витисненого з мистецького субстрату дегенеративними чинниками, що знаходять своюпозицію в зламі особистості митця.

Окрім теми влади грошей, здатної погубити людину, втіленої у портреті лихваря, котрий знищує художника Черткова [31], у повісті М. Гоголя, насправді, тема портретування відіграє значно осяжнішу роль, що – в комплексі – забезпечує нову якість при побудові основного портрета: центрального у повісті. Належить зауважити, що, крім уже визначеного, митець зосереджує увагу читача на двох способах портретування: портретний живопис у його літературному сприйнятті, а також творення портретів засобами власне літератури. М. Гоголь цим мовби задає можливість для реципієнта виявити, який із цих варіантів портретування володіє для нього більшою принадністю, а також – що основне, – більшою потугою виражальних засобів.

М. Гоголь розпочинає тему портретування у творі із мови про портретний живопис; його увагу привертають, що показово, прогностично, невдалі художні рішення, як-от "портрет Хозре-

ва-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах с кривыми носами" [20, с. 382], а також приналежний до традиційних народних лубочних картинок портрет "царевны Миликтрисы Кирбитьевны" [20, с. 382] – поряд із портретованим цілим містом, у контекст портретування якого уміщені й образи людей: "город Иерусалим, по домам и церквам которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах" [20, с. 382]. Отже, за суттю, перед нами – провальні мистецькі рішення: поряд із такими, за котрі митець не несе відповідальності у співвіднесенні їх із реальністю – як от портрет "царевны Миликтрисы Кирбитьевны". У суті, М. Гоголь у такий спосіб являє код майбутнього портретування, що його здійснюватиме Чертков: двома опорними точками у цій праці стане мистецька поразка і безвідносність зображеного до реальності.

Належить зауважити й те, що малярське портретування у повісті подається або як виразно індивідуалізоване – портрет Хозрева-Мірзи, або абстраговане від реальності – портрет царівни Міліктрисы Кірбітьєвни, або вкрай узагальнене: "портреты каких-то генералов в треугольных шляпах с кривыми носами" та "двух молящихся русских мужиков в рукавицах" [20, с. 382], або навіть розмите: "прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах".

Для кожного, хто зупинявся тут, перед цими картинами, знаходився свій сюжет і відповідний рівень його втілення – від картин, "писаних олійними фарбами" – й до лубків "на больших листах, которые свидетельствуют самородное дарование русского человека" [20, с. 382]. М. Гоголь у цьому разі підкреслює не лише наявність адресата, означеного художником, а й здатність малярського твору вабити людину, забезпечуючи їй мовби якесь дивовижне сполучення з вищим, не буденного призначення рівнем буття. В картині, вважає М. Гоголь, людина наскільки прагне знайти відповідність баченому – "Зима с белыми деревьями", – настільки й шукає дивовижного: чи то в зображенні "совершенно красного вечера, похожего на зарево пожара", чи в портретуванні якихось казкових персонажів, на зразок Мілікт-

риси Кірбітьєвни, чи в портреті не менш віддаленого від реципієнта на Шукіному дворі онука перського шаха Хозрева-Мірзи, який 1829 р. у візиті в Росію приносив вибачення у високопосадовців Російської імперії за розгром російського посольства та вбивство О. Грибоєдова в Тегерані.

Оце поєднання пережитого і баченого з незвіданим, і непізнаним становить, на думку М. Гоголя, саму сутність життя, котре власне так звичайно сприймається людиною: бо в ньому індивіда вабить і осягнене власним досвідом, і незвідане, таємниче, що виступає мовби у сутінковому аспекті або визначається на такій відстані, котра дозволяє не стільки бачити явище, скільки домислювати його. В кожному разі й одне, і друге дозволяє особистості здобуватися на певний респект у житті: і порозуміння з ним, і перспективу в цьому порозумінні.

Важливим чинником у представленні явища, означеного М. Гоголем у "Портреті", є те, що тут акцентується важливий момент: на підсвідомому рівні в реципієнтів несамохіть виявляє себе те, що "творчість є прагненням особистості привести в певну гармонійну єдність, узгодити зовнішній світ, середовище своєї життєдіяльності з внутрішнім світом свого "я", надання сенсу цій узгодженості" [32, с. 17], й це мимоволі проектується на рецепцію цієї творчості.

Від письменника не утаїлося те, що біля мистецької крамниці перехожі зупиняються зчаста не задля того, щоб придбати, а, головню, заради того, щоб побачити картину (тобто, духовно поспілкуватися з нею), й у кожного із цих перехожих – таких цілковито відмінних – у "забулдыги-лакея", в "мужиков", у "лакеев-мальчиков и мальчишек-мастеровых", у "молодой русской бабы", – є те, що наразі єднає їх тут: однакова, одностайна реакція на зображене – захоплення, хоч і "всякий восхищался по-своему" [20, с. 382]: відповідно до власного внутрішнього ресурсу сприйняття мистецьких творів, адже "якби даром уяви були наділені лише художники, то їхні творіння залишалися б незрозумілими для інших людей і, очевидно, не становили б того інтересу, який обумовлював поняття мистецтва" [33, с. 113].

У такий спосіб явлене в мистецькій крамниці набуває потрібної проєкції – своєрідного віддзеркалення: виставлене на продаж у крамниці отримує належне доповнення образами тих, хто сприймає картини; закономірно, чи випадково-закономірно постає у цьому сонмі художник Чертков, увагу якого привертає мистецька крамниця з огляду на першопричину – суто фаховий інтерес до виставлених на продаж полотен.

Інший аспект портретування, здійснений у повісті, – це створення портретів засобами літератури, – тих, що їх ми, зазвичай, співвідносимо з образами.

М. Гоголь створює два різновиди таких портретів: колективні (парні) та індивідуальні. Літературне портретування визначається у супровід мистецькому: спершу автор "Портрета" зосереджує увагу на картинах, а потім на реципієнтах. Зауважуючи, що біля мистецької крамниці – завжди "зрителів куча" [20, с. 382], автор повісті дає оцінку цим глядачам і, визначаючи їх віддаленість від власне сфери мистецтва, тим указує на своєрідність можливостей сприйняття ними творів, явлених у мистецькій крамниці.

М. Гоголь при цьому прагне підкреслити, що образотворче мистецтво, картини, з якими тут маємо справу, володіє магнетичною силою для всіх, хто їх споглядає: "нигде не останавливалось стільки народу, як перед картинною лавочкою на Щукинском дворе" [20, с. 382].

Літературне портретування М. Гоголь розпочинає із портретів, прописаних легкими штрихами: "Какой-нибудь забулдыга-лакей уже, верно, зевает перед ними, держа в руке судки с обедом из трактира для своего барина, который, без сомнения, будет хлебать суп не слишком горячий. Перед ними, верно, уже стоит солдат, этот кавалер толкучего рынка, продающий два перочинные ножика; торговка из Охты с коробкою, наполненной башмаками. Всякой восхищается по-своему: мужики обыкновенно тыкают пальцами; кавалеры рассматривают сурьезно; лакеи-мальчишки и мальчишки-мастеровые смеются и дразнят друг друга нарисованными карикатурами; старые лакеи в фризových шинелях смотрят потому только, чтобы где-нибудь позевать; а торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту,

чтобы послушать, о чем калякает народ, и посмотреть, на что он смотрит" [20, с. 382–383]. Завдяки цьому складається загальний контур ситуативної моделі, на тлі якої тим виразніше постає портрет Черткова, бо, власне, сам портрет художника є мистецьким стрижнем твору.

Письменник спершу наділяє героя твору – митця – якістю глядача: "В то время невольно остановился перед лавкою проходивший мимо молодой художник Чертков" [20, с. 383], однак здійснює це з тією настановою, щоб перекинути місток між власне глядачем і підготованим глядачем (Г. Квітка-Основ'яненко в оповіданні "Салдацький патрет" також виявляє різні ступені готовності реципієнта до сприйняття мистецького твору).

На відміну від Г. Квітки-Основ'яненка, який у "Салдацькому патреті" (1833) не визначає як проблему те, що саме за якістю Кузьма Трохимович пропонує глядачеві для ознайомлення: мистецтво чи ремесло (він просто виставляє свою працю задля огляду та оцінки цього реципієнтами),

М. Гоголь, 1832 р. розпочинаючи роботу над твором, здійснює концептуальний прорив у сприйнятті мистецького витвору, визнаючи пріоритетним у його вирішенні власне мистецтво, а не ремесло.

Іншим висновком М. Гоголя тут є вимога необхідності відмежування власне мистецтва від фальші у мистецтві: "эти фламандские мужики, эти красные и голубые пейзажи, которые показывают какое-то притязание на несколько уже высший шаг искусства, но в которых выразилось все глубокое его унижение" [20, с. 383].

Сприйняттям художника М. Гоголь виявляє відмінність між першим та другим: попри певні спільні чинники, "те же краски, та же манера" [20, с. 383] – ремісника видає "набившаяся, привыкшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку" [20, с. 383], тобто, суто механістичний, бездуховний, нечулий підхід у праці над твором. Ця художня теза М. Гоголя у повісті є ключовою, виявляючи не лише сприйняття художником суті відмінності між ремісничим і художнім полотном, але й у подальшому визначаючи моральний занепад Черткова: після занедбання ним у власній творчості

цього розуміння, органічно притаманного йому в пору творчих пошуків і мистецького зростання.

М. Гоголь визначає питання концептуально: він готовий прийняти імпульс у потягу до творення мистецтва у дитини, якій бракує техніки рисування, проте компенсацією цього є прагнення до творчості, однак різко відмежовується від "тупоумия старости", спонукуваного до творчої праці механістично, внаслідок "бесмысленной охоты, или, лучше сказать, неволи" [20, с. 383], що перетворює картини такого художника на "принадлежащие скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку" [20, с. 383].

Автор повісті тут висловлює протест проти того, що народу в рекомендованому йому для засвоєння нібито мистецькому витворі насправді пропонується ошуканство, "грязные картины" [20, с. 383].

Це – знаковий момент у співвіднесенні дійсності з явищами мистецтва у сприйнятті Черткова. Попри чітке усвідомлення ним того, що кожний твір має свого адресата, – він збагне, що в самому творчому акті художника не конче потрібно дошукуватися логіки, здорового глузду, практичної відповідності маляра самому творчому акту. Отримане в миттєвому імпульсі, це сприйняття згодом здобудеться на свою належну відповідність не лише у мистецькій діяльності цього художника, але й у його подальшій долі загалом. Цим М. Гоголь мовби ототожнює Черткова на певному відрізку його подальшої кар'єри з тими, хто продукує картини, виставлені в мистецькій крамниці на Щукиному дворі.

М. Гоголь, знайомлячи нас із художником Чертковим, наголошує на його відданості своєму фахові, самозреченні заради нього, внаслідок чого виникає в його бутті відстороненість, відреченість від життєвих поваб і з'являється чинник самопожертви мистецтву, результатом якого стають і "старая шинель и нещегольское платье" [20, с. 383]; натомість у цій першій зустрічі з художником показано "в нем того человека, который с самоотверженностью предан был своему труду" [20, с. 383].

Звісно, сприйняття Чертковим того, що явлене у мистецькій крамничці на продаж, вирізняє його від тих поціновувачів, що, зазвичай, збираються біля цієї крамнички. На реальність можливої відмінності його оцінки від того, що і як сприймається тут іншими,

вказує те, що вже сам зовнішній вигляд художника визначає утверджений, безперечний вияв у його житті фахових пріоритетів.

Реакція Черткова на побачене "в картинной лавочке" неоднозначна: "сперва внутренне смеялся над этими уродливыми картинами; наконец невольно овладело им размышление: он стал думать о том, кому бы нужны были эти произведения" [20, с. 383]. Усвідомлення суспільного розшарування завдяки рецепції витворів мистецтва – лише один із висновків Черткова: поряд із тими сюжетами – "Ерусланов Лазаричей" [20, с. 383], "объедал и обпивал" [20, с. 383], "Фому и Ерему", які були "очень доступны и понятны народу" (с. 383), визначається буття реципієнта поза цим узусом – "покупатели этих пестрых, грязных, масляных малеваний" [20, с. 383]. Іншими словами, М. Гоголь вважає, що саме забезпечений певним рівнем митця рівень мистецтва, як рівень культури, стає відповідальним за породженого ним реципієнта; рівень мистецтва продукує сприйняття цього мистецтва, отже, й повинен забезпечувати розбудову культури майбутнього реципієнта. Цим М. Гоголь покладає велику відповідальність на тих, хто належить до митців, до активних учасників творчого акту, зокрема, в галузі образотворчого мистецтва.

Автор повісті, отже, ставить виразний межовий знак між народом і тими, хто постав із нього, однак тепер, здобувши іншу якість, належить до творців продукції, що її представляє мистецька крамниця.

Перебування в мистецькій крамниці на Щукиному дворі стане доленосним для художника Черткова. Тут він вчинить те, що в подальшому визначить його долю. Ще якусь часину майбутнє художника доля виважуватиме на терезах: господар мистецької крамнички пропонує Черткову вдатися увагою до того, що визначено для невибагливого шанувальника мистецтва: "Вот за этих мужичков и за ландшаптик возьму беленькую. Живопись-то какая! Просто глаз прошибет; только что получены с биржи; еще лак не высох. Или вот зима, возьмите зиму! Пятнадцать рублей! Одна рамка чего стоит. Вон она какая зима! – Тут купец дал легкого шелчка в полотно, вероятно чтобы показать всю доброту зимы" [34, с. 455]. Однак цілком зрозуміло, що худож-

ник не може визнати за слушне для себе увагу до невибагливої позамистецької продукції, що її пропонує нав'язливий продавець; існує, проте, інший чинник його співвіднесення із витворами живопису на Щукиному дворі: він надто довго розглядав живопис, виставлений у крамничці, аби нічого в ній не купити, тож мимоволі Чертков починає розглядати наявне тут саме під цим кутом зору та вдається до пошуку того, яке малярське полотно він міг би без докору сумління, а ще для того, щоб "немного ободрить хозяина" [20, с. 384] придбати тут.

Іншим висновком, інспірованим письменником у повісті, постає вимога чіткого відмежування власне мистецтва від псевдомистецтва: "эти фламандские мужики, эти красные и голубые пейзажи, которые показывают какое-то притязание на несколько уже высший шаг искусства, но в которых выразилось все глубокое его унижение" [20, с. 383].

Художник Чертков у "Портреті" М. Гоголя тому зумів збагнути справжню суть портрета старика, що був готовий до сприйняття власне мистецьких творів. Тож його не приваблює все запропоноване власником крамнички, він здійснює самостійний пошук: "он поднял с полу несколько запылившихся картин" [20, с. 384] – і цей пошук триває доти, поки художник не знаходить "предмет его исканий" [20, с. 384]. Цим пошуковим моментом Чертков наближає себе до межі, за якою розмивається відмінність між реальним і віртуальним.

Лише спершу "заманчивые речи" [20, с. 384] "содержателя этого живописного магазина, серенького человека" [20, с. 383] не сягають слуху Черткова. Однак далі він чинить крок, який виявить у ньому можливість компромісу із цим неприйняттям: із тієї хвилини, коли "чтобы немного ободрить хозяина, он поднял с полу несколько запылившихся картин" [20, с. 384], Чертков мимоволі мовби стає причетним до того, що відповідає рівню мистецького життя, яке зосереджене в цій крамничці, а також узалежненим від набутого тут із такою напругою і пересадками портрета.

На якусь мить – і лише на мить – Чертков у пароксизмі страху від мовби живих очей портретованого ще володіє шансом змінити ситуацію (а, власне, свою подальшу долю), відмовив-

шись придбати портрет, який усіх присутніх у крамничці вкрай перелякав: "Действие, произведенное портретом, было всеобщее: народ с каким-то ужасом отхлынул от лавки; покупатель, вошедший с ним в соперничество, боязливо удалился" [20, с. 385], однак натомість, перейнятий трепетом, художник просто утікає з крамниці, тим мовби уникаючи спілкування з побаченим, що перетворювало дійсність у нереальність: "Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза. Они были неподвижны, но, верно, не были бы так ужасны, если бы двигались. Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении странности, представляющей беспорядок природы, – это самое чувство заставило вскрикнуть почти всех. С трепетом провел Чертков рукою по полотну, но полотно было гладко" [20, с. 385].

Належачи до невечерпних, проблема впливу живописного твору на окрему особистість (як і проблема пріоритетності серед витворів малярства і письменства), постає у М. Гоголя, на відміну від Г. Квітки-Основ'яненка, в новій, гоголівській концепції, суть якої визначається в безмірній залежності людського життя, долі від власне мистецтва, окремого його витвору, – не важливо, усвідомлює це людина, чи ні, а також від готовності людини прийняти віртуальність у якості реальності, адже мистецька крамниця на Щукиному дворі "представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок" [20, с. 382], – тобто, явищ поза межею реальності, та явищ, котрі співмірні за мистецькою трансформацією буття, – надто, коли зображене фарбою постає рівноцінним написаному словом, оскільки сюжет, створений фарбою, тут здобуває своє означення у словесному вияві.

Тож не через запал при торгівлі за портрет, а саме через цю залежність Чертков втрачає останні гроші, які мав би в якості боржника віддати за помешкання, придбати фарби та все необхідне для життя. Тому подальше втручання віртуальності в дійсність буття Черткова цим стає прогнозованим: поява вранці придбаного портрета, який він покинув тут-таки, в крамниці, "Не смея и думать о том, чтобы взять его с собою, он выбежал на улицу" [20, с. 385], поява із рами портрета "свертка золота"

[20, с. 391], в якому згодом знайдеться "более сотни червонцев" [20, с. 391], дивовижні метаморфози із власними роботами художника після цього, – все це не може відповідати реальності, попри реальність існування самого митця.

Віртуальна модель буття, зображена у повісті, трактується як належна до явищ випадкових, латентних і дискримінаційних (тобто, як два однакових подразнення, що діють одночасно), однак не дезінтеграційних (не причетних до розпаду цілого на складові частки) щодо реальності, – навпаки, у творі послідовно виявляються елементи, що становлять собою цілісність цих парадигм.

На реальності буття митця М. Гоголь зумисне педалює фактом набування Чертковим суто реальної речі: раніше неможливого для нього нового великого помешкання в чотири високих кімнати.

Щодо всього подальшого дійства, пов'язаного із життям Черткова, – воно мовби підтверджує невідповідність усьому тому реальному, яке досі визначалося в його житті. Водночас, М. Гоголь моделює долю свого героя в тісній залежності від волі випадку: імпульсивна купівля картини, мимовільно квартальний натискує на раму портрета, з-під якої падає згорток із тисячею червінців. Саме через акцент на каузальності письменник прагне означити свободу вибору людини, якій притаманний певний спосіб життя.

У своєму новому існуванні – в якості устаткованого, заможного митця Чертков розпочинається із роботи над портретом доньки заможної пані. Згідно Шеллінга, який досліджував філософію мистецтва, портрет особи – "це таке зображення, яке, наслідуючи природу, одночасно стає тлумачем його смислу, оголює і перетворює у видиму внутрішню суть образу. Він дає зображення всієї людини в її окремих проявах. Його завдання зосередити в одному моменті ідею людини, розпорошену в окремих рухах і митях життя" [35, с. 291]. Тож, на відміну від "почтенной дамы пожилых лет, с талией в рюмочку" [20, с. 392], яка вважає, що в зовнішності її любої доньки, "в глазах ее и даже во всех чертах лица всегда была заметна томность" [20, с. 392], – художник, звертаючись поглядом до замовниці, а, власне, її доньки, визначає інше: "художник смотрел в оба и не заметил никакой томности" [20, с. 393]; мати замовляє художнику

таке зображення її дочки, щоб "ничто не показывало, будто она едет на бал. Наши балы, должно признаться, так скучны и так убивают душу, что, право, я не понимаю удовольствия бывать на них" [20, с. 393], натомість художник бачить протилежне: "на лице дочери и даже самой почтенной дамы было написано резкими чертами, что они не пропускали ни одного бала" [20, с. 393].

Існує думка, що "світська пані та її дочка – перші візитери Черткова, зустріч із якими визначила його падіння як художника – це перші посланці лихваря: посланці диявола" [36, с. 223]. Із цього моменту, фактично, мистецький потенціал Черткова, "життя героя розмінюватиметься на їх задоволення" [37, с. 158].

Усі тези замовниці визначають те, що по-філософськи номінують "доказом од відмінного: все суще, усе конкретне є не стільки тим, що воно є, скільки тим, що воно не є" [38, с. 8]. У суті, світська пані пропонує Черткову змову, тож він вступає в зону фальші "в размышлении, как согласить эти небольшие противуположности" [20, с. 393]; іншими словами, він ще не усвідомлює загрози від компромісу, до якого його спонукають, оскільки "его прельщало желание победить трудности и восторжествовать искусством" [20 с. 393]. Тут його ще виправдовує прагнення перемоги, переборення цієї фальші мистецтвом, своєю творчістю, оскільки його душа ще збагачена, ще володіє "тим ступенем нескаламученої чистоти, що дозволяє дійсності в її прозорому свічаді бути не "subspecieutilitatis" (під знаком утилітарності), а "subspecieaeternitatis" (під знаком вічності)" [39, с. 33].

М. Гоголь розцінює здатність у людині народження творчості – як "процес перманентного поставання людської сутності" [40, с. 23]. Згодом у повісті буде засвідчено й іншу якість творчого процесу митця, котрий виявиться "способом буття людини в умовах, де і коли вона сама "є принципом", де і коли вона в дійсності здатна бути і є суб'єктом історії, суб'єктом процесу свободотворення і творення свободи" [41, с. 26].

Творчість на засадах свободи при роботі над портретом замовниці забезпечує художнику поривання до істини, пошук істини внаслідок беззастережної перейнятості вірою, "что истина мо-

жет нравиться так же и другим, как нравится им самим" [20, с. 394], – і це робить йому честь.

У процесі портретування замовниці Чертков звертається до написаного ним у період мистецьких пошуків образу Психеї. Цей портрет у творчому доробку художника, підтверджує думку, що "чисте мистецтво є творчістю для себе" [42, с. 102]. І якщо згодом замовниця апелює до цього портрета (хоч і неслухно співвідносячи його з образом доньки), – її звинувачувати в цьому разі можна лише з певною мірою умовності.

Портретована Психея – своєрідний символ пріоритету духовності в бутті Черткова на цьому етапі його існування: це М. Гоголь підкреслює і зовнішнім виглядом художника, і його ставленням до побаченого в мистецькій крамниці, й тим, як точно він бачить суть замовниць; Черткова у цей період веде у сфері мистецтва дух – тобто "відкритість людини світу ідеального, привяність до царства цінностей" [43, с. 107], "співпричетність до ідеального світу цінностей" [44, с. 107]. Авторіві повісті, однак, важить, що цей дух первісно існував, означався, промовляв у кожному вияві буття художника; саме тому в подальшому застереженням творчій людині визначаються всі етапи деструкції, розпаду цього духу, вершинним моментом чого стане і напівбожевільне знищення художником мистецьких полотен, а заключним – катастрофічний фізичний фінал.

Світська пані, в своєму існуванні повсякчас пов'язана з негативним у житті, легко переступає і осуджує явлену митцем правду при портретуванні її доньки, брутально нехтуючи причетністю Черткова до вищого, ідеального світу, приймає в результаті за портрет доньки раніше написаний художником образ Психеї, цим накладаючи йому фальш, яку він переживає так болісно, що відчуває, як "уже стоит перед его картиною грозный судия и, качая головою, укоряет его в бесстыдстве и бездарности" [20, с. 395]; лише брак відомостей про замовницю зупиняє його бажання повернути картину.

Те, що після цього замовлення різко зростає кількість побажань у тих, хто прагне портретуватися в такого художника, є закономірним: першою, запропонованою загалу роботою була,

в суті, не просто картина, – це полотно створив він тоді, коли ним володіло натхнення, у творчому пошуку: у час, коли уповні виявились його мистецькі можливості. Тепер у роботі над портретом доньки шановної дами, він шукав лише певний мистецький відповідник явленому образу, а портрет Психеї він створив тоді, коли ним володів певний мистецький ідеал краси. Замовниця тому відразу дала Черткову зрозуміти, що їй замало самого відповідника дійсності, – їй потрібен той ідеал, якого бракує дійсності, тож – послідовна в своєму бажанні – обрала мистецький аналог Психеї, а не її дочки.

Цим явленням громадськості свого ідеалу краси Чертков досягає успіху, популярності; однак обидва ці явища володіють, як доводиться це йому пізнати, і зворотнім ефектом: значна кількість замовників спричиняє, урешті, те, що "он ни на одну минуту не мог предаться размышлению; и вдохновение, беспрестанно истребляемое при самом рождении своем, наконец отвыкло навещать его. Наконец, чтобы ускорять свою работу, он начал заключаться в известные, определенные, однообразные, давно изношенные формы" [20, с. 396]. Дедалі більше в художника визначається цілковито механістичний підхід до праці, поява шаблону, внаслідок чого "портреты его были похожи на те фамильные изображения старых художников, которые так часто можно встретить во всех краях Европы и даже во всех углах мира, где дамы изображены с сложенными на груди руками и держащими цветок в руке, а кавалеры в мундире, с заложеною за пуговицу рукою" [20, с. 396].

Несамохіть Чертков цим самим, у суті, перетворюється на ремісника, а в мистецькому плані – у нездару: "нездара досягає спокою і впевненості саме тим, що прагне мати справу лише з тими завданнями, для яких у нього вже напрацьовані стійкі навички. Талант – не обмежує себе одним лише ремеслом, однією тематикою, однією науковою дисципліною, одним жанром, він не боїться вийти за рамки узвичаєного" [45, с. 92].

Дослідники твору справедливо вважають, що "відхід від високого мистецтва вирішує долю Черткова, образ якого репрезен-

тує геніальне узагальнення трагедійних рис усякого майстра, що піддався меркантильним спокусам" [46, с. 138].

Причиною загибелі Черткова як митця можна вважати його творчу деградацію (властиво, самознищення), а також, на переконання Л. Шестова, що "В "Портреті" Гоголя художник приходить у відчай при думці про те, що пожертвував своїм мистецтвом заради "життя" [47, с. 488].

Із чого розпочинається деградація мистецької особистості – ця думка є головним імпульсом до написання М. Гоголем "Портрета". Якщо Г. Квітка-Основ'яненко замислюється над тим, що сприяє зростанню, розбудові мистецької індивідуальності, – М. Гоголь, навпаки, визначається увагою до протилежного: процесу дегенерації творчої особистості під тиском зовнішніх чинників, котрі унеможливають існування вільного таланту. Спільним, однак, у обох письменників є концепт про співвіднесення митця і оточення, про сприйняття творчості художника, її оцінку громадськістю.

М. Гоголь різко поляризує ці два стани. На загал, контрастність належить до одного з головних художніх прийомів у "Портреті" М. Гоголя: у повісті контрастними виступають не лише наявні ситуації, що формують головні якості Черткова, – контрастним є і зображення його творчої майстерні – до й після впливу на нього портрета, контрастними є, незважаючи на поліфонічність, теми картин, що їх побачив молодий художник у крамниці, а також тих, що замовляють йому; на контрасті постає бажання Черткова придбати картину і помірковане усвідомлення, врешті, досада від непотрібності цього, контрастною є, врешті, доля художника до й після придбання ним дивовижного портрета.

За цією контрастністю – не лише суто художній прийом, вдало використаний митцем: контраст, зокрема, у зображенні умов життя художника до дії, до впливу на нього портрета, виступає зримим підтвердженням духовної і творчої ерозії, що їй згодом піддається Чертков.

М. Гоголь послідовно дотримується тієї позиції, згідно якої поняття розкіш і творчість, матеріальне багатство і талант є явищами несумісними і виключають одне одного.

За свою помилку, за свою зраду мистецтву Чертков має нести покарання, і карою йому стає знівечений ним обов'язок митця. Тому справжній шедевр на розгляд громадськості подає колишній товариш Черткова, що виступає його антиподом. Він не піддався тій силі, котра знищила Черткова – силі багатства. М. Гоголь вважає, що здатність багатства до нарощування означає, що його здатна подолати більша сила. Однак є цінності нездоланні. До них належить мораль, що протистоїть силі, зокрема, силі багатства. Для М. Гоголя діамант таланту є справжнім, а не фальшивим, тоді, коли цей талант бере снагу для існування із моралі, яка прирощує талант. Праця людини, помноженої на талант і на шану до мистецтва, приголомшує Черткова, який, зрадивши мистецтву, пізнав муки творчості тоді, коли вже не здатний був вправлятися у слідуванні за правилами анатомії, коли враз, одним зусиллям, захотів "постигнуть то вдруг, что развивается медленно и дается за долгие усилия, за великие напряжения, за глубокое самоотвержение" (с. 400), спізнавши ту муку, "которая делает человека способным на ужасные злодеяния" [20, с. 400].

Злочин художника проти людства і мистецтва здобувається на своєрідне звершення в послідовному акті купівлі полотен на всіх можливих аукціонах та знищення ним мистецьких творів: "казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию" [20, с. 401]. І вже логічним розривом художника зі світом стає його божевілья – нав'язливою, маніакальною ідеєю про переслідування його портретом: "Больной ничего не понимал и не чувствовал, кроме своих терзаний, и пронзительным невыразимо-раздирающим голосом кричал и молил, чтобы приняли от него неотразимый портрет с живыми глазами" [20, с. 401–402]. І те, що ніхто не може виявити перебування портрета, який є причиною усіх життєвих прикросців і таких страшних страждань художника, виявляє втрату містичного зв'язку, що раніше виник та існував між портретом і художником. Неслушно говорити про те, що це своєрідне коло розімкнулося: ні, портрет і художник просто перебувають у різних вимірах існування.

Утім, портрет знаходиться по смерті художника, коли розпочинається аукціон і навіть здобувається на свою історію, яка є своєрідною вставкою у фреймовий (рамковий) текст твору.

Розпочавшись із опису зображених на картинах певних тем і образів, повість продовжується та завершується розповіддю безпосередньо про долю самого художника; читач переконується, що недолугість у вирішенні образів картин здатна своєрідно впливати на все життя, зокрема, на стан буття їх автора, тут –самого героя твору. Це життя визначається певною мірою антагоністичним до сюжету про художника-попередника, який портретував лихваря. М. Гоголь являє ці дві, цілковито відмінні мистецькі долі, звичайно, не для того, аби констатувати, що "без антагонізму і пов'язаних із ним страждань не було б ніякого розвитку і ніякого вдосконалення" [48, с. 100], а, вочевидь, радше для усвідомлення нами, що "відмінності й повтори – це дві рушійні сили сутності, нероздільні й співвіднесені одна з одною" [49, с. 76].

У вирішенні теми живопису, ролі мистецтва в людському житті, надто – у долі митця, у роздумах над співвіднесенням таланту і життєвих благ М. Гоголь у першій половині XIX ст. дійшов геніального висновку про зв'язок і залежність хисту художника від його приявності до чинника добра на рівні єдиного можливого вирішення цієї проблеми, здійсненого сучасними філософами. Філософська думка нашого часу вважає за можливе три способи існування зв'язку між людиною та злом у світі: перший – визначитися часткою цього зла, другий – розвивати світ у бік добра і третій: "зректися від світу, який він є, перестати діяльно здійснювати його цілі, відділитися і відокремитися від нього назавжди" [50, с. 98].

Геній М. Гоголя виявився сучасним цій думці: автор повісті "Портрет" художника, який портретував лихваря, поселяє у відлюдному монастирі; тут митець, цим не піддавшись можливості підпорядкуватися світові зла, спокутує своїм життям той мимовільний гріх, який спричинився до появи лиховісного портрета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Межуев В.* Время труда и время свободы / В. Межуев. – М., 2009. – С. 19–47.
2. *Вересаев В.* Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. – Харьков, 1990.
3. *Гоголь М.* Ночь перед Рождеством / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 105–141.
4. Там само.
5. *Мерло-Понті М.* Видиме й невидиме / М. Мерло-Понті. – К., 2003.
6. *Гоголь М.* Старосветские помещики / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 219–238.
7. *Гоголь Н.* Мертвые души / Н. В. Гоголь. *Избранные произведения.* – СПб., 1998. – С. 391–626.
8. Там само. – С. 548.
9. *Волкова Е.* Произведение искусства в мире художественной культуры / Е. Волкова. – М., 1988.
10. *Гоголь Н.* Мертвые души / Н. Гоголь. – С. 395.
11. *Дідро Д.* Салоны / Д. Дідро : в 2-х т. – М., 1989. – Т. 1.
12. *Оляндер Луїза.* Проблема міжлітературного діалогізму: компаративний аспект. / Літературознавча компаративістика. – Тернопіль, 2002. – С. 20–28.
13. *Гоголь М.* Примітки. / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 466–474.
14. Там само.
15. *Барабаш Ю.* Підтексти "Петербурзького тексту (-их; -ів)" / Ю. Барабаш / Барабаш Ю. *Не відверну лица.* – К., 2013. – С. 105–119.
16. *Барабаш Ю.* Європейське малярство чи візантійський іконопис. Про Гоголеву концепцію християнського мистецтва / Ю. Барабаш. *Не відверну лица.* – К., 2013. – С. 121–139.
17. *Оляндер Луїза.* Проблема міжлітературного діалогізму...
18. *Квітка-Основ'яненко Г.* Салдацький патрет / Г. Квітка-Основ'яненко // *Зібрання творів : у 7 т.* – К., 1981. – Т. 3. – С. 7–20.
19. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики / В. Бычков. – К., 1991.
20. *Гоголь М.* Портрет / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 382–417.
21. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1974.
22. *Дидро Д.* Салоны.
23. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики.
24. Там само.
25. *Басин Е.* Искусство и коммуникации / Е. Басин. – М., 1999.
26. *Чарльз Тейлор.* Джерела себе / Чарльз Тейлор. – К., 2005.
27. *Мерло-Понті М.* Видиме й невидиме.
28. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики.
29. Там само.
30. *Ермилов В.* Гений Гоголя / В. Ермилов. – М., 1959.
31. Тут прізвисько художника подається за першою редакцією повісті, визначеною 1835 р. в "Арабесках". Из другої редакції, уміщеної 1842 р. у журналі

"Современник", узято лише сцену пропозиції Черткову (у другій редакції – Чарткову) господарем мистецької крамниці певних картин.

32. *Левченко В.* Смысл в пространстве культурного творчества / В. Левченко. Философия і соціологія в контексті сучасної культури. Зб. н. пр. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 10–18.

33. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ, 2002.

34. *Гоголь Н.* Портрет. / Искусство и художник в русской прозе первой половине XIX века. – Л., 1989. – С. 453–503.

35. *Ванслов В.* Философия искусства Шеллинга / В. Ванслов. Эстетика, искусство, искусствознание. Вопросы теории и истории. – М., 1983. – С. 284–295.

36. *Ермилов В.* Гений Гоголя. – С. 223.

37. *Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героические истории. – С. 158.

38. *Чанышев А.* Трактат о небытии // Философия и общество. – 2005. – № 1 (38). – С. 5–15, 8.

39. *Кульчицький О.* Основи філософії і філософських наук / О. Кульчицький. – Мюнхен ; Львів, 1995. – С. 33.

40. *Новіков Б.* Творчість у філософському вимірі / Б. Новіков // Філософські проблеми гуманітарних наук. – 2005. – № 6–7. – С. 23.

41. Там само. – С. 26.

42. *Эрберг К.* Цель творчества / К. Эрберг. – Петербург, 1919. – С. 102.

43. *Чавчавадзе Н.* Феномен бездуховности / Н. Чавчавадзе // О духовности. – Тбилиси, 1991. – С. 3–25.

44. Там само.

45. *Лук А.* Психология творчества / А. Лук. – М., 1978. – С. 92.

46. *Бэлла И. Э. Т. А.* Гофман и романтический синтез искусств / И. Бэлла Исторические судьбы романтизма и музыка. – М., 1985. – С. 138.

47. *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности (опыт догматического мышления) / Л. Шестов. – М., 2000. – С. 488.

48. *Асмус В.* Иммануил Кант / В. Асмус. – М., 1973. – С. 100.

49. *Делез Жиль.* Марсель Пруст и знаки / Жиль Делез. – СПб., 1999. – С. 76.

50. *Гузенко В.* Анализ свободы как условия осуществления абсолютного добра в работе Н. О. Лосского "Свобода воли" / В. Гузенко / Філософія і соціологія в контексті сучасної культури. – Д., 2002. – С. 94–106.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.16

Л. М. Задорожная, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ВЗГЛЯД НА ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТИРОВАНИЯ В ПОВЕСТИ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"

Определяются концептуальные, основные позиции Н. Гоголя в отношении художника и искусства, а также к соотношению живописи и искусства слова.

Ключевые слова: *портретирование, художник, творчество.*

L. M. Zadorozhna, PhD, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

A LOOK AT SPECIAL FEATURES OF THE PORTRAITURE IN THE STORY "THE POTRAIT" BYM. GOGOL

The article defines the conceptual and basic positions of M. Gogol in relation to the artist and the art, as well as the correlation of painting and literature.

Keywords: the portraiture, the artist, the art.

УДК 81'27

Е. А. Зайцева, студ.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

СИМВОЛИКА МАСКАРАДНОГО КОСТЮМА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО "ПЕТЕРБУРГ" В СВЯЗИ С ФЕНОМЕНОМ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Исследуется символика маскарадного костюма маркизы де Помпадур, в который переодевается героиня Софья Лихутина в романе Андрея Белого "Петербург", в связи с феноменом театральности в романе, а также театрално-игровым началом, характерным для культуры Серебряного века в целом.

Ключевые слова: серебряный век, символизм, житнетворчество, театральность, условность, маскарад, маскарадный костюм, семиотика костюма.

Характеризуя литературу Серебряного века, следует, в первую очередь, отметить такие ключевые её особенности, как концепция мифотворчества, актуализация игрового начала и идея синтеза искусств, из которых и выплывает центральная для данной эпохи идея житнетворчества, театрализации действительности, проникнувшая не только в литературу, но и во всю культуру в целом. С этими аспектами тесно связан и феномен театральности, охвативший все уровни большинства литературных текстов. Как отмечает О.С. Давиденко, "символисты мечтали о хоровом соборном искусстве, о мистерии, о событиях возвышающих, торжественных, величественных. Идея такого синтеза наиболее близка театралному действу" [1, с. 14].

Роман Андрея Белого "Петербург" в контексте культуры Серебряного века – явление сложное и многогранное. Театрально-игровое начало в романе Белого реализуется на хромотопическом, сюжетно-композиционном, предметно-образном и персонажном уровнях.

"Игра выступает в культуре Серебряного века явлением, выражающим общее самочувствие эпохи, определяющим взаимоотношения людей между **бытом и бытием**" [2, с. 16]. Именно осмысление диалектического единства бытового и бытийного являлось важнейшим вопросом мировоззрения А. Белого, реализующимся в его творчестве, в особенности же – в романе "Петербург". Эту особенность романа Белого отмечает Л. К. Долгополов в монографии "Андрей Белый и его роман "Петербург".

Театральность в романе Андрея Белого также пронизывает все уровни художественного текста, в том числе предметно-образный и персонажный. Здесь особый интерес представляет глава "Помпадур", в которой Софья Лихутина, собираясь на бал, преобразуется в маркизу де Помпадур, самую влиятельную фаворитку короля Франции Людовика XV. Ее именем называли обстановку в квартирах (стиль "a la Reine"), костюмы и постройки.

Помпадур влияла на внутреннюю и внешнюю политику государства, а также была известна как покровительница наук и искусств и законодательница моды эпохи. Известно, что Жанна-Антуанетта тратила огромные средства на свои многочисленные наряды, духи, косметику, а также придворный театр. В круг частых гостей её салона входили ученые, деятели культуры и искусства. Бушардон, Монтескье, Фрагонар, Буше, Рамо, Вольтер, Руссо, Дидро – вот тот далеко не полный список представителей интеллектуальной и художественной элиты, которые тогда окружали маркизу. Поведение той эпохи, в особенности при дворе короля, отличалось формульностью, демонстративностью и необходимостью мудро вести игру, плести интриги и уметь их рассекречивать.

Можно сказать, пользуясь термином Ю. М. Лотмана, что культура эпохи Помпадур характеризовалась особой семиотической насыщенностью. "В искусственно созданном мире "галантных

празднеств" искусственность становится основой представления о человеческой красоте" [5]. Игра, "искусство казаться" в жизни достигло в этот век совершенства. Женщина напоминала изящную фарфоровую статуэтку: открытый лиф, кайма от плечей до подола платья, пространство между краями открытого лифа заполнялось вставка-клин между краями открытого лифа, которую украшали банты, рукава, доходящие до локтя с бантом из лент. Платье имело куполообразную форму, нижняя юбка отделана оборками и фалбалами. На шее – кружевной плиссированный воротничок. Волосы обычно зачесывались назад со лба и висков. Сзади они поднимались и укладывались на макушке в маленький пучок. Высоко поднятые волосы украшали жемчуга и ленты [6].

В главке "Помпадур" Андрей Белый описывает портрет преобразенной героини перед балом у Цукатовых в характерном для него стиле орнаментальной ритмической прозы. Описание экфраслично: мы видим статичную картину, то, какой видит себя героиня перед зеркалом. Костюм, в который она переодевается и за который она долго ссорилась с модисткой, с точностью соответствует одежде эпохи Помпадур, в особенности, какой предстаёт она на картинах Франсуа Буше.

С первого абзаца привлекает внимание театральная деталь: зеркало, реализующее мотив удвоения, разделения пространства, обмана. У Белого отражение приобретает черты пространства ("и сама она тогда убежала в глубину, зеленоватую муть" [7, с. 305]), причем пространства inferнального, что подчёркивается цвето-символикой. Впечатление подмены героини, реализуемое с помощью переодевания, усиливает местоимение *там*: Софья Петровна "уходит в глубину" и *там*, из иного пространства возвращается. Описывая выход героини "из фонтана вещей и кисейно-кружевной пены", автор пародийно отсылает нас к "Рождению Венеры" Боттичелли, что также подчеркивает цветовая гамма (морские тона – мутно-зелёный, бледно-лазурный, серебристый) и "тихоструйный зефир" [7, с. 305] (на картине изображен Зефир – западный ветер), якобы уносящий Софью от мужа. Кроме того, в образе Венеры предстала и сама маркиза де Помпадур в основном ею же театре Версаля. С маркизы также списан образ

богини любви и на картине Франсуа Буше "Туалет Венеры", которая была заказана художнику его покровительницей для ее Шато Бельвю близ Парижа. Кроме того, многие искусствоведы отмечают сходство в ряде картин Буше, на которых изображена Венера, с портретами Помпадур, написанных им же. Но этот тезис следует ставить под сомнение, поскольку образ Венеры занимал художника и до появления маркизы при дворе, однако же и на картинах 1730-х годов наблюдается такое сходство. Возможно, это был просто излюбленный женский тип Буше, и, впоследствии образ, который он примерял на Помпадур в своих картинах или которому она соответствовала.

Образ Помпадур, который примеряет Лихутина, – не что иное, как маскарадный костюм. Как отмечает Ольга Хорошилова в монографии "Костюм и мода Российской империи: эпоха Александра II и Александра III", в моду 1880–1890-х годов стремительно проникает стиль "пышного историзма", в особенности в бальных и маскарадных костюмах, в особенности – туалеты "дам, игравших весьма важную роль не только в обществе, но даже и в моде". А "в маскарадных костюмах царил праздничный хаос" [11, с. 396]. В иллюстрациях к книге представлена фотография "Модница в маскарадном костюме во вкусе мадам Помпадур. Ателье "М. Конарский", Москва, 1880-е гг.", что говорит о том, что модницы обращались к образу маркизы в своих туалетах. Сохранилась эта маскарадная традиция и к началу XX века. Однако же выбор Андреем Белым маскарадного костюма для своей героини не обуславливается лишь этой традицией и следованием Софьи Лихутиной модными тенденциями эпохи.

Облачаясь во все атрибуты, стилизованные под стиль Помпадур, Софья Лихутина сохраняет образ куклы. Что касается мотивов кукольности, автоматизма, то они у Белого тесно пересекаются с творчеством художников "Мира искусств". "Кукла — излюбленный образ мирискусников, символ зла, измельчания жизни, сведение ее до кукольного подобия" [8, с. 259]. Этот образ также восходит к творчеству Гофмана, творчество которого отличалось ярко выраженным драматургическим началом, с его страстью к механизмам, куклам, зеркалам, удвоению

пространства. "*Японской куклой*" называет Софью Лихутину и главный герой, Николай Аполлонович Аблеухов, в ответ на "*красного шута*" [7, с. 305]. Ещё в момент перепалки герои видят друг в друге маски. Примечательно, что изначально Софья названа именно *японской куклой*, и комната её выдержана также в восточном стиле, что созвучно мотивам противостояния Востока и Запада в романе "Петербург" и выражение этого противостояния в душах главных героев. Соответственно, перевоплощаясь из *японской куклы* в *западную* маркизу де Помпадур (куда несёт её западный ветер – зефир), Софья отправляется на бал-маскарад, торжество по происхождению западное, которое требует формальности и театральности поведения.

Мы видим, как, передевшись и будучи одержимой жаждой мести и гордыней, а также *власти* над бывшим возлюбленным, Лихутина "*постарела и подурнела*", из Ангела Пери с маленькими розовыми губками она превращается в несколько вульгарную даму, с губами "*неприлично красными*" и "*тяжёлыми*" [7, с. 306]. В ней показалось что-то ведьминское как раз в тот момент, когда она вступила в игру мести и интриг: "*укрыла письмо в разрезе корсажа*" [7, с. 306]. Она действует согласно надеждой на неё маске маркизы, играя по правилам. В не столько историческом, сколько мифологизированном образе Помпадур, который примеряет героиня, Белый пародийно актуализирует такие inferнальные по своей природе черты, как интриганство, жажда власти (в случае Софьи – над возлюбленным), самодурство, театральность поведения. Связана эта маска также и с отношениями Лихутиной с мужем, Сергеем Сергеевичем Лихутиным, который изначально категорически против похода жены на бал, и всячески пытается этому воспрепятствовать (лицо Лихутина в главке также описывается как маска – "*восковое*"). Здесь Софья поступает как её героиня, маркиза Помпадур, которая изменяет мужу и покидает его, уйдя во дворец в качестве новоиспеченной фаворитки. Муж же, Шарль Ле Норманн д'Этиоль, который преклонялся перед Жанной и был готов исполнить любое ее желание, как и Сергей Сергеевич Лихутин преклонялся перед Софьей и терпел все её выходки. Как и д'Этиоль, узнав, что жена его покинула, Лиху-

тин также предпринимает неудачную попытку самоубийства. Соответственно, уподобление героини Помпадур на персонажном уровне приобретает черты пародии на схематичность её поведения, намеренную театрализацию героини собственной жизни, что можно считать формой психологизма.

Также переодевание Лихутиной восходит и к использованной Белым и многими символистами схеме театра масок (дель-арте), актуализировавшейся в театральной культуре и литературе Серебряного века в связи с деятельностью В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, творчеством А. Блока, с которым, к тому же, Андрея Белого связывала крепкая и противоречивая дружба. Говоря на языке театра масок, можно сказать, что в романе Софья предстаёт как Коломбина, а любовный треугольник Лихутин–Софья–Аблеухов-младший – как треугольник Пьеро–Коломбина–Арлекин. Здесь связь с маркизой де Помпадур прослеживается через её покровительство дворцовому театру и увлечение сценой (известно, что маркиза и сама принимала участие в постановках). Примечателен и тот факт, что входным билетом в дворцовый театр Помпадур была небольшая карточка, на которой была изображена кокетливая Коломбина, рядом с ней влюбленный Леандр, а из-за занавески выглядывал обманутый Пьеро [9, с. 75].

В своей монографии "Русский параноидальный роман. Фёдор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков" Ольга Сконечная рассматривает отсылку Белого к образу Помпадур в контексте масонской и инфернальной символики романа. В главе "Магия имён против заговора масонов. "Петербург"" упоминается имя Лео Таксила, автора мистификации "LediablaeuXIX^esiacle". В связи с именем Таксила речь идёт о палладизме (который, в свою очередь, Белый связывает с образом Паллады, с которой сравнивается всякая "праздная мысль", вылезаящая из головы Аполлона Аполлоновича, и его дом, и, косвенно, сама Софья Петровна), являющимся "названием высших, якобы преданных дьяволу, тайных степеней масонства". Таким образом, "из-за Софьи Петровны выглядывает демонический двойник – героиня Таксила, сатанистка Софья Вальдер", демонстрирующая в мис-

тификации способности медиума при Командоре ложи, Жюли Безансоне. Именно с его фамилией на спиритических сеансах героиня Белого путает Анни Безант. Связующим же звеном между двумя Софьями и является мотив перевоплощения и, в частности, сама Помпадур, ведь в неё, одержимая бесами, также перевоплощалась таксилевская София Вальдер [10, с. 152].

Соответственно, переодевание главной героини в маркизу де Помпадур выполняет характерологическую функцию, актуализируя такие черты Софьи Лихутиной, как кокетство, жажда интриг и склонность к театральному поведению. Прослеживается связь между Софьей Петровной и фавориткой французского короля и в отношениях с мужем, и эта связь имеет, скорее, пародийный характер. Также образ Помпадур – это образ-маска, необходимый героине как пропуск на бал-маскарад, имеющий двойственную природу, ведь, с одной стороны, на маскараде необходимо играть по правилам, но, при этом, оставаясь собой. Именно поэтому образ каждого из главных героев на балу – не только необходимая для сокрытия собственной личности маска, но и маска, дающая временное освобождение. Подобной двойственной природой обладает и театр. Кроме того, переодевание в Помпадур предстаёт как inferнальное перевоплощение (на что в самом начале указывает описание зеркала как *"зеленоватой мути"* [7, с. 305]), также связанное и с масонско-демонической символикой романа, о чем говорит Ольга Сконечная в своей монографии. Описание маскарадного костюма Софьи Лихутиной выдержано, как и весь роман, в стиле орнаментальной ритмической прозы, с необычайной точностью описываются мельчайшие детали костюма: напудренные волосы, свитые буклями, бледно-лазурное платье с тугим корсетом, атласные рукава с валансьеновыми кружевами, юбка-панье с оборками, фестоны, туфельки с помпонами – всё это точно стилизовано под Помпадур. Описание экфрastically и, помимо прочего, выход Софьи из *"фонтана вещей и кисейно-ажурной пены"* [7, с. 305] пародийно отсылает к картине Боттичелли "Рождение Венеры", а также к серии картин Франсуа Буше, что соответствует идее символистов о синтезе искусств, о "хоровом соборном искусстве" [1, с. 14].

В контексте культуры эпохи обращение Белого к образу маркизы де Помпадур обусловлено также в целом актуализацией театрально-игрового начала и следованием концепциям жизнестворчества, театрализации действительности, которым мифологизированный и неоднозначный образ аристократки, фаворитки короля, покровительствовавшей деятелям искусства и культуры своей эпохи, особенно соответствовал.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Давиденко О. С. Театрально-игровое начало в культуре Серебряного века / О. С. Давиденко // Вестник Евразии. – 2006. – № 3. – С. 14.
2. Давиденко О. С. Мифотворчество и театрально-игровые стратегии в литературной жизни Серебряного века как отражение исторического процесса трансформации русского общества конца XIX – начала XX вв. : автореф. дис. канд. ист. наук: 07.00.02 / О. С. Давиденко. – Томск, 2010.
3. Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман "Петербург" / Л. К. Долгополов. – Л., 1988.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб., 2000.
5. Костюм XVIII века [Электронный ресурс]: http://afield.org.ua/mod3/mod50_1.html.
6. Джек Кэссин-Скот История костюма и моды. Иллюстрированная энциклопедия [Электронный ресурс] // <http://barbymoda.narod.ru/moda/moda66.htm>
7. Андрей Белый. Петербург / А. Белый. – СПб., 1999.
8. Шулова Я. "Петербург" Андрея Белого и искания в русской и европейской живописи конца XIX – начала XX века / Я. Шулова // Нева. – 2004. – № 9. – С. 259–260.
9. Рындина Л. Д. Жрицы любви / Л. Д. Рындина. – М., 1990.
10. Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков / О. Сконечная. – М., 2015.
11. Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи. Эпоха Александра II и Александра III / О. А. Хорошилова. – М., 2015.
12. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр. – М., 2003.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.16

О. О. Зайцева, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СИМВОЛІКА МАСКАРАДНОГО ВБРАННЯ В РОМАНІ АНДРІЯ БЕЛОГО "ПЕТЕРБУРГ" У ЗВ'ЯЗКУ З ФЕНОМЕНОМ ТЕАТРАЛЬНОСТІ

Досліджується символіка маскарадного вбрання маркизи де Помпадур, у яке переодягається героїня Софія Ліхутіна в романі Андрія Белого "Петербург"

бург", у зв'язку з феноменом театральності в романі, а також театральньо-ігровим началом, властивим культурі Срібного віку.

Ключові слова: срібний вік, символізм, життєтворчість, театральність, умовність, маскарад, маскарадне вбрання, семіотика костюму.

O. O. Zaitseva, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE SYMBOLISM OF MASQUERADE DRESS IN ANDREY BELYIY'S NOVEL "PETERSBURG" IN ITS CONNECTION WITH THE PHENOMENON OF THE THEATRICALITY

The article examines the symbolism of Marquise de Pompadour's masquerade dress in which Sophia Likhutina, the character of Andrey Belyiy's novel "Petersburg", is dressed. The masquerade dress is explored in its connection with the phenomenon of theatricality in the novel and the culture of the Silver Age in general.

Keywords: the Silver Age, symbolism, life-creation, theatricality, masquerade, masquerade dress, costume semiotics.

УДК 821.161/51

Н. С. Ісаєва, докторант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТЕМАТИЧНА ПАРАДИГМА КИТАЙСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПОТЕНЦІАЛУ СУБВЕРСИВНОСТІ

Розкриває тематичну зумовленість підривних (субверсивних) тенденцій китайської класичної жіночої поезії. Аналізується соціально-історичне тло, стереотипи "великого" канону й індивідуальний досвід поетес.

Ключові слова: китайська жіноча поезія, тематика, субверсивність.

Процес формування і розвитку жіночої літератури² у Китаї традиційно розглядають як явище ХХ ст., що відображає зміни гендерної свідомості китайців у контексті суспільно-історичних трансформацій та потужного впливу західної ци-

²Поняття "жіноча література" тут береться у широкому значенні, як корпус художніх творів (наразі поетичних), написаних жінками із відтворенням їх власного досвіду.

вілізації. При цьому оминається увагою той факт, що тисячолітня історія китайської літератури залишила чимало творів, написаних жінками, які потребують ретельного вивчення у дискурсі гендерних інтерпретацій. У 20-30-ті роки ХХ ст. давня китайська жіноча література стала предметом розгляду у працях Се Уляна [19], Тан Чженьбі [16] та Лян Ічженя [14]. Вони довели давні витоки жіночої творчості, вагомий внесок письменниць у розвиток різних жанрів класичної поезії, а також існування "жіночого стилю" в літературі від найдавніших часів. Водночас, ці праці відображають традиційний погляд на жіночу творчість як суто художнє, а отже імітативне, явище у межах великого/чоловічого/універсального канону. Мова не йде навіть про ознаки відповідного субканону, який тією чи іншою мірою оприявлює жіночий досвід і відповідні репрезентативні технології.

Ці питання обходять увагою і сучасні китайські дослідники, які шукають відповідність китайської і західної моделей розвитку жіночої літератури (і тому зосереджують увагу на ХХ ст.) або ж ігнорують твори давніх письменниць як такі, що не відображають "жіночої свідомості". Звернімо увагу, що китайські літературознавці часто апелюють до поняття "жіноча свідомість", розуміючи його досить широко і апріорно, зокрема, як "природне усвідомлення жінками власних гендерних особливостей, що охоплюють особливості [біологічної] статі й материнства" [13, с. 16]. Така, по суті есенціалістська, дефініція дає підстави Лю Цзе стверджувати, що за будь-яких часів жіночі тексти "завжди приховують те, що ми наразі називаємо "жіночою свідомістю"..., лише у давнину і сьогодні вона виражається по-різному" [13, с. 16]. Тобто, так звана "природа жінки" залишається сталою, у той час, як змінюються репрезентативні художні методи і засоби, зумовлені "пробудженням жіночої свідомості". У цій сентенції простежується причинно-наслідкова невідповідність, тому висновки Лю Цзе про давні витоки і тяглість жіночої літератури в Китаї видаються не вповні переконливими.

У нашому дослідженні спробуємо розв'язати цю теоретичну суперечність, звернувшись до поняття "жіночий/гендерний досвід", широко представлену у працях західних теоретиків фемінізму. Зокрема, Тереза де Лауретіс розуміє під "досвідом гендеру" "комплекс смислових ефектів, звичок, настроїв, зв'язків і сприйнятів, що виникають у результаті семіотичної взаємодії внутрішнього і зовнішнього світів" [6, с. 401]. Саме цей комплекс конструює жіночу суб'єктність і надає жінці гендерних ознак. У традиційному патріархатному суспільстві жіноча суб'єктність постає у проблемному полі пригнічення у домінуючій маскуліноцентричній культурі. У семіотичній системі жіночого письма це знаходить вираження через потенційні практики спротиву. Тереза де Лауретіс підкреслює, що в літературній критиці пануючою залишається теорія Ж. Лакана, де фемінний суб'єкт визначається як "точка спротиву" патріархатній культурі, що "вміщує потенціал субверсивності" [6, с. 402]. У XX ст. цей потенціал став очевидним у китайському літературному просторі і породив множинність відповідних гендерних технологій. **Метою** цієї розвідки є визначення особливостей проблемно-тематичної парадигми китайської класичної жіночої поезії з огляду виявлення у ній зазначеного потенціалу субверсивності.

У феодальному Китаї займатися літературною творчістю мали можливість лише шляхетні жінки з благородних родин, виховані у суворих конфуціанських традиціях. Вони могли писати лише твори "високої літератури"³ (переважно у поети-

³У руслі останніх формується і поняття "література" та визначається корпус "зразкових" текстів, представлених в антології відомого літератора періоду Шести династій Сяо Туна (萧统, 501–531) "Збірник витонченої словесності" (《文选》). Тут автор на перший план висуває естетичний критерій, тобто "роботу над словом" [4, с. 554]. Згодом цю концепцію поглиблює і завершує філософ і літератор танської доби Хань Юй (韩愈, 768–824), акцентуючи вже на важливості "духовної повноцінності" автора, що має висвітлювати давні конфуціанські принципи людинолюбства і справедливості. Таким чином, складається

чних жанрах *ши* і *ци*), оскільки вважалося, що непристойна "низька література" засвідчує відсутність благородного смаку та розбещує жінок, відволікає їх від основних моральних принципів конфуціанства – "потрійної покірності і чотирьох чеснот" (三从四德). Таким чином, літературна творчість жінок попередньо моделюється як імітація "великого канону", що закріплює їх власний маргінальний статус і виключає можливість будь-якого спротиву. Це засвідчують і тематичні напрями жіночої поезії, які виокремлює китайська дослідниця Лю Цзе, а саме: жіноча поезія-нарікання (怨妇诗词), поезія затворниць імператорського палацу (宫廷妇女的诗歌), сумна поезія талановитих куртизанок⁴ (青楼才女的哀歌), поезія жіночої скорботи у часи лихоліть (乱世才女的悲歌) і зрештою – поезія бунту і опору (叛逆反抗的诗歌) [13]. Перші чотири напрями відображають "легітимізовану" парадигму жіночих гендерних ролей (зовнішня соціальна модель жіночого буття) – дружина/наречена; імператорська наложниця, куртизанка/співачка, бранка (у часи військових змагань). Лише останній напрям засвідчує жіночий спротив існуючій системі. До

концепція "високої літератури" або "витонченої словесності", у межах якої канонізуються зразкові жанри. Це, перш за все, поетичний жанр *ши* (诗) (пізніше й музично-поетичний *ци*辞), прозопоетичний жанр дескриптивних поем *фу* (赋) та жанри безсюжетної прози, що мають характер роздумів на певну філософську, культурну, політичну, соціальну тему [4, с. 571]. Розповідна проза *сяшо* (小说) та драма *цацзюй* (杂剧) витісняються в субканон "низької/вulьгарної літератури".

⁴Дослівний переклад "сумні пісні талановитих жінок із зелених будинків (тобто будинків розпусти)". Ми вживаємо поняття "куртизанки" на позначення витончених повій, які приваблювали своїми талантами віршоскладання, танцю, співу, гри у шахи, ведення світської бесіди тощо. Традиція вживання цього терміна простежується у працях Р. ван Гуліка [1], В.В. Малявіна [7].

нього дослідниця зараховує вірші різних часів, де на тематичному рівні виражається обурення поетес жіночою долею, до прикладу, стихійний бунт зрадженої жінки у вірші "Плач про сивину" (《白发吟》) ханської поетеси Чжо Веньцзюнь (卓文君, 179–118 pp. до н.е.) тощо. Втім ознаки виходу за межі нормативності, розхитування приписів домінуючого канону можуть бути імпліцитними і проявлятися на різних рівнях жіночого тексту. Звернемося до прикладів.

Найбільшої популярності у феодальному Китаї набула *жіноча поезія-нарікання*, яка відтворює почуття смутку, туги, безвиході жінок, що за різних обставин залишалися самотніми. Ця поезія зародилася у фольклорних традиціях і широко представлена серед пісень "Шицзіна" (《诗经》) і "Юефу" (《乐府》). Центральний образ у ній – "бранка" жіночих покоїв родинного маєтку, занурена у роздуми про чоловіка (або намріяного коханого), якого немає поряд.

Яскравим зразком авторської поезії-нарікання є вірш танської поетеси Шень Мінь "Туга за чоловіком" (慎民《感夫诗》):

当时心事已相关，雨散云飞一饒间。//便是孤帆从此去，不堪重上

望夫山。 [21] *Коли бентега обіймає душу, розсіюється дощ і хмарку вітер гонить. // Якщо ж самотній човник відпливе, не сила знов піднятися на скелю чекання* [тут і далі переклад віршів здійснено автором статті – І.Н.]. Шень Мінь звертається до двох архетипних формул, що моделюють поведінку жінки, як жертовну щодо чоловіка. Перша з них – ситуація розставання, яка корелює до відомої оди стародавнього поета Сунь Юя (298–222 до н.е.) "Палац Гаотан" (宋玉《高唐赋》). У ній розповідається про інтимну зустріч уві сні чуського князя Сян-вана з феєю гори Ушань, яка зрештою перетворюється на хмарку і зникає. Відтоді вислів "*дощ розсіявся і хмарка сплинула*" символізує розставання/розлучення подружньої пари. Друга – ситуація одвічного чекання, коріння якої сягають стародавньої легенди про жінку, яка так довго виглядала чоловіка зі скелі над морем, що

перетворилася на "камінь чекання" (望夫石). Цей символ визначає основну моральну чесноту жінки – відданість чоловікові, готовність жертвовно служити йому. Сміслові поле поезії Шень Мінь побудоване на визнанні цих двох ситуацій невідворотними (хоча й з моментами вагання – *не сила знов піднятися на скелю чекання*). Цю поезію можна вважати канонічною, тобто такою, що відображає досвід упокороної жінки.

Втім, важливим видається факт, що поезія-нарікання сприймалася у традиційному Китаї не стільки репрезентантом жіночого досвіду, скільки "жіночим стилем" класичної поезії *ши* і *ци*, а отже явищем умовним, безпосередньо не пов'язаним зі статтю автора. Цінський літератор Тянь Тунчжи у своєму трактаті "Роздуми про поезію *ци* із Західного саду" (田同之《西園词说》, сер. XVII ст.), говорить, що у *ци* "чоловіки співають жіночими голосами" [цит за: 12, с. 163], тобто вдаються до "жіночого стилю" зображення почуттів у ліричній (особливо любовній) поезії. За спостереженням Ян Цінцуня, такі почуття, змодельовані лише для літературного тексту, тобто є по суті "правдоподібною імітацією" почуттів [20]. Роберт ван Гулік також зауважує, що численні вірші, написані відомими танськими поетами від імені жінки, "надзвичайно одноманітні, в них у традиційних виразах відтворюються гіркі нарікання, і найчастіше вони не видаються переконливими" [1, с. 262]. Мотивацію звернення до "жіночого стилю" у чоловічій поезії сучасні китайські дослідники пояснюють взаємодією категорій *ян* / *інь* (конкретизованих як *маскулінність* / *фемінність*). Коли поети опинялись у стані душевної скрути, вони уподібнювались жінці і висловлювали від її імені почуття скорботи і туги (тобто те, що притаманне категорії *інь*). Саме такі жіночі образи, за спостереженням Мен Юе, були стереотипним наповненням відповідного психічного стану [15, с. 51]. Ці роздуми проливають світло на сутність жіночого дискурсу у традиційній китайській поезії, який часто визначають як скорботно-депресивний. Однак таким є лише стереотип великого канону. Натомість жіночий поетичний дискурс вирізняється біографічною проекцією емоційних станів у поетичному тексті,

що передбачає поєднання та зміну різноманітних настроїв і почуттів, нехай навіть при домінуванні скорботних. Кожен жіночий текст апелює до індивідуально пережитого досвіду, а поетичні коди приховують живі почуття. Це своєю чергою виступає підривним дискурсом стереотипної жіночності у великому/чоловічому каноні.

Субверсивна спроможність жіночої поезії посилюється у музично-поетичних *ци* сунської доби (960–1279), чому сприяє досвід історичних лихоліть. 1127 року племена чжурженів захопили північні землі Сунської імперії, змусивши тисячі китайців залишати рідні домівки, вдаватися до поневірян, переживати втрату рідних. Саме у цей час жила відома поетеса Лі Цінчжао (李清照, 1084–1151), творчість якої стала яскравим зразком поезії-нарікання у жанрі *ци*. Ранні вірші поетеси, зокрема на мелодії "Як уві сні" (如梦令·昨夜雨疏风骤), "Малюю червоним вуста" (点绛唇·蹴罢秋千), "Образа на молодого вана" (怨王孙·湖上风来波浩渺) та ін., можна віднести до тематичної групи "бенгега задумливої жінки". Поетеса відтворює переживання молодої дівчини, ізольованої у жіночих покоях, що очікує на заміжжя як "болісне позбавлення" від нестерпних обмежень патріархату [2, с.165].

Тематика і стиль поезії Лі Цінчжао змінюється після смерті чоловіка, вимушеної втечі на південь та нескінчених поневірян. Основним емоційним виміром її віршів стає нестерпний біль, що поєднує скорботу самотньої жінки із глибокими переживаннями за долю країни. Поезія Лі Цінчжао виражає патріотичні почуття через тугу за рідною домівкою. Таким чином вона розширює тематичні межі жіночої поезії, заміщуючи образ коханого чоловіка образом далекої Батьківщини. Водночас поетеса інтимізує соціальні мотиви, уникаючи громадянського пафосу, притаманного поезії південно-сунських авторів Сінь Ціцзі (辛弃疾) та Лу Ю (陆游). Зокрема, в її пізніх *ци* образ втраченої Батьківщини постає у тужливих нічних мареннях:

永夜恹恹欢意少。空梦长安，认取长安道...[22, с. 63] Ніч безмежна у смутку й немає розради. У пустих сновидіннях – північна столиця і знайома дорога [додому]... (на мелодію "Любов метелика до квітки" 蝶恋花·日已召亲族).

Загалом поетичний доробок Лі Цінчжао є унікальним явищем в історії китайської літератури (що вже виносить його за межі будь-якої унормованості). Поетеса стала засновницею власного стилю І-ань (易安, від її псевдо *Відлюдниця І-ань*). Вітчизняна дослідниця А. Дашенко вирізняє такі характеристики цього стилю як "художня виразність, природний стиль письма, особливий погляд на *ци*, а також індивідуальність і витонченість" [3, с. 74]. Окрім того, дослідниця знаходить в особистісному вимірі стилю поезії Лі Цінчжао чоловічі ціннісні орієнтири, а саме: домінування духовного над матеріальним, позитивне сприйняття ученості і пріоритет трансцендентального [3, с. 84]. Це провокує до висновку, що сунська поетеса схиляється до імітативної стратегії в руслі великого канону за межами визнаного "жіночого стилю" (про це говорить традиційний чоловічий псевдонім, пов'язаний з відлюдництвом, а також вказані ціннісні орієнтири). Водночас Лі Цінчжао порушує стильові і жанрові норми *ци*, вибудовуючи власну альтернативну стратегію письма. Унікальність останньої Ю. Крістева бачить у гармонійній музичності, якою Лі Цінчжао збагатила класичний жанр *ци*. "Зміст [її поезії], – говорить французька дослідниця, – викликає душевне й фізичне сп'яніння, породжує меланхолію і скорботу <...>. Ритм і мелодійність філігранно вплітаються у риси ієрогліфів, створюючи симбіоз тілесного, космічного і чуттєвого. Зрештою виникає складне плетиво – особлива мова, в якій не можна чітко розмежувати "музику" і "зміст" [11, с. 85]. Саме таку музично-графічно-сміслову єдність китайської мови Ю. Крістева пов'язує з пам'яттю прадавнього матриархату [11, с. 54], тобто "материнською" мовою. Отже, творчість Лі Цінчжао дивовижним чином поєднує маскулінні й фемінні коди художнього тексту, а саме: виражає духовні й трансцендентні смисли засобами тіле-

сно-чуттєвого письма. Неунікний внутрішній конфлікт такого поєднання породжує прихований потенції розкитування канону.

Давнє коріння у китайській літературі має поезія затворниць імператорського палацу та вірші талановитих куртизанок. Першу можна частково віднести до *палацової поезії* (宫体诗), яку М. Кравцова визначає як "ранньосередньовічну лірику з анакреонтичними мотивами" [5, с. 222]. Втім, жіноча палацова поезія не лише оспівує радість любовних почуттів і утіх, але й вдається до сумних мотивів, суголосних поезії-нарікання. У ліричній формі наложниці намагаються привернути увагу імператора, виборюючи її в суперниць. Такими є вірші відомої танської поетеси Цзян Цайпін (江采蘋, ≈710–756), яка була наложницею (Мей-фей梅妃) імператора Сюань-цзуна і суперницею легендарної Ян Гуй-фей (杨贵妃). Зразками зворушливої і витонченої палацової поезії стала її дескриптивна поема "Башта у Східному палаці" (《楼东赋》) і *ши* "Подяка за подаровані перли" (《谢赐珍珠》). У цілому така поезія розкриває таємниці життя жінок імператорського двору – від служниць і наложниць до самої імператриці. Вона урізноманітнює тематику жіночої поезії, однак її рафінованість і замкненість більше тяжіє до передбачуваного вираження в каноні, ніж до альтернативних стратегій.

Заслуговує на увагу поезія талановитих куртизанок. У Китаї мешканки веселих кварталів давали можливість чоловікам плекати "ілюзію кохання" талановитого вченого і красуні, компенсуючи обмеження шлюбу за примусом [13, с. 100]. Чарівний світ куртизанок був частиною "витонченого" способу життя еліти суспільства [7, с. 372], тому у середовищі молодих учених, а також визнаних поетів і чиновників різних рангів цінувалися витончені красуні зі шляхетними манерами, які зналися на мистецтві й літературі (тобто "ілюзія кохання" породжувала ідеал жінки, що був різною протилежністю тим "знебарвленим" образам благородних жінок, який культивувало конфуціанство). Серед них траплялися й талановиті поетеси, такі як танські кур-

тизанки Сюе Тао (薛涛, 768–831) і Юй Сюаньцзі (鱼玄机, ≈844–871). Важливо, що цих талановитих жінок не можна назвати повіями чи куртизанками лише у загальновідомому сенсі. Чимало дослідників (Р. Ван Гулік, М. Басманов) вказують на те, що спосіб життя куртизанок давав можливість Сюе Тао і Юй Сюаньцзі вільно займатися літературною творчістю і розвивати свої таланти, змагаючись у складанні поетичних експромтів із відомими танськими поетами. Зокрема, Сюе Тао була знайома з Бо Цзюйі, Ду Му, Лю Юйсі, Чжан Цзі. Крім того, любовні стосунки пов'язували Сюе Тао з прославленим поетом Юань Чженем, а Юй Сюаньцзі – з не менш відомим Вень Тінюном, що знайшло відображення в любовній ліриці поетес. Їх творчість відзначається тематичним і образним різноманіттям, серед якого звучать і традиційні жіночі мотиви "нерозділеного кохання, туги у розлуці та скрути в очікуванні зустрічі з коханим" [8, с. 165].

Досвід перебування за межами жіночих упереджень і пури-танської моралі давало можливість авторкам руйнувати створену поетами-чоловіками метафоричну модель любовних відносин, вільно поєднуючи різні образи й символи у процесі відтворення живих, власно пережитих емоцій. Оригінальним є цикл поезій Сюе Тао "Десять розставань" (《十离》), де кохання між чоловіком і жінкою в алегоричній формі вписується у систему природного перебігу речей, а розставання і самотність показані як болісне порушення гармонії світу. Поетеса добирає цілий ряд символічних пар, розрив між якими руйнує саме розуміння цілісності й довершеності: "Собака розстається з господарем" (《犬离主》), "Пензлик розстається з рукою" (《笔离手》), "Ластівка залишає гніздо" (《燕离巢》), "Рибка розстається зі ставом" (《鱼离池》), "Дзеркало розстається зі столиком" (《镜离台》) тощо. У наведених парах очевидне центрування, тобто принцип домінування і залежності, що для поетеси видається природним у відносинах між чоловіком і жінкою. Проте, згадувані раніше архетипні формули розставання і чекання осмислюються тут як деструктивні і неприйнятні. Вільне

кохання (хоча і з підтекстом залежності від чоловіка) дає можливість Сюе Тао відтворити не лише біль розставання, але й радість у сподіваннях на зустріч. До прикладу візьмемо вірш "Півонія" (《牡丹》):

去春零落暮春时，/泪湿红笺怨别离。/常恐便同巫峡散，/因何重有武陵期？/传情每向馨香得，/不语还应彼此知。/只欲栏边安枕席，
/夜深闲共说相思。 [17, с. 777–778]. *Минула вже весна – опали пелюстки, / вогкі від сліз червонії рядки – печаль розлуки // Тривожуся, чи це вже назавжди, як сталося в Уся, / чи втішиш зустріч, як колись в Уліні?// У квітів пахоцях зринають почуття, / мовчать слова та знають все серця. // Скраєчку постелю, де з квітів загорює, / а тиха ніч прийде – сумні думки з тобою розділю.*

Вірш побудований у формі звернення до квітки-півонії, яка у традиційній китайській культурі часто виступає символом жіночої краси, кохання і привабливості [9, с. 337]. Сюе Тао, натомість, актуалізує іншу властивість цієї квітки, яка завдяки своєму яскравому кольору вважалася також втіленням чоловічого начала *ян*. В наведеному вірші півонія стає символічним образом коханого чоловіка, що розстався з героїнею (тобто відбувається інверсія символізації чоловічого і жіночого). Трагізм ситуації розставання Сюе Тао руйнує "мерехтінням" почуттів печалі-радісті через ряд антонімічних образів. Найяскравішими серед останніх є образи-топоніми "ущелина Уся" і "місцевість Улін", які відсилають до відомих творів давнини. Перший з них символізує розставання/розлучення, пов'язане із сюжетом вже згадуваної оди Сун Юя "Палац Гаотан" (замість гори Ушань, де мешкала фея, у вірші згадується ущелина Уся, де відбулася її зустріч із чуським Сян-ваном). Другий образ узятий з відомої поеми-утопії Тао Юаньміна (≈352–427рр.) "Персикове джерело" (陶渊明《桃花源记》), де розповідається про рибалку з місцевості Улін, який несподівано потрапив до фантастичної країни. В поезії Сюе Тао місцевість Улін стала символом неочікуваної радісної зустрічі. Нетрадиційне поєднання відомих образів дає можливість поетесі створити ефект напластування почуттів, їх плінність і остаточну невизначеність.

ність. Сучасний коментатор Ян Гуйжень характеризує стиль цієї поезії Сюе Тао як "примноження чуттєвої повноти" ("情重更斟情") [17, с. 778]. В такий спосіб відбувається й розмивання монотонно-скорботного жіночого поетичного дискурсу. Зрештою, подолання бар'єрів, що стримують повноту і відвертість вираження почуттів стає однією з провідних стратегій субверсивності у традиційній жіночій поезії.

Переломною добою у розвитку жіночої літератури стала династія Цін, коли у контексті ідей китайського Просвітництва постало питання про становище жінки та можливості реалізації її розумового та творчого потенціалу. До стимулювання жіночої присутності в літературному процесі долучилися прогресивні мислителі-чоловіки, серед яких вирізняється цінський письменник і літературний критик Юань Мей (袁枚, 1716–1797). Він був засновником однієї з найвідоміших у Нанкіні жіночих літературних спільнот "Учені діви із саду Суйюань" (随园女弟子). Будучи прибічником літературного "спіритуалізму", він культивує відповідні якості у творчості своїх учениць, а саме: авторську індивідуальність і правдиве відображення почуттів. Характерними рисами художнього виміру поезії "учених дів" Юань Мея стає "увага до повсякденних речей", "пластичність і оригінальність образної системи", "прихована емоційна грайливість", "природність, лаконізм і простота мовного стилю" [18]. Це нашоухує на висновок, що поетичний субканон "спіритуалізму" легітимізує стилістичні прийоми жіночої чуттєвості, які проявлялися у традиційній поезії (а отже послаблює їх субверсивність). Відбуваються зміни і в тематиці творів "учених дів". Хоча домінуючою залишається *інтимна лірика*, що оспівує почуття любові, дружби чи родинних стосунків (твори Ляо Юньцзінь 廖云锦, Сі Пейлань 席佩兰, Чень Шулань 陈淑兰 та ін), однак у ній яскраво проявляється "анти-моралізаторська" і "анти-пуританська" [18] манера зображення любовних переживань. Водночас жінки долучаються до написання *філософської лірики*, зокрема відтворюють умиротворений стан душі у пейзажних

ескізах (твори Лу Юаньсу 卢元素, Чень Чаншен 陈长生, Янь Жуйчжу 严蕊珠 та ін). Важливо, що філософський підтекст жіночої поезії далекий від маскулінних мотивів відлюдництва й аскези, а радше занурює у гармонійний стан людини, усамітненої серед краси паркових краєвидів родинного маєтку.

Діяльність спільноти "Учених дів із саду Суйюань" окреслює тенденцію становлення і розвитку "культури талановитих жінок" (才女文化). Особливість останньої, за спостереженням американської дослідниці Дороті Ко, полягають у збереженні переваг конфуціанської моделі культури інтелектуальної еліти *шидафу* (士大夫), і водночас опанування жінками можливості суспільної самореалізації і отримання відповідного визнання і авторитету поряд із чоловіками [10, с. 18]. Втім, рівність чоловіків і жінок у конфуціанській/патріархатній культурі була все ж таки позірною. "Культура талановитих жінок" стала рафінованою моделлю, орієнтованою на наслідування вже існуючих літературних традицій. Вона переважно пропонує "жіночі варіації" на канонізовані теми. Втім, спостерігається і певна альтернатива, зокрема поява у жіночій творчості жанру історичної поеми (咏史诗).

Історична тематика почала розвиватися у жіночій поезії наприкінці династії Мін, але набула популярності і жанрового розмаїття у творчості цінських поетес. Яскравими представницями цього напрямку стали У Юнхе (吴永和), Лі Ланьюнь (李兰韵), поетеси "із саду Суйюань" Сі Пейлань (席佩兰), Фань Сусінь (番素心), Чень Чаншен (陈长生), а також поетеси кінця цінської доби Чжу Дуань (注端), Цю Цзінь (秋瑾) та багато ін. Сутнісною особливістю цієї поезії стала жіноча ревізія офіційної історіографії Китаю з метою повернути несправедливо забуті (або ж свідомо вилучені) імена видатних жінок. Вони оспівували досягнення не лише славнозвісних жінок-учених та літера-

торів Бань Чжао (班昭), Чжо Веньцзюнь (卓文君), Цай Веньцзі (蔡文姬), Лі Чінчжао (李清照), Лю Жуши (柳如是), але й легендарних жінок-воїнів Хуа Мулань (花木兰), Лян Хун'юй (梁红玉), Цінь Лян'юй (秦良玉), Юнь Їн (云英) тощо. Таким чином у тематичній парадигмі жіночої поезії цінської доби окреслилась важлива тенденція жіночого прочитання і осмислення історичного процесу. Лю Цзе слушно називає цю тенденцію бунтівною, адже саме в ній жіночий суб'єкт визначається як "точка спротиву" (термін Ж. Лакана) патріархатній концепції історії і культури.

Проаналізований матеріал дає підстави зробити висновок, що у традиційному Китаї жіночі поетичні тексти народжувалися у рамках чітко визначеного канону "високої літератури", однак з постійною тенденцією розхитування цих рамок і виходу за їх межі. Ступінь креативності жіночої творчості, її невідповідність стереотипним стандартам "жіночого стилю" багато в чому залежали від особистого досвіду письменниць (досвіду переживання зовнішніх подій та досвіду відтворення внутрішніх переживань). Тому найяскравіші наративні практики опору спостерігаються в поезії куртизанок, які руйнують конфуціанські приписи життя благородної жінки і розсувають межі чуттєвого/тілесного письма (показова творчість Сюе Тао). У найширшій тематичній групі поезії-нарікання канонічні норми найбільше руйнуються в індивідуальному стилі яскравих письменниць, зокрема через змішування маскуліно-фемінних кодів плану змісту і плану вираження (показова творчість Лі Цінчжао). Досить рафінована поезія затворниць імператорського палацу та поезія жіночих спільнот цінської пори демонструє переважно імітативні стратегії, хоча в останній проявляються "жіночі варіації" на поетичні теми, запропоновані конфуціанською культурою *шидафу*. Окрім того, досвід визнаної соціалізації жінки у процесі становлення "культури талановитих жінок" породжує найпотужнішу субверсивну тенденцію історичної поезії – зображення жінки як суб'єкта історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гулик ван Р. Сексуальная жизнь в древнем Китае / Роберт ван Гулик. – СПб : Изд. Дом "Азбука-классика", 2006. – 544 с.
2. Дащенко А.В. Проблемы атрибуции, хронологии и оценивания в китайской лирике: на примере шести ранних цы Ли Цинчжао / А.В. Дащенко // Східний світ (The World of the Orient). – 2010. – № 3. – С. 160–172.
3. Дащенко А.В. Личностное измерение стиля И-ань: ценностные установки Ли Цинчжао / А.В. Дащенко // RESPECTUS PHILOLOGICUS 2013 Nr. 24 (29). – Vilnius : Vilnius University, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, 2013. – Pp. 72–86.
4. Конрад Н.И. О понятии "литература" в Китае / Н.И.Конрад Избранные труды. Синология. – М. : Главная редакция восточной литературы, 1977. – С. 543–586.
5. Кравцова М.Е. Поэзия древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов / М.Е. Кравцова // – СПб. : Центр "Петербургское Востоковедение", 1994. – 544 с.
6. Лауретис де Т. Технология гендера // Гендерная теория и искусство : Антология, 1970–2000 / Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М. : РОССПЭН, 2005. – С. 378–416.
7. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. – М.: ИПЦ "Дизайн. Информация. Картография": ООО "Издательство Астрель": ООО "Издательство АСТ", 2003. – 436 с.
8. Сюэ Тао Стихи / Сюэ Тао // Пер. с кит., вступ. М. Басманова // Иностранная литература. – 1989. – № 10. – с. 164–171.
9. Уильямс Ч. Китайская культура: мифы, герои, символы. / Ч. Уильямс. – М.: ЗАО Изд. Центрполиграф, 2011. – 478 с.
10. 高彦颐閩塾师：明末清初江南的才女文化 / 高彦颐 (Dorothy Ko) . – 南京: 江苏人民出版社, 2005. – 420页.
11. 克里斯蒂娃中国妇女 (DesChinoises) / 朱丽娅·克里斯蒂娃 (KristevaJ.). – 上海 : 同济大学出版社 , 2010. – 201 页.
12. 李康化田同之《西圃词说》考信 / 李康化 // 文献季刊, 2002年, 4月, 第2期, 第 163–179页.
13. 刘洁中国女性写作文化思维嬗变史论 / 刘洁. – 北京 : 中国社会科学出版社 , 2008. – 410页.
14. 梁乙真中国妇女文学史纲(出版1927) / 梁乙真 – 上海 : 书店出版社 , 1990. – 429 页.
15. 孟悦两千年: 女性作为历史的盲点 /孟悦 //当代中国女性文学文化批评文选 /陈惠芬, 马无曦编. – 桂林 : 广西师范大学出版社, 2007, 40–67页.
16. 谭正壁中国女性文学史(出版1930) / 谭正壁 – 上海 : 上海科学技术文献出版社 , 2015. – 597 页.

17. 唐诗鉴赏辞典 / 责任编辑: 汤高才. - 上海: 上海辞书出版社, 1997. - 1536 页.
18. 王英志关于随园女弟子的成员、生成与创作 [Электронный ресурс] / 王英志 // 井冈山师范学院学报 - 2002年6号. - Режим доступа до тексту: http://www.360doc.com/content/15/0808/18/2722521_490362726.shtml
19. 谢无量中国妇女文学史(出版1916) / 谢无量. - 郑州: 中州古籍出版社, 1992. - 185 页.
20. 杨庆存"易安体"新论 [Электронный ресурс] // 中国文学网 (中国社会科学院文学研究所主办). - Режим доступа до тексту: <http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=32915>
21. 慎民感夫诗 [Электронный ресурс] / 古诗文网. - Режим доступа до тексту: http://www.gushiwen.org/GuShiWen_617951a51f.aspx
22. 中国古典诗词精品赏读: 李清照 / 北京: 五洲传播出版社, 2005. - 125页.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

Н. С. Исаева, докторант
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

**ТЕМАТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА
КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ
КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОТЕНЦИАЛА СУБВЕРСИВНОСТИ**

Раскрывает тематическую обусловленность подрывных (субверсивных) тенденций китайской классической женской поэзии. Во внимание принят социально-исторический контекст, стереотипы "большого" канона и индивидуальный опыт поэтес.

Ключевые слова: китайская женская поэзия, тематика, субверсивность.

N. S. Isayeva, Doctoral Candidate
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**THE THEMATIC PARADIGM OF CLASSICAL
CHINESE WOMEN'S POETRY
AS A REFLECTION OF SUBVERSIVE POTENTIAL**

This article deals with the thematic dependence of the subversive development of classical Chinese women's poetry. The author pays attention to the socio-historical context, stereotypes of the "big" canon and individual experience of the poetesses.

Keywords: Chinese women's poetry, themes, subversive.

М. М. Капелюшна, старш. лаборант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

КОНЦЕПТ "МАСКУЛІННОГО" В РОМАНІ "МЕДОВИЙ МІСЯЦЬ, ГІРКИЙ МІСЯЦЬ" Р.П. ДЕ АЙАЛИ

Розглянуто питання гендерної ідентичності й проблеми концепту маскулінності на прикладі роману Р. П. де Айали "Медовий місяць, гіркий місяць" (1923). На основі літературних творів доби модернізму і теоретичних праць Г. Мараньона, проаналізовано парадигму розвитку образу чоловіка, характерну для Іспанії початку ХХ ст.

Ключові слова: *маскуліність, ідентичність, гендер, сексуальність.*

Кабальєро, торєро і Дон Хуан – три парадигми маскулінності, три стовпи, на яких тримається концептосфера "чоловічого" в іспанській культурі та свідомості. Однак, маскуліність, як і фемінність, з плином часу зазнає постійних редефініцій. Переосмислення цієї категорії, серед інших складових концептосфери гендеру, активізується в епоху модернізму, у фокусі якого знову опинилася природа людини, її здатність розвиватися, вдосконалюватися. В європейській культурі першої половини ХХ ст. природна категорія гендеру зазнала не лише епістемологічного, а й формального перекодування, – настільки розмаїтими стали літературні прийоми втілення глибинних процесів свідомого й підсвідомого персонажів, їх стосунків: згадаймо асоціативне письмо, потік свідомості та інші форми інтеріоризації у практиці відомих майстрів модерністської прози.

Іспанська модерністська проза не залишилася осторонь згаданої тенденції, але зберегла, як завжди, свою самобутність. Змінність, гнучкість концепту маскулінного фіксує вже проза покоління 98 року. Про те, що лише штучно створені концепти залишаються незмінними, не піддаються множинним тлумаченням, читаємо у Асоріна та М. де Унамуно. Так само гостро на штучні конструкти іспанського духовного життя реагує Р.П. де

Айала. Ідеї авторської філософії вітальності письменник активно втілює у своєму найбільш неоднозначному романі "Медовий місяць, гіркий місяць" (1923).

Подібно до найвідомішого твору Р.П. де Айали "Хуан-Тигр. Лікар своєї честі", роман композиційно розділений на дві частини ("Медовий місяць, гіркий місяць" і "Труди Урбано та Сімони"). У першій частині письменник створює образ домінуючої жінки та деспотичної матері Мікаели, яка вирішила виростити свого сина Урбано "першим ідеальним чоловіком" [2, с. 21]. Інакше кажучи, витворити штучну людину. Жінка береться за свій великий "проект", убачаючи у собі деміурга: "Того дня, тримаючи на руках це створіння, м'яке, пластичне і несвідоме, наче глина, що перебуває в очікуванні тої форми, якої надасть їй гончар, Мікаела думала: "Все залежить від мене...". Вона знала всі мерзенні подробиці справжнього життя вже у вісім років. Її ж син одружиться, не знаючи нічого"[2, с. 30–31; переклад наш – М.К.]

"Досконала людина", яку Мікаела прагне створити з Урбано, це Адам до куштування забороненого плоду; невинне створіння, незаплямоване пізнанням дійсності. Обираючи в якості наставника дитини Кастуло, класичного гуманіста, вона дає йому точні інструкції про те, як досягти створення "ідеального чоловіка". Кастуло і Мікаела власноруч займаються навчанням Урбано, використовуючи мову, позбавлену будь-яких натяків на фізичне чи сексуальне, створюють образ ідеального світу, дистанціюючись від усього земного, низького. Але наслідком цього стає не лише втрата юнаком зв'язку з дійсністю, а й втрата себе, своєї ідентичності, своєї маскулітності. Р.П. де Айалу турбує тема виховання, освіти, цензури, а тому за допомогою гіперболізації образів та ситуацій він підкреслює гостроту цих проблем для Іспанії початку ХХ ст. Отож, ретельному дослідженню в творі підлягають не лише поняття маскулітності та індивідуальності, а й соціально-культурна складова, яка й формує гендер. Ідею взаємопов'язаності статевого виховання особистості та її соціальної діяльності досліджував також відомий іспанський лікар та мислитель, Г. Мараньон. Він, слідом за З. Фройдом, намагався показати, що всі виміри життя чоловіків і жінок підпорядкува-

лися статевого впливу: "Мені скажуть: "Виходить, що все людське життя залежить від статі?". І я відповім – "Так"" [3, с. 24]. На думку мислителя, лише за умови, коли чоловіки стають абсолютно маскулініними, а жінки абсолютно фемінними, природність сексуальності буде досягнута цілісно і гармонійно. Висновок Мараньона у відомій праці "Три нариси про сексуальність" звучить доволі категорично: "Статева диференціація. Бути чоловіком і бути жінкою у всій повноті. Саме ця мета повинна обумовлювати розвиток людства" [3, с. 184]. Зсуви та коливання на осях фемінності та маскуліності суперечать природності, до якої тяжіє авторська філософія Айали. Навіть ім'я протагоніста, Урбано, є прямим посиланням до ворожої їй цивілізації, надмірної урбаністичності, а тому його шлях до Природи є суперечливим та складним. Відсутність чіткої статевої ідентифікації юнака призводить до страждань, неможливості віднайти у цьому світі ні свого місця, ні розуміння, ні щастя. Шлюб, такий жадааний Мікаелою, між її сином і Сімоною Сеа, яку її мати й бабуся так само виховували ізольовано від реального світу, не відбувається по-справжньому через майже едемську чистоту подружжя. Навіть випадкові зустрічні приймають молодят за брата з сестрою, а вони і не намагаються виправити помилку.

Для щасливого подружнього життя молодим людям необхідно заповнити пропущене в їх освіті та вихованні. І якщо Сімона готова механічно виконувати свої фемінні функції, то маскуліне начало Урбано абсолютно придушене спотвореним уявленням про чистоту його матері. Ще під час подорожі медового місяця Сімона переконана в тому, що матиме сина, уявляючи себе непорочною Дівою Марією. Не відаючи деталей процесу народження дитини, вона відчуває необхідність відповідати параметрам жіночності: бути дружиною та матір'ю. Протягом усієї оповіді Сімона не змінює своїх цілей і не долає власний емоційний егоцентризм, що перетворює її на яскравий приклад "естетики гротеску". Сімона – це тогочасна Іспанія, закута в консервативних рамках, цензурі, диктатурі, де механічно слідувати за кимось безпечніше, ніж думати. На відміну від неї, Урбано не дотримується якоїсь конкретної моделі для формування

маскулінної частини власного Я, він – модерністичний герой, схильний до рефлексії, відкритий світові, спраглий до змін.

Неповноцінна маскуліність Урбано також пов'язана з відсутністю її справжніх прикладів серед його оточення. Він зростав і дорослішав поряд з гротескними персонажами, чоловіками, які живуть під гнітом мізандричної Мікаели. Юнакові невідомі з дитинства такі чоловічі чесноти як сила, незалежність, ініціатива у стосунках. Інтимна близькість – тема-табу протягом семи днів медового місяця, про неї навіть бояться згадувати вголос, хоча імпліцитно всі герої торкаються цього питання. Ставши свідками невинної ідилічної бесіди Урбано та Сімони, Кастуло і Кончона, вірна служниця родини Сеа, відчувають взаємний еротичний потяг один до одного. Пізніше вони одружуються, у них народжується дитина, але вони ніколи по-справжньому не пізнають один одного, не зближуються духовно, демонструючи інакший приклад кохання: вона не припиняє звертатися до Кастуло на Ви, а він – вважати Кончону набагато більш маскуліною, ніж він сам. Таким чином Р.П. де Айала грає з читачем, підштовхує його до того, аби ширше поглянути на природу людини й побачити не тільки біологічну стать. Природа людини, як і гендер цікавила і Р. де Айалу, і його близького друга Г. Мараньона, який у своїй роботі вслід за Платоном розробляє ідею андрогінності: "Очевидно, що будь-яка людина від самого початку є двостатевою і лише згодом, у процесі свого розвитку, визначається стать, до якої особа належатиме протягом життя. Але ця конкретна стать майже ніколи не буває абсолютною, адже не існує маскуліності без домішку жіночного, так само не існує фемінності без чоловічого" [3, с. 126]. Очевидно, що Мараньон говорить про гендер, який формується зокрема й чинниками соціального та культурного. За відсутності цих складників статеві ідентичність залишається невизначеною, а тому Урбано і Сімона приречені залишатися наївними Дафнісом і Хлоєю, не розуміючи сміху, цікавості, а часом й осуду їх стосунків суспільством: оточуючі схильні вважати Урбано або гомосексуалістом, або імпотентом. І хоча ці судження помилкові, юнак ще не

в змозі подолати ці флуктуації від норми через дійсно травматичний досвід дорослішання.

Маскулінність Урбано багато в чому формується завдяки його невтамованій жаги до читання. Першою книгою, яку самостійно обирає юнак і з якої не вирвані сторінки його матір'ю, стає "Фінал Норми" П. Аларкона, твір "неймовірно наївний і позбавлений будь-якого сексуального підтексту, події якого, здається, відбувається скоріше з чистими духами, ніж з істотами з плоті та крові" [2, с. 125]. Урбано повністю поглинутий книгою, і це коротке відчуження від реальності абсолютно точно описане Х. Ортегою-і-Гассетом, який писав про здатність книг впливати на читачів, спричиняти миттєве божевілля, метаморфози, ідентифікацію себе з прочитаним, наводячи як приклад Дон Кіхота [4]. Сервантесівський інтертекст є особливо актуальним у романі Айали, адже назва другої частини, "Труди Урбано та Сімони" є експліцитним відсиланням до твору "Труди Персілеса та Сихізмунди" Сервантеса.

Урбано поволі крокує сходами маскулінності, вступаючи в боротьбу з нормами та рамками, нав'язаними суспільством; він більше думає, спілкується й приходить до висновку, що їх шлюб з Сімоною терпить крах не через відсутність фізичної близькості між ними, а тому, що вони побралися незнайомцями. А головне – вони досі не знають самих себе. І тому він діє: він щовечора проникає до будинку, в якому Сімона нині живе, наче у чарівному замку, під охороною семи злих тіток-старих дів. Завдяки цим вечорам на балконі Урбано усвідомлює, що ініціатива у стосунках належить чоловікові, він використовує не тільки поцілунки, а й слова як зброю для завоювання серця Сімони. І це йому вдається: молоді люди нарешті починають пізнавати один одного, зближуватися духовно, емоційно, врешті й фізично.

Урбано наважується викрасти свою наречену з монастиря, куди Сімону відправили її озлоблені тітки. Він поводить себе як лицар, герой, справжній чоловік, вони несуться назустріч своєму щастю, ось тільки тяжка хвороба Сімони зупиняє їх. Щоб полегшити лихоманку Сімони, вірна Кончона обрізає дівчині її прекрасне волосся, і відтепер та схожа на хлопчика. Це наштов-

хує Урбано на думку, що Сімоні варто переодягтися чоловіком для їх майбутньої подорожі у повторний медовий місяць, і вони знову зможуть представлятися братами. Схвалення ним зовнішньої метаморфози Сімони ставить під сумнів його бажання бути з жінкою, ілюструє ще неповну стабільність статевої ідентичності Урбано, показує, що ще є місце для змін та зцілення від травм, нанесених його вихованням.

Але порівняно з наївним янголом Урбано у першій частині роману, він зміг віднайти власний шлях і пройти його самостійно, як справжній чоловік. Урбано усвідомлює, що однаково неможливо як бути абсолютно інтегрованим у світ, гармонійно розчинитися у ньому, так і жити "поза світом", як цього прагнула для нього родина. Людина ж приречена жити у світі й усвідомлювати власну недосконалість. Врешті-решт невинний Урбано, який все життя вважав себе Адамом, який довічно житиме в раю, розуміє, що гріховним є не плід пізнання, гріховно – не знати.

Роман "Медовий місяць, гіркий місяць" має циклічну структуру: чотири розділи двох частин названі за фазами місяця ("Спадаючий місяць", "Зростаючий місяць", "Молодик", "Повня"), події відбуваються протягом чотирьох пір року, а останній епізод роману, друга подорож у кареті на медовий місяць, відбувається рівно за рік від першої. Тож у фіналі всі цикли завершуються, і цнотливе немовля врешті перетворюється на чоловіка. Урбано розвінчує власну невідповідність концепту маскулінності. Він говорить своїй дружині, що хоче "дитину з моєї плоті, а не як раніше, дитину з моїх мрій" [3, с. 387]. І така дитина незабаром народиться, тому можемо говорити про Урбано як про дієвого, самостійного, мужнього героя, який приймає на себе відповідальність не лише за власні вчинки, а й за життя інших.

Переосмислення літературних міфів про Дафніса та Хлою, Адама і Єву дає можливість Р.П. де Айалі зобразити чоловіка, який відходить від показної зовнішньої моральності і звертається до пошуків внутрішньої духовності. Урбано втілює нові вітальні можливості, представляє сучасного чоловіка, який водночас є спадкоємцем традиційних цінностей та поведінки, але здатний

відійти від них, надаючи перевагу індивідуальному над соціальним, природності, а не цивілізації. Граючи з концептом маскулінного, Айала вкотре підкреслює його транзиторність, здатність до трансформацій. Автор має намір виховати читача, використовуючи переосмислення міфів як спосіб запропонувати нові підходи до вирішення одвічних проблем. "Медовий місяць, гіркий місяць" – це інтелектуальний роман, наповнений ідеями, гіркою іронією та критикою соціальної реальності в Іспанії, він насичений настроєм новесентизму й модерністськими бажаннями розширити горизонти. А відтак інтелектуальне обігравання жанру роману виховання, юні протагоністи і їх непростий шлях до іншого, щасливого майбутнього якнайкраще слугують виконанню авторського задуму. У романі героїв чекає щасливий фінал, на відміну від самого Р.П. де Айала та інших іспанських письменників доби модернізму, яким довелося неабияк поборотися, відстоюючи свої реформаційні ідеї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Aresti N. Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX / Nerea Aresti.* – Bilbao : Servicio Editorial. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001. – 283 p.
2. *Ayala R.P. de Luna de miel, luna de hiel / R.P. de Ayala.* – Habana. – Editorial arte y literatura. – 1979. – 402 p.
3. *Maracyn G. Tres ensayos sobre la vida sexual / Gregorio Marañón.* – Mexico. – Diana. – 1957. – 250 p.
4. *Ortega y Gasset J. Meditaciones del Quijote / Jose Ortega y Gasset.* – Madrid. – Alanza editorial. – 2005. – 168 p.

Стаття надійшла до редколегії 27.04.16

М. М. Капелюшная, ст. лаборант
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

КОНЦЕПТ "МАСКУЛИННОГО" В РОМАНЕ "МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ, ГОРЬКИЙ МЕСЯЦ" Р.П. ДЕ АЙАЛЫ

Рассмотрены вопросы гендерной идентичности и проблемы концепта маскулинности на примере романа Р. П. де Айала "Медовый месяц, горький месяц" (1923). На основе литературных произведений эпохи модернизма и теоретических

работ Г. Мараньона представлена новая парадигма развития маскулинного образа мужчины в тексте Айалы, характерная для Испании начала XX в.

Ключевые слова: маскулинность, идентичность, гендер, сексуальность.

M. M. Kapeliushna, Senior Departmental Assistant
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE CONCEPT OF "MASCULINITY" IN R.P. DE AYALA'S NOVEL "HONEYMOON, BITTERMOON"

The gender identity and the problem of the concept of masculinity in the novel of R.P. de Ayala "Honeymoon, Bittermoon" (1923) were reviewed. The development of paradigm of the masculine image, representative for Spain of the early 20th century, was analyzed on the basis of shifting of literary concepts of the period of modernism and the theoretical works of G. Marañon.

Keywords: masculinity, identity, gender, sexuality.

УДК 821.161.2.14.09

В. Квіцинська, викладач
НМУ імені О. О. Богомольця, м. Київ

ПРО ПОЛЕМІКУ З ПРИВОДУ ОПОВІДАННЯ "ДОРА" МИХАЙЛА ЖУКА, НАДРУКОВАНУ В "ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОМУ ВІСНИКУ"

Розкрито специфіку ранньої неординарної малої прози М. Жука, що викликала полеміку серед читачів "Літературно-наукового вісника", на сторінках якого було опубліковано гостропроблемне оповідання "Дора".

Ключові слова: мала проза, оповідання, новела, полеміка, композиція.

Малій прозі М. Жука була властива чуттєва розкутість, діонісійська стихія, органістичний культ. Прозаїк, як і А. Крушельницький, М. Могилянський, цікавився образом нової жінки, чоловіче трактування якого відрізнялося від таких образів у творах Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської чи Лесі Українки, – швидше його увагу привертала інтерпретація цієї проблеми А. Стрінберга й Г. Ібсена, зокрема Арцибашева, з яким полемізував в оповіданні "Травень", теорія психоаналізу З. Фрейда, що

засвідчують виписки з праць вченого, чернетки новел, нав'язні ідеями психоаналітика. Така антиципація позначилася на психологічному оповіданні "Дора", датованому 1905-им роком, коли автор працював у Чернігівській духовній семінарії та мав серед інших учнів П. Тичину й В. Елланського (Еллана-Блакитного). Надруковане 1907 року в 7-ій книжці "Літературно-наукового вісника" (Т. 39. – С. 62–63), воно викликало полеміку серед тодішніх шанувальників літератури. Прихильники традиційної прози, за словами М. Грушевського, "літературні старовіри", обурювалися твором, написаним з "неприличної сфери життя". М. Грушевський у статті "До наших читачів" [1, с. 177–188], присвяченій підсумкам першого року видання "Літературно-наукового вісника" в Києві, у розлогіму аналізі цього періодичного видання спростував упереджені оцінки оповідання, зазначаючи, що воно "зовсім далеке від порнографії", бо йдеться про "легкий порив протесту, людської гідності у проститутки", пояснював, що журнал "не може замкнутися в рамки якоїсь школи чи доктрини й признає в творчості "всі роди, окрім нудного", безталанного й неінтересного". З приводу оповідань "Дора" М. Жука й "Хиба" І. Федорченка спалахнула короткотривала полеміка. Прихильники моралізації, дидактики та всіляких заборон в літературі звинувачували "Літературно-науковий вісник" у поширенні "непристойної" лектури, небезпечної для цнотливого читача.

Такої думки дотримувався С. Єфремов, невдоволений белетристикою журналу, про що листовно повідомляв М. Грушевський І. Франка. Професор І. Копач в кількох номерах газети "Діло" (1908. – № 24, 24) припускав, що члени редакції журналу не зважилися б дати такі оповідання "своїм дітям". М. Лозинський у відповіді "Проф. д-ру Іванові Копачеві – кілька пояснень" ("Діло". – 1908. – № 26) розтлумачив опонентам, що "Літературно-науковий вісник" "не є виданням ані для дітей, ані для родин, тільки літературно-науковим журналом, значить, в його програму входить все, що так чи інакше відноситься до літератури і науки, без огляду на те, чи давати його дітям, чи ні".

Експозиція оповідання – антитетична внутрішній драмі героїні, привертає уваги мальовничим погідним описом поранку,

сповненого тонкими відтінками мінливих барв та голосів, коли зникали тіні під живлющим потоком сонця, яке "живою рукою бризкало... золотим дощем". Метафора оновлюваного дня поступається перед депресивним внутрішнім станом Дори: "Чорне, коротке волосся дихало на неї жаром. Уста були наче пошматовані лоєм". Її непокоїло "дивне почуття", в якому вона вичитувала своє майбутнє... без майбутнього. Дівчина усвідомлювала, що життя у неї з Казьо, в якого вона була закохана, не складеться. Він навіть соромився познайомити її із своєю сестрою, що мала от-от приїхати. На відміну від неї Казьо сприймав любовний роман як тимчасову розраду від одноманітного життя, тому його стосунки з Дорою ні до чого не зобов'язували. Та й зустрічі їхні відбувалися не в гармонійному світі, а чадній атмосфері п'яної компанії, до якої головна героїня вже звикла. Такі побачення були не кращими від "богемного" існування "вандрівного театру", яке пожвавлювали "вино і бенкети на загородніх ресторанах з акторами".

Мимоволі в Дори виникали припущення про інші варіанти досі безталанного життя, коли б її шанували як жінку, здатну жити "до вподоби". Але ці варіанти не для неї. Вона приречена, щоб її лише використовували, а, використавши її, викинути, "як штани і сорочки з того покою, де приймають гостей!". Позбавлена щонайменшої перспективи на самоцінне життя, Дора відчувала, що доходить межі, за якою починається прірва, тому вважала своє народження фатальною помилкою. Вона навіть не могла пробачити матері, яка "помирає десь у варшавському шпиталі": "Мамо, нащо ти кинула мене в світ?".

Аби позбутися гнітючих думок, схожих на "важкий тупіт ніг на камінних плитах і брязкіт монет", вона, "дрижачи, наче у пропасниці", перейнята бажанням "Я жити хочу!", кинулася у відчай із замкненого простору кімнати із сонним Казьо у відкритий простір, сповнений ранкового світла. Її біг без мети урвався падінням рівчак, а потім – у росяну траву, щирою молитвою і новим здоровим сном. Таким чином дівчина пережила очисний катарсис грішної душі, відчула "якийсь новий дух, дух спокою".

Розтягнена експозиція і зав'язка оповідання на половину його площі має властивості ретардації, акцентує драматичні душевні переживання героїні. Вони складають основу сюжетної лінії, що пожвавлюється розвитком дії вже в середині оповідання, коли Казьо, прокинувшись, не знайшов Дори біля себе. Він виявився легковажним чоловіком, інтереси якого відображені у його наспіві: "Циліндер, циліндер, циліндер – фрак, фрак, фрак, фрак, то єсть культурний німецький знак". Відсутність коханки лише злегка роздратувала чоловіка, який вважав, що нічого незвичайного не сталося. Тому, наказавши служниці приготувати "герба-ту", подався на пошуки Дори.

Пробуджена зі сну, вона здивувала Казьо своєю, як йому здалося, неадекватною поведінкою, коли кинулася його пристрасно цілувати, а потім зненацька "з незвичайною веселістю" запропонувала: "Ну, йдемо на сніданок!". Розумово недалекому чоловікові була незрозуміла ріка зміна настроїв коханки, та й він не мав наміру задумуватися на цим. Стислий розвиток дії швидко переходить в кульмінацію, але не має розв'язки. Точніше, розв'язка перенесена поза межі оповідання. А поки що обидва персонажі, виспівуючи легковажну пісню Казьо, "перестрибнули вдвох через рів і, сміючись, сховались між деревами".

Безжурне завершення твору насправді приховувало трагедію жінки, позбавленої права бути собою, тому змушеної жити хвилиною, наповнити її змістом, знаючи, що завтра такої можливості у неї не буде. М. Жук розкрив пастки екзистенційного абсурду, уникаючи будь-яких оцінювань вчинків своїх героїв, не заглиблюючись у лібідозні відвертості чи сублімаційні маркування. Він мав на меті показати ситуацію людського життя за відсутності щонайменшого екзистенційного вибору, що не помітили полемістиморалісти на разок С. Єфремова та І. Копача. Очевидно, психологічні колізії спонукали М. Жука до змін у структурі малої прози, тому його оповідання мимоволі набуло жанрових ознак новели.

С. Лущик й О. Яворська спостерегли, на перший погляд, дивну манеру прозового письма М. Жука, в якому відсутній портрет, властивий його рисунку й малярським роботам. Йому "цікавіше передавати внутрішній стан героїв, те, що приховане за

зовнішньою оболонкою людських стосунків"; так само й пейзаж, характерний його картинам, у новелістиці компенсується психологічним штрихом, колоритною деталлю [2, с. 73]. Це спостерігається в типовому оповіданні "Дора", сповненому витончених барв, що дозволяє, за спостереженням Н. Науменко, розпізнати в авторіві поета й художника [3]. Дослідниця виявила за живописними нюансами зображення символи руху людської душі ("Ціле повітря було вигаптоване візерунком пісень"), еротизм – явний і "завуальований пейзажними мотивами", внутрішню драму героїні, яка опинилася на межі минулого й майбутнього. Однак їй не судилося змінитися, вона так і лишилася в плетиві метафорично-алегоричних "гадок", у плутанині статеких стосунків з коханцем, якого вона не може позбутися, відчуваючи над собою його владу. Позбавлена перспективи, героїня прагне забуття в любові, нехай ілюзорній, але реальній лише сьогодні, в цю мить, яку вона використовує сповна. У такій ситуації героїні творів М. Могилянського накладають на себе руки ("Згуба").

М. Жук, починаючи з оповідання "Дора", створював галерею жінок в інших творах малої прози – від зведеної дівчини в банальному сюжеті "Вона" до поривань до високих почуттів і духовності як заперечення тривіального, безрадісного сексу ("Оля"). Полеміка з приводу оповідання "Дора" М. Жука, поки що літературного дебютанта, засвідчила не лише резонансну публікацію, що привернула увагу читачів, а й великий творчий потенціал автора, який, на жаль, не розкрився повністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Грушевський М.* До наших читачів / Михайло Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1907. – Т. 40. – Кн. 11. – С. 177–188.
2. *Лущик С.З., Яворська О.Л.* Михайло Жук – літератор / Лущик С.З., Яворська О.Л. // "Дом князя Гагарина...". Сборник статей и публикаций. Вип. 1. – Одесса, 1997. – С. 67–93.
3. *Науменко Н.В.* Сецесійні мотиви творчості Михайла Жука / Н.В. Науменко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – 2010. – Т. 23 (62). – № 1. – С. 120–124.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

В. Квицынская, преподаватель
НМУ имени А.А. Богомольца, г. Киев

**О ПОЛЕМИКЕ ПО ПОВОДУ РАССКАЗА "ДОРА" МИХАИЛА ЖУКА,
НАПЕЧАТАННОМ В "ЛИТЕРАТУРНО-НАУЧНОМ ВЕСТНИКЕ"**

Раскрыта специфика ранней неординарной малой прозы М. Жука, которая вызвала полемику среди читателей "Литературно-научного вестника", на страницах которого был опубликован остропроблемный рассказ "Дора".

Ключевые слова: малая проза, рассказ, новелла, полемика, композиция.

V. Kvitsynska, Lecturer
Bogomolets National Medical University

**ON THE CONTROVERSY OVER THE STORY "DORA",
WRITTEN BY MYKHAIL ZHUK AND PUBLISHED IN
"THE LITERARY AND SCIENTIFIC BULLETIN"**

The article reveals the specificity of the early extraordinary small prose written by M. Zhuk, which caused controversy among the readers of "The Literary and Scientific Bulletin" where the acutely problematical story "Dora" was published.

Keywords: small prose, story, short story, controversy, contexture.

УДК 398.8 398.3

Л. В. Кирильчук, учитель укр. мови та л-ри
м. Миколаїв

**МОТИВ ГЕРОЇЧНОГО В ТОПОНІМІЧНІЙ ПРОЗІ
ПІВДЕННОГО ПОБУЖЖЯ**

Розглядаються деякі особливості топонімічної прози Миколаївщини. Пояснюються й з'ясовуються походження міст, сіл, річок та ін.

Ключові слова: переказ, топонімічна легенда, функція, топонім, мотив.

Багатий матеріал для пізнання історії рідного краю містять легенди та історико-героїчні перекази. Пам'ятки козацької прози досліджувалися в працях М. Максимовича, І. Срезневського, П. Куліша, М. Сумцова, М. Костомарова, Д. Яворницького, Ф. Колесси. Частково ця тема реалізована в фольклорних дослідженнях С. Грици, Б. Кирдана, О. Дея, Ф. Кейди. Відомо, що за доби тоталіризму історія української нації подавалася під кутом

тодішньої ідеологічної системи, і вчені не мали можливості об'єктивно аналізувати фольклорні тексти. Яскравим прикладом є публікації П. Павлія, І. Березовського, В. Хоменка.

Метою цієї статті є показати, як повага українського народу до його героїчних захисників від зовнішнього ворога вплинула на формування досить значного пласту антропотонімів у топоніміці Південного Побужжя.

Героїчна козацька тематика має специфічний зображальний колорит, суть якого полягає в особливому возвеличенні захисників рідного краю. Значну частину топонімічної прози регіону складають перекази з домінуючими історичними мотивами. Це твори, в яких втілилася історична пам'ять народу. Найчастіше трапляються сюжети, пов'язані з боротьбою козаків проти зовнішніх ворогів, зокрема турецько-османських поневолювачів, та відстоювання незалежності України, оборони її південних кордонів. Вони стосуються різних топонімів, починаючи від найменших об'єктів і закінчуючи назвами містечок. Дуже популярною в Південному Побужжі є легенда про козацьке поселення Соколи (сучасний Вознесенськ), яке розрослося в слободу і певний час відіграло роль Бугогардівської паланки. Народна легенда зберігає пам'ять про криваву битву запорожців із татарами на невисокій горі. Після перемоги козаки ховали своїх побратимів, що загинули в бою, і насипали високу могилу, на якій звили гнізда соколи. Пізніше на тому місці виникло поселення Соколи [3, с. 427].

У топонімічних творах регіону чітко можна розгледіти мотив героїчного вчинку простого козака, який заводить ворогів на край скелі, у болото, де вони і гинуть. Особливою популярними стали твори про героїчну загибель не тільки представників чоловічої статі, а й дівчат, жінок, які не просто хочуть запобігти знущанням ворогів (часто панів), а ще й намагаються протистояти їм. Народна пам'ять зафіксувала свою вдячність у назвах балок, урвищ, скель, гір.

Так, поширена легенда розповідає про смерть на річці Кодимі. Це історія загибелі дівчини, яка не забажала потрапити до рук хана, а тому кидається на середину ріки, яка затягує її на дно. Від люті хан перетворився на великий камінь, але вода ні-

коли не підступає до нього і не омиває його. Мотив скам'яніння дуже поширений в оповідній прозі українців інших регіонів України, але на території Північного Причорномор'я підкріплюється реальним існуванням прадавніх кам'яних баб.

В іншій версії цієї ж легенди (про смерть на річці Кодимі) вказується на те, що загибла дівчина перетворюється на білу лілею, але оскільки на Кодимі лілеї не ростуть, то люди доповнюють цю розповідь версією, що цю чарівну квітку можна побачити пізно вночі аж на глибині [3, с. 42]. Інша легенда розповідає про виникнення такого омоніму, як Ганнусина гора. Це розповідь про трагічну долю дівчини, яка кидається з високої гори у стрімку річку, протестуючи проти підлої поведінки безчесного пана [2, с. 425]. Сюжетотвірну функцію виконує саме мотив переслідування татарами, турками українських дівчат, юнаків та їх героїчний опір ворогу.

Прикладом може бути легенда про Чорнопілля [3, с. 44]. Поширеними є топонімічні легенди та перекази про героїчну боротьбу козаків із ворогами, які їх переслідують. Такі твори є, головним чином, варіаціями загальнопоширених сюжетів і мотивів, характерною особливістю яких є розкриття теми протистояння турецьким чи татарським набігам з гіперболізацією фізичної сили чи можливостей козаків. Але увага акцентується на трагічних ситуаціях. Прикладом може бути легенда про Стогін-камінь [3, с. 269], легенда "Пугачева скеля" [3, с. 60].

Особливою популярні серед населення Південного Побужжя легенди та перекази про козака Мамаю. Цей образ настільки користується пошаною, що в домівках місцевого населення можна й досі віднайти картини із зображенням Мамаю, який боронив земляків від польського гніту. У деяких переказах стверджувалося, що у мигіївського Мамаю не було однієї руки, яку той втратив у бою. Та однорукість не заважала нещадно рубати ворогів. Небувалими здібностями нагородили героя українці, але ляхам вдалося знищити козака, а його вусату голову вони на жердині поставили на мосту, зверху надівши козацьку шапку. Ту шапку люди добре пам'ятали, але згодом інший козак у ній з'явився, назвавшись Мамаєм, довго потім не даючи спокою

пригноблювачам [3, с. 420]. Тому легко можна пояснити той факт, що на картинах найчастіше зображено різні обличчя козака. Йому приписують неймовірні подвиги, але увага чи не найбільше акцентується на діях справедливого народного заступника, який наводив жах на ворогів. Але поряд із рисами небувалої моральної стійкості та фізичної сили загострене почуття справедливості домінує у народних характеристиках козака Мамає. Народна традиція доносить нам героїчне нерозривно пов'язаним із найважливішими духовними категоріями суспільства.

У легенді про Орлове поле йдеться про те, як козаки охороняли Південне Побужжя від татар, що намагалися прорватися до Бугу. На варті стояв козак на прізвище Орел. Було дуже жарко, і він поїхав напоїти коня. А тут зненацька козака оточили татари. І раптом бачить козак відро з дьогтем неподалік. Не розгубився Орел. Вмочив край одягу в дьоготь і підпалив його. Почав козак горіти, але палаючим факелом понісся він на своєму коні. Татари помчали за ним. Дим стояв такий, але побратими були сповіщені в такий спосіб. Вони встигли перейняти ворога й знищити його. А козак Орел згорів. Поле, де він загинув, назвали Орловим полем [3, с. 424].

Окрему групу становлять легенди, у яких іде мова про виникнення сіл та їх назв на честь козаків-засновників. Такі ойконіми складають найбільшу групу серед усієї топонімічної групи Південного Побужжя. Майже всі вони фіксують домінуючий характер героїчного у фольклорному образі козака. Наприклад, легенда села Олексіївка Братського району, згідно з якою спочатку був заснований прикордонний пост. У 30-х роках XIX століття часто на пост нападали татари. В один із таких набігів пильнував на вежі козак Олексій. Будучи пораненим ворожою отруйною стрілою, встиг подати сигнал сусідньому розташуванню, козаки якого прийшли на допомогу. Хоча вежу було спалено, а Олексій загинув, на місці колишнього прикордонного посту заснували село Олексіївку на честь козака [1, с. 37]. Аналогічно пояснюють легенди назви сіл Лупарево, Матвіївка, Семенівка [4]. Десятки сіл сучасної Миколаївщини ведуть своє літописання від українського козацтва, а у багатьох населених пунктах і дотепер живуть нащадки українських козаків.

Історія регіону засвідчує досить складні й неоднозначні факти в житті наших предків протягом кількох століть. А. Кримський у "Східних йменнях в билинах" наполягає на тому, що "тюрки були віковічними сусідами нашої землі, часом панували над нами, часто браталися з нами" [5, с. 348].

Топоніми нагадують нам і до сьогодні, що колись на території Південного Побужжя перебували східні народи. Учений стверджує, що особливо стійкими є старі назви річок. Відомими притоками Південного Бугу є Кодима, Чичиклія, Гнилий Єланець, Бакшала.

Назву ріки Чичиклія виводять від тюрк. сісак, сісек (квітка, квітчаста), вона утворена за допомогою тюркського форманта. Гідронім Гнилий Єланець утворився від "яланець" – тюркською *jalan* – "степ, рівнина, долина" (дослівно – степова річка). Річка Бакшала зберегла свою первісну назву. В перекладі з тюркської означає "бурхлива вода". Зазначені гідроніми закодували для нащадків непростий шлях, який пройшли наші предки в період свого становлення та національної ідентифікації.

Легенди залишили нам і свідчення про те, що боротьба українців не завжди увінчувалася перемогою над ворогом, а в творах усної народної творчості героїчне постає паралельно з трагічним. Але побутування в народній прозі Південного Побужжя образу козака-героя інтенсифіковане значною увагою українців до власної історії, що притаманне сформованим етносам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Добровольський О.* Кризь тисячоліття: історія Миколаївщини в топонімах / О. Добровольський. – Миколаїв, 1998. – 144 с.
2. *Ковальова О.Ф.* Легенди та перекази Південного Прибужжя / О.Ф. Ковальова. – Миколаїв, 2008. – 219 с.
3. *Ковальова О.Ф.* Українська народна творчість Південного Прибужжя / О.Ф. Ковальова. – Миколаїв, 2006. – 527 с.
4. *Козацькі поселення на Миколаївщині: історія та легенди: [навчальний посібник].* – Миколаїв, 2001. – 57 с.
5. *Кримський А.Ю.* Східні ймення в билинах / А.Ю. Кримський. Твори: У 5-ти т. – К., 1972–1974. – Т. 2. – С. 348–349.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

Л. В. Кирильчук, учитель укр. яз. и лит.
г. Николаев

МОТИВ ГЕРОИЧЕСКОГО В ТОПОНИМИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ЮЖНОГО ПОБУЖЬЯ

Рассматриваются некоторые особенности топонимической прозы Николаевщины. Объясняется происхождение названий городов, сел, рек и др.

Ключевые слова: перевод, топонимическая легенда, функция, топоним, мотив.

L. V. Kyrylchuk. Teacher of the Ukrainian language and literature,
Mykolaiv

HEROIC MOTIVE IN TOPONYMICPROZE OF SOUTH POBUZHNYA

The article discusses some features of toponymic prose of Mykolaiv region. The origin of the names of cities, villages, rivers, etc. is being explained.

Keywords: legend, toponymic legend, function, toponym, motive.

УДК: 821.133.1. – 3.: 316.73

О. І. Кобчінська, канд. філол. наук, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ФРАНКО-МАГРИБСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ПОЛІКУЛЬТУРНА ХУДОЖНЯ МАТРИЦЯ

Присвячено окресленню віхових особливостей художнього прозового дискурсу представників франко-магрибського письма другої половини ХХ ст. у культурно-історичному зрізі.

Ключові слова: адаптація, асиміляція, двомовність, жанрові модифікації, письменницька генерація, полікультурність, постколоніальний дискурс.

У перспективі культурної історії франкомовного Магрибу другої половини ХХ століття викристалізувалися типові жанрово-стильові ознаки творчої манери письменників різних літературних генерацій, що, попри неоднакові творчі методи, усе ж можуть бути об'єднані під спільним знаменником полікультурної художньої матриці, контекстне та діахронічне окреслення

домінант якої продовжує бути невід'ємним методологічним тлом для поглибленого аналізу самобутньої літературної парадигми цього ареалу. Доробок згаданих письменників органічно та поліфонічно поєднав поезію, драматургію та прозу. Зокрема, арабська літературна традиція інкорпорувала первинний щодо прози віковичний поетичний базис, тож спадок франко-магрибських митців оригінально інтегрував витончену ритміку та чуттєво-трансцендентну образність давньої близькосхідної традиції з оніричністю й психоделічністю європейського поетичного авангарду початку та другої половини ХХ ст. Водночас роман як новітня і до певної міри невідкрита оповідна художня форма швидко завоював увагу магрибських прозаїків цього періоду, перетворившись на перший за популярністю жанр у французькому Магрибі. Таку тенденцію можна пояснити особливостями літературної рецепції франкофонної прози по різні боки Середземномор'я. Якщо автентична магрибська аудиторія очікувала від своїх письменників унаочнення гострих проблем буденності, традиційно властивого романові, то горизонт очікування французького читача стосовно магрибського тексту був більшою мірою налаштований на документалізм та історизм. Окрім того, особливий статус роману як окремого жанру на теренах Магрибу був тісно пов'язаний з історичними чинниками. Наприклад, популярність франкомовного магрибського роману у 50-х рр. минулого століття була спричинена переважно увагою міжнародної спільноти до антиколоніальних визвольних рухів у Північній Африці. Плідний розвиток роману в 60-х рр. ХХ ст. був історично та політично ангажованим. На публічний резонанс жанру вплинули військові дії в Алжирі (1954–1962 рр.), а також повстання в Касабланці (1965), учасниками яких стали окремі політично ангажовані письменники. Відтак у франко-магрибському контексті роман поставав насамперед як художній документ та водночас спроба заявити про свою інакшість щодо Заходу. Це призвело до переосмислення традицій реалістичного роману, притаманного першому – асимілятивному – періоду розвитку франкомовної магрибської літератури, що тривав протягом двох десятиліть – з 1930-х до 1950-х років. За висловом

Ш. Бонна, уже у творах магрибців М. Каїр-Едіна, А. Катібі, А. Медеба магрибська реальність поставала швидше "інакша", аніж "інша" (фр. "plutôt йtrangequ'йtrangige") [2, с. 32]. Загалом можна стверджувати, що художня своєрідність магрибської літератури др. пол. ХХ ст. була продиктована культурним синтезом, процесами колонізації та акультурації, і це не лише зумовило різноманітність її художній форм, однак і спричинило певні складнощі теоретичного осмислення.

Насамперед дослідники магрибської франкофонної літератури наголошують на необхідності чіткіших критеріїв класифікації – як тематичних, так і хронологічних. У межах цієї проблеми акцентують низку національних магрибських тем, серед яких увага до соціального, протиставлення між традицією та модерністю, історико-політичний зрізколоніального та постколоніального Магрибу, а також осмислення динамічних змін на тлі формування нової колективної ідентичності тощо [Прожогина, 1994; Bonn, 1996; Bonn, 1986; Noïray, 1996].

Теоретик франкомовних літератур Жак Нуарей запропонував тематично-стильову класифікацію франко-магрибської літератури, згідно з якою він виділяє корпус *описово-критичних* текстів, спрямованих на переосмислення новітніх родинних та суспільних цінностей стосовно усталених патріархальних канонів, *історичних*, яким притаманний принцип індивідуалізації, а також *експериментальних*, що характеризуються постмодерністським ігровим та експериментальним початком [4, с. 14–17]. В історичному вимірі Нуарей визначає три письменницькі генерації: письменники-засновники франко-магрибської літератури (народжені у 1920-х роках), письменницьке покоління 1970-х, а також третя генерація, що заявила про себе у 1980-х роках. Зокрема, тексти першого та другого періоду магрибської франкофонної літератури, згідно з Ж. Нуареем, мають низку генетичних спільних рис. Обидва періоди позначені глибинними психічними трансформаціями, наприклад відчуженням та деперсоналізацією, притаманними суспільству періоду деколонізації. Цей часовий проміжок Марк Гонтар називає *премодерним* (фр. "pгйmoderne"). Так, ранні романні романи магрибських пи-

сьменників, написані французької мовою (як-от проза Ахмеда Сефруї чи Мулуда Ферауна), концентрують принцип описовості та адаптують жанр документального свідчення стосовно магрибської соціальної дійсності. Одночасно в цих романах використано автобіографічний жанр, із огляду на прагнення транслювати набутий письменниками особистий досвід. Тексти цього раннього періоду позначені відтінком екзотизму, пейзажних описів, покликаних наголосити знайомий, "рідний" простір, якому загрожують наслідки чужинської окупації. Премодерний період у класифікації Марка Гонтара збігається у часі з періодом до заснування знакового часопису "Souffles" (1966 р.) заснованого письменниками та активними суспільними діячами Абделатіфом Лаабі, Абделькебіром Катібі, Тагаром Бен Джеллуном та Могамедом Каїр-Едіном.

У межах "*модерного*" періоду Марк Гонтар розрізняє два напрями. Це період "бунтівної модерності" (фр. "modernité contestataire"), якому притаманні засоби реалістичного ангажованого роману, протест проти акультурації, нав'язаної колоніальною ситуацією. На противагу цьому, період "експлозивної модерності" (фр. "modernité explosive") характеризується переважно своїм експериментальним виміром, пошуком новітніх технік письма та збагаченням виражальної художньої палітри [8, с. 11–12]. Перший період також визначають як період "романів відчуження"; сюди дослідники (зокрема Шарль Бонн та Наже Када), крім уже названих, відносять романи Мохамеда Діба, Дрісса Шраїбі, Мулуда Ферауна, Мулуда Мамері, Альбера Меммі, Асії Джебар, Малека Хадада. Можна стверджувати, що відмежувавшись від описового етнографізму, ці романи потвердили модерністську тематику ідентичності, складності віднайти рівновагу "у світі, що вибухнув". Уже романи цього періоду, відзначимо, марковані симбіозом культур як невід'ємного атрибуту магрибської літератури.

Другий період "модерності" у французькій літературі відкрив шлях індивідуалізованому авторському вираженню. Він збігся в часі із двома моментами еволюції магрибської літератури, які особливо вплинули на творчу естетику кількох поколінь авторів:

появою роману Катеба Ясіна "Неджма" (1956), що став чітким маркером формального та поетичного оновлення магрибської франкофонної прози, та культурно-мистецьким рухом навколо франкомовного часопису "Souffles". Фундаментальний вплив роману К. Ясіна на творчість письменників-вихідців з Магрибу помітили як дослідники, так і окремі письменники. Наприклад, франко-марокканець Тагар Бен Джеллун потверджував вплив роману Ясіна на ціле літературне покоління: "...можливо, без "Неджми" ми, інші письменники незалежної епохи, не написали б того, на що пізніше спромоглися. Як сказав Абделатіф Лаабі, ми всі вийшли з-під покривала Неджми" [6, с. 42]. У критичних розвідках Марк Гонтар підкреслює його авангардну природу та зазначає, що "Неджма" уможливила дебати про "появу магрибського Нового роману" [8, с. 15]. Серед художньо-композиційних рис роману К. Ясіна можна виділити й цілком постмодерністські техніки, як-от інтермедіальність, жанровий меланж, деструкцію часово-просторових відношень, фрагментарність, мультиплікацію наративних фокалізацій, чергування гетеродієгетичної та гомодієгетичної оповідей, оповідну циклічність. Саме ці художньо-композиційні риси дають змогу говорити про окрему постмодерністську традицію в межах магрибського літературного контексту другої половини ХХ ст.

На комплексне оновлення франкофонної магрибської літератури мав величезний вплив літературно-мистецький рух, спровокований часописом "Souffles" (1966). Нині легендарне, це видання вийшло за рамки суто літературного часопису і стало платформою для культурних та соціополітичних рефлексій щодо ймовірних шляхів розвитку та наслідків синтезу європейського та східного досвіду у майбутньому тоді молодій незалежній країні. Позиція франкомовних культурних діячів та інтелектуалів стосовно французької мови як надважливого інструменту художнього вираження була досить делікатною. Так, історичний контекст та реалії колонізації після визвольного руху зумовили амбівалентне ставлення до франкомовних інтелектуалів в очах автохтонної магрибської публіки. Відтак теоретичні рефлексії

щодо проблем мовної ідентичності, марокканської літератури та національних ідеологічних орієнтирів стали невід'ємними атрибутами часопису. Вже у першому номері часопису було концентровано викладено кілька альтернатив щодо подальших шляхів розвитку автентичних писемних практик. Зокрема, позначалася тенденція до розриву з попереднім описовим літературним минулим, відмова від суто реалістичних технік оповіді, а також від фольклорності та екзотизму. Неспроможність здолати наскрізне протиставлення між колонізаторами та колонізованими призводить до того, що задіяні в проекті інтелектуали позиціонують магрибську літературу як "щось на кшталт величезного відкритого листа Заходові, своєрідні магрибські жалобні записки" [5, с. 17]. Мовний вибір письменника у цьому дискурсі трактувався як авторський маніфест, оскільки головна проблема, на думку інтелектуалів, полягала в потенціалові гармонійної сумірності мови письма, внутрішнього світу митця та його ідіостилю. Відтак у баченні тогочасних натхненників національної культури, французька мова та прогресивні ідеї, комунікаційним каналом яких вона стала свого часу, мали бути не предметом ідеологічних табу, а навпаки – свідомо визнаними та прийнятими письменниками інструментами. Засновник "Souffles" Абделатіф Лаабі з цього приводу зазначав: "Арабська чи французька, мова письменника – це перш за все його власна мова, зокрема мова його подиху, його міфології та світобачення, його чуттєвого та об'єктивного досвіду, мова майстерності, із набуттям якої він здатен прийняти соціальні реалії та людську реальність загалом" [6, с. 20]. Співавтори часопису розробляють концепцію "письма-протесту", що інтегрує теоретико-критичні рефлексії магрибських культурних діячів, тим самим уможлиблюючи вихід за рамки обмеженого, проте глибоко вкоріненого розуміння акту письма як констатації приналежності виключно до традиційної марокканської культури або ж пристосування до французької домінуючої метрополії. Як креативна платформа для розгорнутої інтелектуальної рецепції культурного контексту епохи, часопис "Souffles" зробив також вагомий внесок в еволюцію та фор-

мальне оновлення літератури періоду пост-"Souffles". Основною ознакою цих текстів можна вважати концепцію так званого "сейсмічного письма", в якому "...романний код розлітається на друзки, а мультиплікація наративних голосів, жанровий меланж – прози, поезії, театру – стверджує марення та галюцинаторність в якості домінантних модусів" [5, с. 16]. Серед характеристик художньої прози цього періоду доцільно виділити динаміку еруптивного або сейсмічного "тексту-деструкції", а також концепцію "текстового насилля". Вона полягає у тому, що усвідомлюючи гостру потребу дії, письменники екстраполюють її в текст-насилля, базований на "мовленнєвій диверсії", який викоринює традиційні форми та ідеологічні моделі, заміщуючи їх синтаксичними експериментами та оніричним модусом [5, с. 14]. Саме такими художньо-композиційними рисами позначений прозовий доробок Абдельхака Серхана, Набіле Фарес, Рашида Буджедри та Могамеда Діба, а також ранні романи Тагара Бен Джеллуна.

Постмодерний період творчості митців, згідно з М. Гонтаром (третя генерація за Ж. Нуареєм), зумовлений своєрідним відходом від конструктів колективної ідентичності та переходом до проблематики більш індивідуальної, актуалізації концептів "я" та "Іншого". За словами дослідника, це "... перехід від літератури *idem*, (де він [письменник] постає як речник колективної ідентичності) до літератури *ipse*, тобто мене" [8, с. 18]. Постмодерний літературний період, згідно з автором, розпочинається на початку 1980-х років, а основними художніми рисами, які уможливають класифікацію текстів цього періоду як постмодерних є "досвід незвичності в собі, міграційне зміщення до іншого" [8, с. 18]. Дослідник аналізує тексти цього періоду у ракурсі таких постмодерністських концептів, як алінійність (фр. "discontinuité"), гетерогенність (фр. "hétérogénéité") та непередбачуваності (фр. "imprévisibilité") [7, с. 99–118].

Методологічні проблеми науково-критичної рецепції текстів франкомовних магрибців неперервно доповнює лінгвістичний критерій. Зокрема, ведуться традиційні дискусії про розмежування магрибської літератури французького письма (фр. "*littérature*

d'écriture française") та магрибської літератури французького вираження (фр. *"littérature d'expression française"*); наголошується методологічне розмежування термінів франкофонна та франкомовна література. При цьому основою для розмежування є формальні та змістові характеристики прози, а також статус залежності від французької мови метрополії. Із цієї точки зору література "французького письма" має стосунок до французької мови як засобу унаочнення соціального статусу колонізованого субстрату, тоді як література "французького вираження" інтерпретується як така, в якій письменники художньо "присвоїли" французьку мову, творчо переосмислили її в межах свого художнього доробку [5, с. 15–17].

Проблема мовного вибору, конфронтація контактних мов є ще одним когнітивним атрибутом, що генерує самобутню естетику магрибської літератури, вкорінену в колоніальну та постколоніальну історії. Парадигма цієї естетики широка – вона коливається від концепту "мовного підпілля" М. Каїр-Едіна, що передбачала деструкцію синтаксичних норм та логіки французького європейського дискурсу – аж до пакту мирного співіснування двох мов – рідної та "Іншої", мови письма. Одним із концептуальних теоретиків останнього став Абделькебір Катібі, якому належить розробка концепції "двомови" (фр. *"bi-langue"*). Свого часу письменник зазначив, що мова його письма – не академічна, а поліфонічна французька, у якій співіснують рідні арабські діалекти та коранічна арабська мова. Відтак "двомова" Катібі постає як особливий стан духу, свідомості, як мистецтво думати та писати інакше і виражає не діалектику протистояння (арабська супроти французької чи навпаки), однак швидше співіснування контактних мов, їхній транскультурний контекст.

Узагальнюючи вищенаведене, можна стверджувати, що моделі творчості франкофонних полікультурних митців оригінально інкорпоруують культурне перехрестя не як відчужений ментальний рубіж, але непересічний симбіоз культур та мовних імагінаріїв. Наведені особливості франко-магрибського художнього дискурсу в історико-культурному зрізі можуть слугувати частковим

теоретико-методологічним підґрунтям для різноаспектного висвітлення прози вихідців з франкофонного Магрибу як представників автентичної художньої традиції, у контексті якої формуються та розвиваються різноманітні письменницькі методи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Прожогина С.В.* Рубеж эпох – рубеж культур. Проблемы типологии литературы на французском языке в странах Северной Африки. 40–80-е годы [Текст] / С.В. Прожогина. – М. : Наука, 1994. – 287 с.
2. *Bonn Ch., Khadda N., Mdarhri-Alaoui A.* [Texte] / Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui. Littérature maghrébine d'expression française, Paris: EDICEF, 1996. – 271 p.
3. *Bonn Ch.* L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin [Texte] / Charles Bonnes // *Peuples Méditerranéens*, № 37. – Paris, 1986. – P. 61–65.
4. *Noiray J.* Littératures francophones. Tome I. Le Maghreb [Texte] / Jacques Noiray. – Paris: Éditions Belin, 1996. – 192 p.
5. *Dijoux J.* La littérature maghrébine d'expression française [Texte] / Jean Dijoux. – Paris: Presses universitaires de France, 1992. – 127 p.
6. *Gageatu-Ionicescu A.* Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun: thèse de doctorat; discipline: littérature française [Ressource électronique] / Alina Gageatu-Ionicescu. – Université Rennes-2-Université de Craiova, 2009. – 327 p. – Mode d'accès: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/42/19/48/PDF/theseGageatu.pdf>.
7. *Gontard M.* Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française [Texte] / Marc Gontard. – Paris: L'Harmattan, 1993. – 192 p.
8. *Gontard M.* Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française [Texte] / Marc Gontard // *Littératures frontalières. Littérature maghrébine: interactions culturelles et méditerranée. Écritures marocaines, écritures tunisiennes, paroles d'auteurs.* – Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2003. – Vol. 3. – P. 9.

Стаття надійшла до редколегії 29.04.16

Е. И. Кобчинская, канд. филол. наук, асист.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ФРАНКО-МАГРИБСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК ПОЛИКУЛЬТУРНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАТРИЦА

Обозначены ключевые особенности художественного прозаического дискурса представителей франко-магрибского письма второй половины XX века в культурно-историческом срезе.

Ключевые слова: адаптация, ассимиляция, двуязычность, жанровые модификации, писательская генерация, поликультурность, постколониальный дискурс.

O. I. Kobchinska, PhD, Assistant Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**FRANCO-MAGHREBIAN LITERARY CONTEXT
IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY
AS A POLICULTURAL DISCOURSE**

The article deals with key particularities of the Franco-Maghrebian literary discourse in the second half of the 20th century and regards the writings of its representatives diachronically, from historical and cultural perspectives.

Keywords: adaptation, assimilation, bilingualism, genre modifications, generation of writers, polyculture, postcolonial discourse.

УДК. 821. 161.2–3.09

О. Г. Ковальчук, д-р філол. наук, проф.
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

**ПОЕЗИЯ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО
(ДРАМАТУРГИЯ ЧАСУ)**

*Розглядається проблема часу як головний "нерв" поезії митця. Розгор-
тання проекції життя з перспективи вічності робить картину світу
глибшою, драматичнішою. В атмосфері нового суспільства – попереджає
автор – немовби розлите щось тривожне. Від тексту до тексту глибо-
кою і глибшою виглядає часова та просторова перспектива – аж до
космічного виміру.*

Ключові слова: час, страх, жах, дорога, казка, смерть.

Часові структури у поезії Миколи Хвильового ґрунтуються на складному рухові – від прагнення "намалювати ... хвилину" [6, с. 47], від програмної актуалізації яскравих, часом одноментних замальовок (загалом, це й не дивно для художника, який маніфестував глибинну змістовність навіть найбільш стисло-го моменту буття – "молимося мудрості і віку, і с е к у н д и" (розрядка наша – О. К.) [6, с. 62]), де передусім кидається у вічі неприховане шаленство кольорів, що йде від прагнення занурювати промінь – "пензель – промінь золотий" [6, с. 48] у "фарби китайку" [6, с. 48] (особливо золотого – аж до "шлаків золота" [6, с. 50], "златовіт" [6, с. 52] і навіть до актуалізації "золота лі-

ризму" [6, с. 60], зрештою, згаданого вже "пензля – променя золотого" – та червоного: від ідилічно-рожевого – "ранок ... рожевий" [6, с. 48], "рожеві дороги" [6, с. 59] – до багряно-тривожного: саме такі конотації домінують в образах "палаючої ... заграви" [3, с. 47], "блискавки-жарини" [6, с. 49], "діжки червоних огнів" [6, с. 50] – аж до усвідомлення масштабу вічності:

Секунди, дні і роки,
а з ними і віки
у вічі вічності глибокі
задивились.
("Зелена туга")

За такого відчуття часу (згадаємо ще раз – "вічі вічності глибокі") вже не до живописно-червоного – хай і так гарно естетизованого ("Каміння-жарини – // Агати, рубіни" [6, с. 53] – не до мистецьких імпресій, які наснажуються красою та незвичністю форм світу ("На тротуарі жваві очі – // Калюжі викраєні в дах" [6, с. 49]): саме в віках (де відсіюються всі випадкові деталі хай і такі зворушливі, побачені, відчуті й змальовані художником із таким вишуканим естетичним смаком, хоч, зауважимо, і не позбавленим нальоту певної манірності: "Коханко-сонце, потруси // Свої сріблясті, ясні вії" [6, с. 48]; "Гнідої спеки оберемок // Лежить у мене на спині" [6, с. 50]), адже "... крок кривавий тисячоліття // свою одміряє добу" [6, с. 88], тривожною міткою якої виступає цвинтар ("На цвинтарі") – концентрований образ смерті, яка, власне, й викликає у людини гостре усвідомлення часу і навіть зумовлює його народження: "Смерть далека від того, щоб бути просто сконом, кінцем, явищем суто емпіричним, вона визначає той онтологічний вимір, у якому я відкриваю самого себе і визначальну основу завершеного існування. Смерть виявляє і виражає онтологічну схильність "буття-тут", тієї категорії, яка містить у собі буття. *В цій перспективі смерть виступає як джерело або підвалина часу, тому що без неї часу не існувало б* (курсив наш – О. К.)" [3, с. 65].

Розгортання проєкції життя з перспективи вічності робить картину світу глибшою, драматичнішою, де мажор першопочаткових віршів (і якого рівня мажор: "Що на морок, що нам сму-

ток? // Ми йдемо – наперекір, // Ми – весни найперші гуси,
// Наші дні – червоний вир" [6, с. 52]) поступово починають за-
міщувати мотиви "Журби, турботи, і суму, і смутку" – тепер
саме їм "вклоняється" ліричний герой [6, с. 66].

За цим емоційно-тривожним тоном виразно проглядає на-
стрій зневіри і туги, який (попри окремі емоційно-піднесені за-
клики: "Не згорнемо свій стяг // і ще раз вдаримо об землю
"вчора" [6, с. 65], – чи силувано-оптимістичні "картинки" – Наш
кінь реве, копитом б'є, // Подібний завше бісу, // І панцир радос-
ті кує // Новий коваль залізу" [6, с. 68]) все впевненіше забарв-
лює поезію М. Хвильового.

Щоб оприявнити такі настрої, митець не шкодує ні слів, ні
художніх засобів, використовуючи різні образні обертони – аж
до майже безпосереднього цитування поезії П. Тичини "Ой не
крийся, природо ...": "Піду я у робітничий квартал, // заховаю
там склизкий сум ..." [6, с. 67]; "... життя сучаснеє, // що скиг-
лить" – 6, с. 69; "як мертво навкруги, як мертво!.." – 6, с. 75;
"Застигла тиша і скиглить // Круків примарною печаллю ..."
[6, с. 74] "Тротуари бредуть в журбі" [6, с. 77]; "скорбна дале-
чнь" [6, с. 77]; "Жагучий потяг в безнадію" [6, с. 77], "сірий тоск-
ний краєвид" [6, с. 79]; "голубої тоски вага ..." [6, с. 108], "скиг-
лить минуле" [6, с. 110]; "І чую я ... а серце стогне в тузі" [6,
с. 110]; "а навкруги мене – // кублиться-б'ється мряка" [6, с. 111];
"журби моєї танки" [6, с. 111]; "а на душі – журба" [6, с. 115];
"А ввечері на "Тоску", щоб знову було тоскно ..." [6, с. 116].

Все це вище й вище підіймає градус відчаю – аж до геростра-
тівського бажання вогню й вогню: "Невже не можна запалити
// Тебе, заводе, хоч одчаєм?" [6, с. 74].

Мотив відчаю, викликаний катастрофізмом буття, який виро-
стає із розуміння того, що "Я казками снити захотів", а доля
"звернула ... на тернисту путь" [6, с. 62].

Дійсність нестерпна: мріється про гармонію і щастя. Про ін-
ший – піднесено-ідилічний світ, де живуть нові, зовсім інші -
небуденні люди (одна з героїнь марить "комуною загірніх лю-
дей" [6, с. 108]), а щодення підсовує то "посіпак, продажників,
кнурців", то "мерців" [6, с. 73]. Однак проблема не тільки в то-
му, що нема казки ("... наші груди хочуть ласки ... // Ох, ласки-

казки // про життя прийдешнє" [6, с. 73–74]), заблукала країна, а з нею на роздоріжжі опинився й ліричний герой. Нема головного, відсутнє те, без чого не мислиться існування – дороги (згадаймо тривожний зойк М. Гоголя, який, зневірившись у правильному розвитку людства, у відчаї запитував – "Где выход, где дорога?"). Думка ліричного героя тут ще не набрала вселенського розмаху (як у згаданого митця, який важив для М. Хвильового так багато) – вона камерніша, але від того не менш тривожна: "і я колишній регент (нагадаємо – регент – лат. regens(regentis) – правитель ... диригент" – ("Словник іншомовних слів") // *стою без дороги* (курсив наш – О. К.)" [6, с. 112].

Непевність існування, виклична неказковість світу, зрештою, бездоріжжя не лише сіють зневіру та сум, а й породжують жах (до речі, не страх, а саме жах пронизує тексти М. Хвильового: "А у лісі реготом // лісовик // прокидає шелести і жахи" [6, с. 68]; "Кублиться по шляхах і по оселях стогін – // Жах росте" – [6, с. 67]; "Дивиться на шляхи жакні" [6, с. 70]; "Був в тім чеканні жак, // й темно-таємною птицею // в небі блукала душа" [6, с. 103]).

Свого найбільш концентрованого, найвиразнішого вигляду образ жаху набирає у поезії, так виразно наближеній до геніальної прози митця, у поезії із знаковою назвою – "Тіні", де органічно актуалізується добре знайомий вже нам мотив казки ("Я казками снити захотів"), який, однак, нещадно перекреслюється брутальним потоком трагічного існування, де картину дня формують драматичні "мітки" – "Заюшилось обличчя кров'ю", в "голубих проваллях" засіла "мряка", а "небо найнялось напевне плакати ...":

В серпанках вечори проходять біля вікон,
за пічкою квилить сіренький смуток.

... Сьогодні дико ...

... Тіні, падають тіні.

Свист нагая Тьєра,

Хлопці! Скоріш на коні!

Коні!

Коні!

Коні!

Жах.

За М. Гайдеггером, страх і жах різняться між собою кардинально, точніше – за однією із сутнісних ознак. Страх – це реакція на щось. Те, що страшить, можна "вирахувати": "Але й страх теж не просто констатує те, що наближається, а відкриває його спочатку в його страшності. І, страхаючись, страх може потім собі, виразно вглядаючись, "усвідомити" страшне" [4, с. 141] (у статті, "Що таке метафізика?" знаменитий німецький філософ формулює цю думку ще конкретніше – "Страх ... торкається завжди ... якихось визначених речей" [5, с. 20]).

Зовсім інша ситуація з жахом. Він позбавлений предметності: Давид Ратмоко (DavidRatmoko) цей напрямок осмислення жаху виводить із традиції, започаткованої С. К'єркегором (її потім глибоко й цікаво продовжили З. Фройд та М. Гайдеггер).

Данський філософ стверджував, що "страх спрямовується на визначений об'єкт", а жах – навпаки: він "не пов'язаний із жодною предметністю" ("... einer Furcht, die sich auf einen bestimmten Gegenstand richten ... einer Angst die keinen Gegenstand hat" [7]).

У зв'язку з цим "... жах ... не "бачить" певного "т у т" і "т а м" (розрядка М. Гайдеггера – О.К.), звідки сюди наближається те, що загрожує. Те, що є загрожуючим, *ніде* (курсив належить теж німецькому філософу – О.К.) ... *Він "не знає", що це таке, що жахає його* (курсив наш – О. К.)" [4, с. 186]). Де ж тоді джерело жаху? Відповідь М. Гайдеггера коротка й однозначна: "Через що хапає жах, є саме-буття-в-світі" [4, с. 187]).

Тож саме буття вже виступає джерелом жаху, а тим більше буття, яке втратило смисловий вектор, яке втратило рух до світлих вершин, наснажених мрією, що так характерно для мислення М. Хвильового-романтика.

Одним із способів подолання жаху в поезії М. Хвильового виглядає вихід за межі обжитого безкрилого простору (чи не схоже це на втечу – від безсилля?), який обертається походом у інші (далекі) краї (які, однак, "гніздяться" у межах однієї й тієї ж монструозної країни) із священною місією:

Завтра маю п'тьму освітити

У тайзі, у морозних зирян.

("На мінори розсипалась мряка")

Однак і тут не відчувається моменту абсолютної впевненості, відсутній переможний пафос, який мав би опанувати душею месії-комуніста, у якого "На долоні ... зоря" [6, с. 76].

В атмосфері нового суспільства – попереджає автор – немовби розлите щось тривожне, яким так глибоко й болісно сповнено латинський вираз "memento mori" (окрім звичного – "Пам'ятай про смерть", у цьому виразі приховані й інші обертони думки: це нагадування й про небезпеку, що загрожує, і про щось болісне і печальне).

Найважливіше в цій ситуації те, що цей стан – це не лише стан самотності душі, цими настроями пройнятий і оточуючий світ: "Тротуари бредуть у журбі" [6, с. 77]. Та наперекір усьому ліричний герой сповнений віри, що прийде час (і прийде "скоро" [6, с. 77]), коли "Закришталяться й очі повій" [6, с. 77].

Якщо все так, якщо в це вірує ліричний герой насправді, до глибини ества, то для чого тоді якийсь макабричне поєднання у фіналі вірша "На мінори розсипалась мряка" таких несумісних рядків: один з них відверто наповнений сосюринським баладним тоном, а інший виглядає як "калька" виклично-хуліганських, епатажних віршованих "вибриків" Михайля Семенка:

Та не зріжу собі я голову –
Залізник я, і чути мій гук,
Краще вмить опинюся я голий
на снігу!..

("На мінори розсипалась мряка").

Значно продуктивнішим (й більш органічним) виглядає прагнення збільшити масштаб подій, максимально розширити простір: від тексту до тексту глибшою і глибшою виглядає часова та просторова перспектива – аж до космічного виміру, знаками якого виступають образи планет чи міжпросторове скупчення їх: Сонце – Марс – Сатурн – Волосожар – "Шлях Чумацький". Це не виглядає випадковим заграванням із космічним простором – ні: саме тут автор намагається знайти місце для реалізації "міжпланетної мрії" [6, с. 84].

Обшир локальних виробничих площ ("рудні", "цегельні", "броварні", "клуні", "заводи", "кокосова піч") із їх робочим людом поступово починає заміщуватися іншими просторовими реаліями та іншими "персонажами" (передусім із кола мистецького – Овідій, Боян, Шопен, Леонтович, Тичина, Єсенін, "червільковий Орфей" [6, с. 114], Маяковський, Гастев ... та діячів, що прийшли з минулого, які безпосередньо пов'язані із творенням історії – Гонта, Залізник, Палій, Марат, Тьер).

Зрештою, часова та культурологічна перспектива збільшується до межових масштабів. З'являються постаті Будди, Магомета, Конфуція. Та ключовим героєм виступає Аякс. Здавалося би, до чого тут античний герой: звитязний воїн часів Давньої Греції та злободенна, гостра сучасність – нонсенс. Однак не будемо поспішати. Виявляється, автором все дуже гарно й логічно вмотивовано. Аякс (за версією М. Хвильового) – творець: "Аякс ... Аякс ... // Син чоловічий у стихії, // в гармонізації природи // Син чоловічий йде! // За кроком крок – іде!" – [6, с. 60].

Ситуацію, пов'язану з цим персонажем, гарно пояснює Л. Плющ у монографії "Його таємниця, або "Прекрасна ложа" Хвильового". Спираючись на тексти А. Белого, які розглянуто у взаємозв'язку із творами українського митця часів Розстріляного відродження, вчений вмотивовано інтерпретує цей цікавий антично-християнський симбіоз (Аякс – Син чоловічий – дорівнює – Христос): "Я", "человек", розшифрований калямбурно в "Чоловека" ("Чоло віку") – постійний образ, словотворча знахідка А. Белого. Сам задум "Я (Епопеї)" на ній базується. Для нього це чоло персоналізується як у кожному "я", так і у вселюдському "Я", Ідеал – Я, у Христі. Тому й пов'язує Хвильовий в "Досвітніх симфоніях" "сина чоловічого", тобто Ісуса, з Аяксом гомерівського епосу" [2, с. 100].

Біблійний контекст у поезії М. Хвильового достатньо репрезентативний. Тут і Мойсей, і "Марія у вінку" [6, с. 104], Магдалина, а також "херувими і серафими // усіх раїв!" [6, с. 84] – біблійні персонажі, кожен з яких виконує свої функції, які багато в чому схожі: херувими "день і ніч прославляють досконалості Його не тільки в великій справі творення, але й нашої спокути"

[1, с. 748]; серафими, максимально наближені до Бога, теж прославляють Творця: "Серафими стояли зверху Його ... І кликав один до одного й говорив: "Свят, свят, свят Господь Саваот, уся земля повна слави Його" (Іс., 6: 2–3).

Усе немовби готується до зустрічі із Спасителем, який приносить порятунок світові, який вже занедужав від страждань, горя та майже вселенського жаху:

Всесвіт хворий, хвилюйся, радій –

Се спаситель до тебе гряде ...

("Тріолети")

Однак будь-яку надію перекреслює поява принципово іншого – інфернального персонажа – Арімана, який є злим богом – виразником сил зла.

У боротьбі зі слідами, полишеними "тирсою (очевидно, посохом Арімана – О.К.) Арімана" [6, с. 61], автор поетичних текстів закликає спиратися на розум, на пізнання, яке є універсальним засобом у боротьбі зі злом: "Пізнайте все в віках і над віками" [6, с. 61]. Завершенням цього складного і копіткого процесу має стати створення "метрополії свідомого життя" [6, с. 61].

Та в цьому випадку розум, оскільки боротьба точиться на полі почуттєвому, мабуть, безсилий. Тому вектор боротьби (як аргументовано стверджує Л. Плющ) має бути інший: "Якщо Христос у пустелі переміг Люцифера, то боротьба з Аріманом буде продовжуватися в душах людей доти, доки хліб наш насущний буде залежати від каменю, золота і його еквівалентів. Тільки тоді, коли людська душа в тілі (метелик – адамова голова) позбавиться цієї своєї залежності від Арімана, тільки тоді Імпульс Христа в наших душах доведе боротьбу з Люцифером і Аріманом до кінця" [2, с. 138].

Перемога (за такої неймовірно складної суспільної ситуації, за такого стану обивателя, за такого стану стражденної душі, яка за будь-яких умов має вижити) – відчуває М. Хвильовий – виглядає ілюзорною. Тож подібний духовний маршрут – швидше за все – виглядає як "фантазійна путь" [6, с. 61].

А втім, життя не може стояти на місці. І тут у часу особлива функція: час має вести вперед. Тому й з'являється універсальна формула буття – "час вів" [6, с. 69]. Та справжнього руху без дороги нема й не може бути. А дорога (перекопаний митець) вже загублена: "я ... стою без дороги" [6, с. 112]. Тому у фіналі поеми "Зелена туга" й завмирає час (як субстанція, що за цих умов позбавлена смислу). З'являється образ майже зупиненого часу – "холодніє час" [6, с. 116].

Синхронними до тривожної проєкції застиглому часу, багато в чому парними та суголосними, виступають виразні образи "задумливих могил" [6, с. 117], хреста, "розіп'ятого на нетрі" [6, с. 117] і, зрештою, ключового образу, який підсумовує весь плин роздумів, – смерті ("за горбами смерть" [6, с. 117]).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Библейская энциклопедия*. – М., 1990.
2. *Плющ Л.* Його таємниця, або "Прекрасна ложа" Хвильового / Л. Плющ. – К., 2006.
3. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки / Ж. Рюс. – К., 1998.
4. *Хайдеггер М.* Бытие и время. – М., 1997.
5. *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М., 1993.
6. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / М. Хвильовий. – К., 1990.
7. *Ratmoko D.* Zum Begriff der Angst. Teil 2: Heidegger und Freid / D. Ratmoko. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.kritische-ausgabe.de/artikel/zum-begriff-der-angst-o. – Назва з екрану.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

А. Г. Ковальчук, проф.

Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя

НИКОЛАЙ ХВЫЛЕВОЙ: ПОЭЗИЯ (ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ)

Рассматривается проблема времени как главный "нерв" поэзии художника. Развертывание проекции жизни из перспективы вечности делает картину мира более глубокой и драматической. В атмосфере нового общества – пред-

упреждает автор – словно бы разлита тревога. От текста к тексту более глубокой выглядит перспектива времени и пространства – вплоть до космического измерения.

Ключевые слова: время, страх, ужас, дорога, сказка, смерть.

O. Kovalchuk, Professor
Nizyn Gogol State University

M. KHVYLOVY: POETRY (TIME PROBLEM)

The article considers the problem of time as the main nerve of poetry artist. The perspective of life from the point of view of eternity makes the picture of the world look deeper and more dramatic. Uncertain projects of existence, the challenges of the world lacking miracles and safe roads cause not only disappointment and melancholy, but also dismay. According to the author of the article, the atmosphere of the new society is soaked with anxiety. The perspective of time and space looks deeper and deeper with every text of the poet till it is as vast as the Universe.

Key words: time: fear, horror, road, fairytale, death.

УДК 82.0

М. В. Ковінько, асп.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПРОБЛЕМА АВТОРСЬКОЇ МАСКИ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Присвячено аналізу ключових поглядів на проблему автора в їх зв'язку з поняттям авторської маски. Визначаються теоретичні підвалини тлумачення маски в художньому тексті. Розглянуто два основні підходи до дефініції авторської маски: вузький і широкий. Перший зумовлений науковою рецепцією концепції "смерті автора", другий має у своїй основі традиційний погляд на автора як суб'єкта творчості і значною мірою користується наратологічним інструментарієм інтерпретації прозового тексту.

Ключові слова: автор, авторська маска, "смерть автора", наратор.

Про неабиякий інтерес до проблеми автора та її актуальність свідчить величезний перелік імен тих учених, які присвятили їй монографії, статті, наукові розвідки та есеї, розділи у фундаментальних працях з теорії літератури: С. Аверінцев, Р. Барт,

М. Бахтін, Е. Беннет, В. Біблер, Н. Бонецька, М. Брандес, Ш. Берк, С. Валгіна, В. Виноградов, Г. В'язовський, М.Гіршман, У. Еко, В. Кожин, А. Компаньон, Б. Корман, Ю. Манн, Я. Мукаржовський, В. Прозоров, М. Римар, В. Скобелев, В. Тюпа, А. Фаустов, І. Фізер, М. Фуко, О. Чудаков, Н. Шляхова, О. Юдін та ін. З огляду на значний перелік імен, за якими стоїть різностороннє висвітлення питання авторства в художній літературі, було б зайвим зупинятися на детальному аналізі відповідного дискурсу. Саме тому **метою** цієї статті є розгляд лише тих аспектів проблеми автора, з яких випливає обґрунтування такого важливого для сучасного літературознавства поняття, як авторська маска. З цього і випливає **наукова новизна роботи** – виявлення теоретичних основ, які дають підстави говорити про фігурування маски в тексті та дозволяють напрацювати інструментарій, придатний для її дослідження.

Поняття "авторська маска", яким позначається форма самопредставлення автора-творця в тексті, введено до літературознавчого обігу ще в останню четверть минулого століття, тоді ж його визнано і однією з центральних категорій постмодернізму. В праці "Художній простір у модерністському і постмодерністському американському романі" (1985) [17] Карл Мальмгрен обґрунтував важливість авторської маски (або образу автора в тексті) її функцією уникнення комунікативного провалу між автором та читачем в умовах "оповідного хаосу" і "фрагментованого дискурсу" [9]. До східнослов'янського літературознавства поняття потрапило трохи пізніше – в другій половині 90-х рр. ХХ ст. з працями російського теоретика постмодернізму І. Льїна, після чого ним активно зацікавились такі російські та українські вчені, як Н. Беляєва, О. Васильків, К. Водоп'янова, Г. Давидова-Біла, О. Долгушева, К. Григор'єва, С. Ісаєв, В. Карпова, О. Когут, А. Кошель, Т. Метласова, О. Осьмухіна, Л. Пирогов, О. Поліщук, М. Рябченко, І. Скоропанова, Л. Сафронова, У. Тиха, З. Чемодурова, Н. Шляхова та ін. Тлумачення терміна з'явилося в словниках та енциклопедіях. Однак і досі актуальним залишається пошук відповідей на питання, чим насправді є авторська маска: способом художньої саморепрезентації автора-деміурга чи симулякром, який замасковує відсутність творчої інтенції; явищем

суто постмодерним чи таким, що має значно ширші часові та стильові рамки. І, звісно, відповіді на ці актуальні запитання можна лише опираючись на теорію автора та динаміку думки про "смерть" і "воскресіння" суб'єкта творчості.

Традиційно дослідники проблеми сходяться на тому, що автор – це інстанція багаторівнева і що він "повинен бути відмежованим, з одного боку, від письменника як історичної і приватної особи, а з другого – від різноманітних "зображальних суб'єктів" всередині твору (образ автора, оповідач, розповідач)" [14, с. 17]. Однак досі немає єдиної думки про те, як співвідносяться поняття "образ автора", "розповідач", "оповідач", "авторська маска", "автор-персонаж" тощо. Саме тому не існує вичерпного визначення і самого вихідного поняття "автор", численні спроби тлумачення якого часто доводяться до крайнощів: або некоректно вживається як синонім до будь-якого із вищеназваних "зображальних суб'єктів" (Н. Тамарченко), або ж з різних причин взагалі не згадується (чи навіть підкреслено заперечується) в наукових працях та енциклопедичних статтях.

Чи не всі російські та українські теоретичні праці про автора так чи інакше виростили із доповнення, продовження, інтерпретації чи полеміки навколо поглядів М. Бахтіна, В. Виноградова і Б. Кормана.

М. Бахтін, розглядаючи зв'язок між автором і героєм, визначальними характеристиками автора називає трансгредієнтність і позаприсутність ("вненаходимість") щодо художньої дійсності в цілому і щодо персонажа зокрема. Поняття трансгредієнтності і позаприсутності у бахтінській теорії вказують на ключову роль всеохопної авторської свідомості, яка не лише поєднує в собі всі структурно-семантичні рівні твору, але й уміщує свідомості всіх персонажів завдяки своїй специфічній здатності оцінити героя як "іншого" зі сторони, тобто з надтекстової позиції.

Позиція позаприсутності "первинного" автора як суб'єкта естетичної діяльності і принципу художньої організації твору не дає йому безпосередньо проникати в текстову реальність і вести оповідь від самого себе. Він "ніколи не може увійти в жоден створений ним образ" [3, с. 373]; "зустріч" з ним у творі можлива, однак не в межах зображених хронотопів, "а ніби на дотич-

ній до них" [3, с. 405]. Відтак виникає потреба в образі "вторинного автора" як суб'єкта мовлення.

"Первинний" автор може зображати дійсність з трьох позицій: з погляду героя-учасника подій, з погляду розповідача, з погляду підставного автора, а також вести оповідь "від себе як чистого автора (в прямій авторській мові)" [3, с. 405]. Але й в останньому випадку, – навіть пишучи автобіографію чи сповідь, – автор-творець перебуває за часопросторовими межами описаних подій та переживань, адже він той, хто описує уже здійснене, хто бачить цілісну картину, вивершеність якої недоступна зображеному суб'єкту, хто може змінювати хронологічну послідовність викладених епізодів і таким чином організовувати композицію тексту.

Положення вченого про те, що автор, який творить, і створений ним "автор" за естетичними законами не можуть повністю збігатися, у подальшому стало теоретичним підґрунтям для визначення поняття маски автора.

На відміну від М. Бахтіна, якого насамперед цікавили філософські передумови буття художнього твору в цілому і суб'єкта творчості зокрема, академік В. Виноградов переймався проблемою мовностилістичної організації тексту. У центр своїх міркувань дослідник ставив поняття стилю та образу автора як виразника ідіостилістичних особливостей художнього твору. У концепції Виноградова образ автора – це поняття значно ширше, аніж конкретний суб'єкт оповіді чи розповіді, і зазвичай нетотожне оповідачеві. Навіть більше того, образ автора часто взагалі не названий у структурі літературного твору, оскільки він виступає як "концентроване втілення суті твору, яке поєднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем чи розповідачами і яке через них постає ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого" [6, с. 118].

У процесі ведення розповіді автор вдається до гри "мовними масками" [6, с. 123], за допомогою яких вибудовується образ "розповідача-посередника" як "мовного породження" і "форми літературного артистизму" автора [6, с. 118]. "Творча воля художника" проявляється в побудові індивідуальної стилістичної

системи, яка інтегрує воедино авторську особистість, роздвоєну, "розтросену" і т. д. у грі оповідних масок. Образ автора завжди тягне за собою "ланцюг чужих мовних свідомостей, ряд оповідачів" [6, с. 127], оскільки за своєю суттю він виступає "формою складних і суперечливих відношень між авторською інтенцією, між сфантазованою особистістю письменника і особистостями персонажів". Отже, ключ до адекватного сприйняття цілісної композиції твору, за Виноградовим, слід шукати в "розумінні всіх відтінків цієї багатозначної і багатоликої структури образу автора" [7, с. 203]. Міркування дослідника про "мовні маски", за якими ховається "ланцюг чужих мовних свідомостей" також досить важливі для обґрунтування феномена авторської маски, адже оповідна маска – це формотворчий стержень маски автора, її видима основа.

Якщо ж порівнювати концепції М. Бахтіна і В. Виноградова в проекції на проблему вивчення авторської маски, то тут важливо насамперед зауважити логіку міркувань кожного із учених. Бахтін, як філософ, відштовхується від буття самого джерела творчості – "первинного" автора як "сукупності творчих принципів" [2, с. 190]. Лінгвіст Виноградов, виходячи зі специфіки науки, яку він представляє, не може мати за вихідну точку існування абстрактного автора, а тому на перший план висуває конкретне явище – текст, лише проаналізувавши який можна говорити про джерело його змістових та формальних характеристик, тобто про образ автора (*образ* саме тому, що якою б вичерпною не була інтерпретація тексту, уявлення про його творця завжди буде реконструйованим і наближеним до абсолюту лише у межах можливого). Таким чином, можна сказати, що Бахтін спостерігає "позаприсутнього" автора, одне із основних завдань якого – обрати маску як тактику діалогу із читачем. Виноградов же міркує у зворотному напрямку: він бачить маску (маски), які читач має зняти, аби побачити обличчя творця. Хоча насправді у роботі інтерпретатора важливим є рух думки в обох напрямках: пізнати автора можна лише через текст, через стиль, через представлені маски, однак потреба у самому пізнанні завжди виникає із певної гіпотези, у конкретному випадку – із уявлення про існування об-

личчя, яке приховує маска. Адже без такого засновку відпадає необхідність аналізувати цю маску, втрачається сам смисл інтерпретації, тобто не відбувається входження в герменевтичне коло.

За завдання продовжити і головне структурувати міркування філософа і лінгвіста взявся власне теоретик літератури Б. Корман. Власний підхід до аналізу художнього твору учений формулює виходячи із принципового розрізнення у будь-якому тексті об'єкта мовлення (все те, що зображується і про що розповідається) і суб'єкта або носія мовлення (той, хто зображує і описує). Вибір форми вираження останнього зумовлюється ідейною позицією та художнім замислом письменника, і тому аналіз формальних і змістових характеристик твору як нерозривної єдності означає ніщо інше як уміння виявити носія мовлення.

Б. Корман наголосив на важливості розмежування трьох значень, у яких уживається поняття "автор": біографічний автор, концептований автор (певний погляд на дійсність, виражений усім твором) та специфічні для окремих літературних родів та жанрів форми авторської репрезентації (наприклад, оповідач у прозі) [12, с. 8]. Спільним для останніх двох значень є те, що на відміну від біографічного автора, тобто в дійсності живої людини, вони є образами, а художній образ автора ніколи не збігається з реальним письменником, оскільки "факт мистецтва" виникає внаслідок переробки "життєвого матеріалу", в процесі якої "одне... упускається, друге згладжується, третє виділяється". У результаті виникає образ, "який і схожий і не схожий на реальний біографічний образ письменника" [12, с. 10], адже "будь-які обставини життя реального автора можуть підлягати змінам при створенні художнього образу автора", і навіть художня автобіографія часто містить деталі і факти, яких насправді не існувало. При цьому зміни зазвичай бувають не лише зовнішніми, а й стосуються "внутрішньої подоби, душевного типу, емоційного складу" [12, с. 14–15].

Про сам образ, "схожий і не схожий" на біографічного автора, уже певним чином допустимо говорити як про маску. А розмисли дослідника про художнього або концептованого автора, який безпосередньо не входить у твір і якого не можна виокре-

мити із конкретної частини тексту, – це серйозний початок руху літературознавчих студій у напрямку наратології. Адже заявлений Б. Корманом концептований автор співвідносний із імпліцитним автором (В. Шмід), якого виділяють сучасні наратологи, а суб'єкти мовлення (в іншій праці – суб'єкти свідомості [11, с. 174]) – із різними проявами фіктивного наратора. Саме наратологія стала наукою, яка дала теоретичний інструментарій для наукового опису поняття маски автора.

Таким чином, розглянуті традиційні теорії автора мають у своїй основі спільну думку про те, що суб'єкт творчості завжди нетотожний своїй внутрішньотекстовій репрезентації. Цим і зумовлена наявність авторських масок у художньому тексті.

Друга половина ХХ століття стала переломною в історії формування наукової теорії автора і позначилась революційною та дещо епатажною концепцією "смерті автора" (а ширше – і філософської ідеї "смерті суб'єкта"), яку активно пропагували західні, зокрема французькі, постструктуралісти (Р. Барт, М. Фуко, Ю. Крістева, Ж. Дерріда та ін.). Потреба говорити про "смерть автора" у контексті дослідження авторської маски виникає у зв'язку із важливим питанням: чим насправді є ця маска – спонтанним породженням звільненого від авторської присутності тексту, на чому наполягають постструктуралісти, чи втіленням творчого замислу свідомого суб'єкта, про що спонукають думати традиційні концепції авторства.

Як відомо, ідея "смерті автора" не була одноголосно прийнятою усією науковою спільнотою. Ряд провідних учених (Е. Беннет, Ш. Берк, А. Компаньон, М. Фрайзе, В. Шмід та ін.) невдовзі виступили із критикою цієї концепції. Як зазначає Ю. Большакова, у 90-х ХХ ст. критика бартівської концепції викликана в основному "втомою від безконтрольності герменевтичного тлумачення і множинності інваріантних прочитань одного і того ж тексту" [5, с. 24]. У зв'язку з цим науковці знову повертаються до вивчення таких проблем, як "авторський задум", "авторська інтенція", "авторська свідомість", "цілісність художнього тексту", "авторська відповідальність", "автор як

текстовий центр", "естетична природа літературності", "творча лабораторія письменника" тощо.

Загалом у ході дискусії навколо "смерті автора" вирізнилося декілька варіантів реакції на проблему. Структуралісти та постструктуралісти (Р. Барт, М. Бердслі, В. Вімсетт, Ж. Дерріда, К. Леві-Стросс, М. Фуко та ін.) у центр своїх досліджень поставили текст як автономний об'єкт, незалежний від автора: перших цікавлять глибинні структури тексту, других – так звані лінії зсуву та розриви у цих структурах [1, с. 62, 89; 16, с. 4]. Представники школи рецептивної естетики (Р. Варнінг, В. Ізер, М. Ріффатер, С. Фіш, Х. Яусс) сфокусували свої студії на постаці читача, зосередившись на описі процесу сприйняття тексту, тобто "фіксації відгуків свідомості читача в акті читання" [15, с. 872]. Опоненти антиінтенціоналістів продовжують відштовхуватися у своїх дослідженнях від поняття автора і зосереджуються на різноманітних підходах до його репрезентації. Вони вивчають вплив друкарських технологій, авторського права та цензури на концепції авторства, аналізують природу співавторства і його вплив на розуміння літературного тексту, досліджують значення гендерних, етнічних, класових, расових відмінностей та особливостей на структуру та розуміння авторства, розглядають зв'язки авторства з інтертекстуальністю і плагіатом, пародією та підробкою, саморепрезентацією та автобіографією, псевдонімом, анонімністю тощо [16, с. 5].

Своєрідним уникненням багатьох літературознавчих надмірностей став наратологічний проект вивчення художньої прози (В. Бут, Ж. Женетт, Дж. Прінс, М.-Л. Ріан, С. Четман, В. Шмід, Ф. Штанцель), який почав відокремлюватися від структуралізму ще в 60-х рр. минулого століття, переглядаючи досвід останнього з позицій комунікативних студій. Наукову дисципліну про теорію оповіді можна розглядати як певний компроміс між найпоширенішими у другій половині ХХ століття методами літературної критики – структуралізмом та рецептивною естетикою, зосереджених відповідно на автономному тексті і реципієнтові: "Наратологи, намагаючись уникнути крайнощів цих позицій, не відкидають самого поняття "глибинної структури", закладеного, на їх

думку в основу будь-якого художнього твору, але основний акцент роблять на процесі реалізації цієї структури в ході активної діалогічної взаємодії письменника і читача" [10, с. 280].

Як сучасне продовження структуралізму наратологія стала адекватною альтернативою постструктуралістським крайностям, пов'язаним із антиавторськими поглядами на природу художньої творчості. Вивчення комунікативного аспекту літературних текстів звільнило критику від різноманітних біографічних та інтенціоналістських спекуляцій у ході аналізу прозових творів і в той же час повернуло до літературознавчої теорії поняття про адресата художнього мовлення як необхідну вихідну ланку в різних моделях художньої комунікації.

Цілком логічно, що ідеї "смерті суб'єкта" (М. Фуко), інтертекстуальності (Ю. Крістева), децентрації структури (Ж. Дерріда) та "смерті автора" (Р. Барт) зумовили в західній теорії погляд на авторську маску не як на явище, породжене свідомою діяльністю творчої особистості, а як на результат гри текстових кодів, непідвладних задуму конкретного творця, зрештою, як на знак, відірваний від свого "референційного сигніфікату" (Ж. Дерріда). Це змушує вважати маску симулякром, за яким немає реального обличчя, тоді як визнання домінантної ролі авторської інтенції відсилає дослідників до принципово іншого розуміння суті авторської маски.

Саме тому в сучасному літературознавстві вироблено два ключові підходи до тлумачення маски. У вузькому розумінні це поняття означає образ автора-персонажа, представленого переважно іронічним, автопародійним та ігровим модусами. Згідно з таким поясненням функціонування маски автора, цей феномен характерний лише для постмодерністських творів і служить засобом уникнення комунікативного провалу в умовах оповідного хаосу, спричиненого втратою автором ролі джерела будь-яких текстових смислів (К. Мальмгрен, І. Ільїн, І. Скоропанова, Л. Сафронова та ін.).

Ширший спосіб пояснення маски заснований на традиційному визнанні важливості художнього замислу суб'єкта творчості, який свідомо обирає форми представлення себе в тексті. Тут маска

пояснюється як "спосіб (форма) автоідентифікації і авторепрезентації" (О. Осьмухіна) [13], "свідомий конструкт" (Н. Беляєва) [4] і "творча стратегія автора" (К. Водоп'янова) [8]. Прибічники широкого тлумачення опираються на міркування М. Бахтіна про "первинного" і "вторинного" автора, В. Виноградова про мовні маски, Б. Кормана про "концептованого" автора і суб'єкти мовлення (свідомості), а також на наритивні методики аналізу способів вираження адресата художнього мовлення. З цього погляду авторська маска – явище, характерне для літератури будь-якого історичного періоду і художнього стилю. І це не лише образ автора-персонажа, але й інші обрані автором-творцем форми саморепрезентації у творі, а саме: внутрішньотекстовий образ автора, наратор (розповідач / оповідач), автобіографічний персонаж, система двійників автора тощо.

Запропоноване нараторологами розмежування таких понять, як "абстрактний автор" і "фіктивний наратор" дає формальну підставу розрізнити маску і обличчя, яке вона приховує. Разом з тим актуалізація традиційних поглядів на природу авторства та визнання примату авторського замислу дозволяють говорити про суттєву ознаку будь-якої маски, в тому числі і авторської, – очі, які визирають зі спеціальних прорізів у масці і виявляють існування прихованого обличчя.

Тож для теоретичного обґрунтування поняття авторської маски у формальному плані важливе значення мають, з одного боку, образи абстрактного автора і фіктивного наратора та взаємодія між рівнями художнього твору, які вони представляють, а з другого – роль наратора у сприйнятті читачем образу абстрактного автора. Однак, оскільки авторська маска – поняття, для опису якого не достатнього самого лиш наративного інструментарію і яке потребує осмислення також на рівні поетики і змістових особливостей, доречно опиратися і на традиційні підходи до розуміння автора, зокрема на погляди М. Бахтіна (розрізнення первинного, нествореного, та вторинного, створеного, автора), Б. Кормана (ідея "концептованого" автора як певного погляду на дійсність, вираженого усім твором) та В. Виноградова (стилістичний підхід до вивчення так званих "мовних масок").

Підсумовуючи сказане, варто зазначити, що обидва підходи до розуміння маски автора мають беззаперечне право на існування, однак специфіка дисертаційної роботи, одним із етапів апробації якої є ця стаття, зумовлює вибір саме широкого погляду. Адже матеріал дослідження, сучасна українська і російська мала проза, демонструє характерне для обох літератур яскраво виражене несприйняття концепції "смерті автора".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Barri P.* Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі; [пер. з англ. Ольги Погинайко]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / [Сост. С. Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.
3. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
4. *Беляева Н.* Поэтика маски в русском романе: интертекстуальные аспекты / Н.В. Беляева // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. – Киев: Логос, 2004. – Вып. VI. – С. 38–53.
5. *Большакова А.Ю.* Автора теории / А.Ю. Большакова // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е.А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 23–24.
6. *Виноградов В.В.* Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи / Акад. В.В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – С. 105–211.
7. *Виноградов В.В.* Стиль "Пиковой дамы" // Избранные труды о языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – С. 176–239.
8. *Водоп'янова К.М.* Функції авторської маски у сказовій оповіді (на матеріалі творів М.С. Лескова) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Водоп'янова Ксенія Михайлівна. – Донецьк, 2012. – 20 с.
9. *Ильин И.* Авторская маска / Ильин Илья Петрович // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е.А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 24–25.
10. *Ильин И.* Нарратология / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е.А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 280–282.
11. *Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман / [предисл. и составл. В.И. Чулкова]. – Ижевск : изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
12. *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 111 с.

13. *Осьмухина О.Ю.* Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия: [монография] / О.Ю. Осьмухина. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 284 с.

14. *Тамарченко Н.Д.* Автор / Н.Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин]. – М. : НПК "Интелвак", 2001. – С. 17–18.

15. *Цурганова Е.А.* Рецепттивная критика / Е.А. Цурганова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин]. – М. : НПК "Интелвак", 2001. – С. 872–875.

16. *Bennett A.* The Author / Andrew Bennett. – London and New York : Routledge, 2005. – 151 p.

17. *Malmgren C.* Fictional Space in the Modernist and Post-Modernist American Novel / Carl Darryl Malmgren. – Lewisburg: Bucknell University Press, 1985. – 240 p.

Стаття надійшла до редколегії 26.04.16

М. В. Ковинько, асп.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ МАСКИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Посвящена анализу ключевых взглядов на проблему автора в их связи с понятием авторской маски. Определяется теоретическая основа толкования маски в художественном произведении. Рассмотрено два ведущих подхода к дефиниции авторской маски: узкий и широкий. Первый обусловлен научной рецепцией концепции "смерти автора", второй имеет в своей основе традиционный взгляд на автора как субъекта творчества и в значительной степени пользуется нарратологическим инструментарием интерпретации прозаического текста.

Ключевые слова: автор, авторская маска, "смерть автора", нарратология, нарратор.

M. Kovinko, postgraduate student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE PROBLEM OF THE AUTHOR'S MASK IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

This article deals with key views of the author's problem in their relation with the concept of the author's mask. The theoretical basis of mask interpretation in the artwork is determined. Two leading approaches to the author's mask definition, narrow and wide, are considered. The first one is determined by the scientific reception of "the death of the author", while the second one is based on the

traditional view on the author as the subject of creativity and largely uses narrative tools of prose text interpretation.

Keywords: *author, author's mask, "the death of the author", narratology, narrator.*

УДК 821.161.2-94

Н. П. Ковтонюк, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

"ЛІТОПИС САМОВИДЦІВ..." – НОВИЙ ХУДОЖНЬО-ІСТОРИЧНИЙ НАРАТИВ ПРО НОВУ НАЦІЮ

Проаналізовано книгу "Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву" О. Забужко та Т. Терен як компонент гетерогенного тексту Майдану й новаторський художньо-науковий твір, що суголосний із постмодерними пошуками літератури та історіографії. Особливу увагу звернено на запропоновану редакторами наскрізну метафору "народження нації", прослідковано такі етапи її репрезентації, як формування тіла, перший крик, дорослішання, розвиток мовлення й ідентичності.

Ключові слова: *Майдан, усна історія, вторинна детравматологізація, національна ідентичність, тіло.*

Людство поки що має єдиний спосіб забезпечити біологічну вічність – це народження дітей, але зачаття та визрівання ембріона для жіночого організму – цілісної синергетичної системи – є точкою біфуркації, що закінчується пологами та відновленням рівноваги із врахуванням психічних та фізіологічних змін. Аналогічний процес відбувався два роки тому в українському суспільстві й був ознаменований руйнуванням пострадянської ідентичності, генеруванням нових світоглядних фреймів, культурним вибухом. Його можна розглядати як точку біфуркації старої культурної системи, першу постколоніальну революцію, проект вестернізації, консциєнтальну війну та синкретичний текст, називати Майданом, Революцією Гідності або ж "народженням нації", як це зробили О. Забужко та Т. Терен, що уклали експе-

риментальну за жанром книгу "Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву".

Майдан як історичне, естетичне, соціокультурне, постколоніальне явище став об'єктом наукових досліджень у працях "Майдан. Революція духу" А. Мухарського, "Є люди" К. Бернадських, "Гамбіт надії" М. Слабошпицького, "Майдан. Хроніки недореволюції" І. Загребельного, "Українська історія, російська політика, європейське майбутнє" Т. Снайдера, "Мистецтво Майдану. Дослідження з соціокультурної антропології" Н. Мусієнко, "Майдан як симптом: травма, рана і крипта" Т. Гундорової, "Мова як зброя у війні світоглядів" С. Жаботинської, у збірці статей та есеїв "Majdan! Ukraine! Europe!". Проте, опираючись на широке розуміння текстуальності Ж. Дерріди [1] та методологічну базу нових істориків, які "знімають різницю між літературним текстом та історичним, культурним контекстом, що дозволяє розглядати культуру не як сукупність матеріальних пам'ятників, а єдине текстуальне поле" [2, с. 43] (пер. з рос. наш. – Н. К.), цей процес варто кваліфікувати як гетерогенний текст-континуум, що заслуговує як комплексного аналізу, так і дослідження його складових, чим і є "Літопис самовидців..". Проект цікавий не тільки з погляду смислового наповнення, жанрового новаторства, а і його ролі в історіографії, адже віддзеркалює інтенсифіковану Майданом переорієнтацію на стандарти постнекласичної парадигми та руйнування гранд-наративу.

"Літопис самовидців..", складаючись із відібраних редактурами постів учасників, свідків, очевидців подій від 24 листопада 2013 року по 29 липня 2014 року, організованих за хронологічним принципом, може розглядатися як штучно створений гіпертекст, гіперпосиланнями в якому є спільні концепти народження, тіла, мовчання, говоріння, голосу, дорослішання, моря, слова тощо. Редактори не тільки намагалися створити мережеву літературу на папері, а й реконструювати віртуальну єдність текстів у межах людського мислення, що була втрачена шляхом розрізної вербалізації в соціальних мережах. Цілком у стилі постмодерних пошуків варто говорити й про проблему авторства: *"Ця книга народжувала саме себе. Текст за текстом вимальо-*

бувалася одна наскрізна лінія..." [7, с. 4]. Таким чином, О. Забужко та Т. Терен виступають тільки скрипторами, що виконують функції селекції постів, конструювання смислів. Сам же текст *"...треба розглядати не як завершений закритий продукт, а як прогрес продукування, підключений до інших текстів, інших кодів..."* [3, с. 497]. Тому "Літопис самовидців" – синкретичний літературно-історичний твір із нелінійною структурою організації, а мета його створення – *"зібрати всі ті зразки нової літератури, яка почала з'являтися під час Майдану"* [7, с. 4].

Книга відображає сучасне явище "масмедіатизації" історії, про яке говорить П. Нора, зазначаючи, що ЗМІ забезпечують "все-пам'ять", формують "чуттєві архіви" [7, с. 4], одним із яких можна вважати "Літопис самовидців...", що мав на меті *"спіймати зникоме"*, оскільки деякі пости знищувалися внаслідок інформаційної війни. Мас-медіа сьогодні є "фабрикою подій", адже, щоб випадок став історією, він має бути проговореним, трансльованим, а працівники цієї сфери перебирають на себе ту роль, яку в епоху домінування логоцентричного світогляду виконував історик: *"Якщо серце сучасної історіїдесь і б'ється, то не в тиші архівів, а в гаморі редакційного офісу або в церемоніальній штовханині прес-конференцій"* [9, с. 50]. Усе це дає змогу заперечити позитивістську концепцію історіографії та історії, за якою *"Царина історії – це минуле. Теперішнє належить політиці, а майбутнє – Богові"* [9, с. 46], *"Поки є лише історія минулого, сучасної історії немає"* [9, с. 44], подолати штучно створену диспозицію часових пластів та визнати історичний статус поточних подій: *"Насправді сучасна історія ніколи не перебуває в собі". Вона – лише продовження чогось іншого*" [9, с. 44]. Таким чином, маємо справу із дихотомією офіційного академічного дискурсу, що зорієнтований на "об'єктивне" дистанційоване вивчення на основі архівних документів, та сучасним наративом, у якому історичність випадку визначається увагою медіа та масштабом суспільного резонансу: *"В нетранзитивній події, без теоретичних берегів і без кордонів, нашаровуються рівні значень і переплітаються розбиті констеляції... Подія є лише тоді, коли запропонована кожному, вона не однакова для всіх"*

[9, с. 34]. ЗМІ допомагають людині бути співучасником теперішнього через переживання, адже володіють здатністю передавати сенсорний портрет того, що сталося. Редактори "Літопису самовидців", подбавши про включення постів із акцентом на тілесні відчуття, мали на меті представити *"усну історію", "історію людських почуттів"* [7, с. 2], *"хронологію емоцій і настрів", "емоційну канву пережитих місяців"* [7, с. 4], що є іманентною історією. У тексті спостерігається також критика офіційного академічного дискурсу, що довгий час був імперіалістичним, а тепер генералізований настільки, що відкриває шлях до маніпуляцій національною ідентичністю: *"...В нас культура пам'яті знищена! Навіть біжучої історії своєї не вміємо фіксувати, маніпулюють нами як хочуть"* [7, с. 7]. Такий проект дає можливість *"говорити про себе самим: без сторонніх підказок, ні на кого не озираючись"* [7, с. 7]. Офіційний імперський дискурс звинувачується в тому, що українці не можуть *"...вибудувати єдину лінію історичної пам'яті", у "перериванні і забуванні наших досвідів"* [7, с. 132], затемненні окцидентального вектора в ментальності. У такому контексті Майдан постає спробою заповнення вакууму й відновлення недискретності наративу, тому його учасники описуються як реінкарнації, *"...Святослави Хоробрі і Ярославів Мудрі, гетьмани Сагайдачні і Остряниці, князі Вишнівецькі і Острозькі, фельдмаршали Паскевичі і Тимошенко, всі солдати, сержанти і офіцери австрійських, польських, царських, УНРівських і радянських військ, всі партизани Махно, УПА і Ковпака..."* [7, с. 279].

Концепція П. Нора пов'язана із демократизацією історіографії та історії, адже жива подія випромінює плюралістичні значення, що не пройшли рефлекторної обробки, тоді як *"Історія істориків діє якраз навпаки: вона підриває подію, щоб вона, імовірно – проявилася в інших параметрах, в іншому світлі, в загальній мережі тверезого осмислення. ... Вона може розпочати свою роботу лише тоді, коли прямо випромінені подією хвилі перестануть відчуватися"* [9, с. 77]. Зважаючи на залежність подієвого наповнення історії від констеляції та кількості колективних та індивідуальних інтерпретацій, редактори "Літо-

пису самовидців" намагалися відтворити поліфонізм голосів Революцій Гідності, тому в наративний потік потрапили не лише пости учасників Майдану, журналістів, а й маргіналізованих у його сім'юсфері тітушок [3, с. 38] хлопців, що захищають "йолку" [7, с. 11], кримських татар [7, с. 165], російських українців, а головне – жителів Донбасу. Поза межами тексту опинився голос політиків, влади. Таким чином, було деконструйовано традицію українського літописання ("Літопис Самовидця"), надаючи право говорити безпосереднім учасникам (самовидцям) без фільтрування історика (літописця).

"Літопис самовидців" відображає не лише проекти усної історії, історії теперішнього, а й суголосну сучасним методологічним пошукам гуманітарних наук стратегію "вторинної детравматизації" через наратив, запропоновану Й. Рюзенем: *"Я думаю про новий підхід до історичної нарації, в якому розказані травматичні події залишають свій слід в інтерпретаційних зразках і розповідних формах самої оповіді, визначальних для інтерпретативної роботи істориків і реценції її результатів. Історична оповідь має відмовитися від своєї цілісності, свого гладкого покриву над ланцюгом подій"* [10, с. 216–217]. Майдан був подією, якій властива контингентність, тобто *"часова якість, розташована вперек до перспективи очікування"* [10, с. 186], *"що загрожує культурному часовому ладові"* [10, с. 187], *"завжди відбувається в культурно вже інтерпретованому світі"* [10, с. 190], долається шляхом залучення *"...до наративного порядку часових послідовностей"* [10, с. 188] та використання різних моделей тлумачення чи їхньої зміни. Замість перетворити його на текст, тобто надати змісту та відновити когерентність історії, досвіду та ідентичності, О. Забужко та Т. Терен зберігають його травматичний характер. Цього вдається досягнути внаслідок нелінійності, фрагментарності нарації, що передає плюралізм інтерпретацій події, голоси Свого та Іншого, посиленої експресивності та сенсибілізації.

Як уже зазначалося, "Літопис самовидців.." має на меті представити *"колективний портрет" народження нації*" [7, с. 2]. У зв'язку з цим вибрано символічні хронологічні рамки – дев'ять

місяців. Ця метафора описує два складних процеси: остаточний вихід українців із лона імперії та зміну концепції національної ідентичності зі східної на західну. Проте через синкретичний науково-художній характер тексту вони репрезентуються за допомогою схеми онтогенезу.

За "Літописом самовидців...", Майдан починався із формування "тіла" нації (натовпу), демонстрації його наявності. Подача натовпу в соматичних рамках не нова, оскільки ще М. Бахтін говорив, що біологічна вічність забезпечується внаслідок фізичного контакту людей на площі [4]. Проте в "Літописі самовидців..." сама нація дефінується *"как тело из множества тел"* [7, с. 9], адже *"Со времен французской буржуазной революции нация представляется как тело, для которого язык и традиции заменяют кров и родство. Потому оцупывать, перещупывать и собирать собственное тело, удостоверятся в собственном существовании крайне важно тем, кто в эти дни выходит на улицы..."* [7, с. 9]. Зважаючи на необхідність соматичного субстрату для подальшого формування духовності, у "Літописі самовидців..." особливий акцент поставлено на тілі, а саме слово екстраполює свою семантичну сітку на фізичні об'єкти та світ ментальних конструктів. Отілеснюється поняття єдності, адже тільки таким чином стає більш прийнятним для колективної масової свідомості, не завжди готової до глибоких абстрактних сенсів. Звідси й предметність як код алегоричних описів подій, адже лікарі-волонтери *"ремонтують народ"* [7, с. 51], а свобода, розумовий концепт, має запах [7, с. 76]. Більше того наявність мілітарних рис характеру в українців описується через апеляцію до тілесного низу чоловіка: *"Я хочу сказати "Беркуту" якісь добрі слова. І перше добре слово – це "спасібо". Ну, справді, пацани, якби не ви, многі б жєнціні ніколи не взнали, що в наших мужиків єсть яйця... А коли ви перегородили Грушевського, то вже і жінки раптом обнаржили в себе яйця. Ну так, метафізично"* [7, с. 92]. Редактори включили й пост, що представляє детальну вівісекцію тіла Майдану, адже є, по суті, сповіддю на рівні клітин та обирає схему імунної системи для означення подій зими-весни 2014 року, *"коли віруси ці щитами лютува-*

ли", коли "спочатку почався грип", який лікує "...марш мільйону", бо "ходьба покращує імунітет / навіть якщо це імунітет твоєї країни" [7, с. 155], а "потім бронхіт", після полегшення симптомів якого приймається "азитросАндоз 100" та "Шевченко 200" [7, с. 156–157]. Прикметно, що саме фізичне насилля над тілом стимулювало всі інші процеси української революції, головним із яких стало повернення до іманентної суті шляхом руйнування симулякрів національного буття: *"Теперь мы точно часть Украины. Но не той с симулякрами-вышиванками, а молодой, злой и динамичной. Без сегодняшней мясорубки было нельзя, увы"* [7, с. 224].

Саме ж побиття студентів є ритуально-ініціаційним, оскільки зумовило подорослішання, вихід із лімінального стану пострадянської ідентичності: *"Мы мгновенно стали старше и ближе"* [7, с. 153], *"Щодня ми стаємо старшими, набагато старшими за тих людей, якими були ще вчора"* [7, с. 112]. Це означає не тільки форсоване формування нових світоглядних фреймів в українців, психічну акселерацію, а й зміну методів протесту. Після ініціаційного побиття настав час не карнавального спротиву, а мілітарної активності та побудови конкретної програми дій. Усі, чия свідомість була недостатньо гнучкою, мусили опинитися поза межами тіла, оскільки надавали йому монструозного вигляду чи набували хворобливого вигляду. Таким чином, виключно у соматичних семантичних рамках згадується Донбас, як *"гангрена, которую можно только ампутировать, пока не поздно"* [7, с. 48], а початок акцій протесту в Харкові описується як виздоровлення, адже *"от городского лица отвалилась многолетняя псориазная короста, превращающая это лицо в страшную издвигательскую маску"* [7, с. 220]. Інтенсивна психологічна акселерація нації пов'язана також із внутрішніми змінами окремого індивіда (*"Мирно.... очень мирно во мне вырос из эволюционера Революционер"* [7, с. 56]) або навіть відкриттям сакральних сфер буття (*"Я, дитя СССР, нарешті прийшов до Бога і щиро хочу, щоб саме ця людина мене охрестила"* [7, с. 114]). Тобто вона відбувається на всіх рівнях свідомості – індивідуальному чи колективному, релігійному чи профанному, національному.

В одному із текстонів Революція Гідності інтерпретується не лише як процес народження нації чи ментальної акселерації населення, а й як показник морального дозрівання: *"...Цей майдан став найкращим тестом на дорослість. Чи зможеш ти бути корисним для інших, чи просто сидітимеш на "євродивані"?"* [7, с. 24]. Але навіть наведена цитата містить алюзії на вагітність як стан жіночого тіла, у семантичних межах якого відбувається символістична інтерпретація подій Майдану, адже він вважається *"ембрионом, с которого разовьется новая Украина"* [7, с. 35]. Таким чином, початок Революції Гідності поданий як дозрівання плоду та форсоване дорослішання.

Уже відразу після того, як соматичний субстрат утворено, чується інстинктивний перший крик, що є тільки вираженням повноти буття, маркером появи на цей світ нової нації: *"моя громадянська позиція кличе мене на вулиці. Я ВИЙДУ ЗАВТРА, ЩОБ СКАЗАТИ: Я – УКРАЇНКА. І Я ВІЛЬНА"* [7, с. 16], *"соцмережі поглинуло бажання висловитися"* [7, с. 25]. Ці процеси ще не осмислені, підсвідомі, тому *"Майдан не говорить. Его слова гаснут в теле, которое подобно татуированному телу индейца новахо, говорит за своего владельца флагами, лозунгами, перепостами в социальных сетях. Это речь до слов. А что же со словами?"* [7, с. 9]. Уся проблема в тому, що для мовлення, тобто використання мови та її епістемологічної сітки, після формування та розвитку тіла, першого крику необхідна свідомість, що з'являється тільки після того, як Майдан сформував конкретну програму дій та вимог, вступив у діалог із Росією та Європою. На першому етапі Революції Гідності піктографічне письмо лозунгів було ближчим до емоцій людей, аніж лінійне. Це зумовлено посиленою конвенціональністю мови, знаки якої втратили свій візуальний зв'язок із позначуванним: *"У своїй початковій формі, коли мова була дана людям самим богом, вона була цілком визначеним і прозором знаком речей, оскільки нагадувала їх. Імена пов'язувалися з речами, які вони позначали, так як сила вписана в тіло лева, влада – у погляд орла... Це здійснювалося за допомогою форми подібності"* [13] (пер. з рос. наш. – Н.К.). Тому тілесної репрезентації колективної тожсамості було доста-

тньо, щоб представити ейдетичний світ емоцій протестантів, а *"такий чистий звук немисливо втримати тільки словом, потрібне ще щось"* [7, 3].

І поки Майдан не сформував програми дій, списку конкретних вимог, що ознаменувалося появою рефлексорного мислення, доки у "Літописі самовидців..." поняття "голосу" обмежувалося виключно потребою онтологічного маркувати свою присутність. Згодом воно розширює діапазон своїх функцій й переростає в усвідомлене мовлення, що суголосне форсованому подорослішанню нації. Це посилюється необхідністю саморепрезентації у світовому просторі та діалогу із Росією та Європою. Якщо у випадку з першим ідеться про пошук конкретних вимог та формування програми дій, то у випадку із другим – про конструювання власної ідентичності та геополітичних планів. Фіксує одну за одну відмінності українців та росіян, Майдан відмовляється від діалогу із Росією: *"Нам больше не нужно, чтобы они нас понимали"* [7, с. 128], – що означає переорієнтацію на окцидентальний вектор. Про такі зміни свідчить не лише еволюція дискурсу говоріння, а й редукція провінційних мотивів, які в аналізованій книзі зведені до нечисленних випадків самоіронії та експлуатації гасличних міфів (*"...і наша свобода така – / вона розчиняється в хлорці і глянці / її марши вночі, нею спльовуєш вранці / бо надто міцна і гірка"* [7, с. 11]), використання сільськогосподарських кліше для опису пацифізму українців (*"Я скажу более – это была страна эдакого всепрощения и благодущия – не надо нас трогать, не надо, у нас огород, у нас скотина, нам некогда и нет смысла воевать, и отам в нас ще огірочки не посажені... Для того, чтобы мы начали стрелять, нужно очень много... Это то, о чем я всегда говорю – мы долго. Мы очень долго запрягаем. Но остановить нас после этого уже очень трудно"* [7, с. 231]). Нав'язана рустикальність є свідченням експансії орієнталістського первня в ментальність: *"Нецивілізованість, інфантильність власного народу, зрештою, подається як запорука інакшого, неєвропейського шляху розвитку. Спостерігається те, що Еткінд називає орієнталізацією власної культури"* [4, с. 30]. У цьому випадку запе-

речення провінційних кодів або їхнє пародійне використання, навпаки, свідчать про повернення проекту вестернізації.

Говоріння стає також маркером пасіонарності та метафорою виходу за межі окресленого владою офіційного дискурсу буття: *"... Знаєш, мамо, я – екстреміст... / У системи окремих хист – / нам ламати хребти і ребра. / І сьогодні нам дуже треба / не віддати своїх під тиск. / І який тепер сенс мовчати?.."* [6, с. 57]. Зважаючи на потребу чіткого самовизначення, на Майдані панувала монополія на істину, спостерігалася чітка поляризація позицій "з нами" та "проти нас", адже децентроване мислення індивіда в такій ситуації було неприйнятним. Тому мовчання могло бути розтлумаченим як прихильність чи приналежність до Іншого, а той, хто не говорить, став би маргіналізований. Символічне страждання від несправедливості попередньої влади, ініціаційне побиття студентів та майданівців "Беркутом" дало право промовляти так само, як і євреям їхнє минуле: *"Кров'ю и пеплом Холокоста мы получили это право – говорить и быть услышанными"* [7, с. 96]. Також воно дозволило зруйнувати емоційну стагнацію українців, що свої національні символи перетворили на симулякри, наповнило ці пусті форми чітко визначеним смислом, надавши їм статусу маркерів національної повноцінності на позиції. Такі зміни сталися із Гімном України, що довгий час був просто атрибутом офіційних зібрань, не вмотивованим знаком, адже з'явилися конкретні "воріженьки" та можливість "душу й тіло" положити "за нашу свободу", тобто зв'язок із позначуваням, внутрішня форма, референтна реальності. Ця пісня перетворилася на мантру, виконуючи функцію заспокоєння, подолання страху, адже атаковані "Беркутом" студенти співали саме цю її: *"А взагалі один трепетний наслідок Євромайдану – здається, чи не вперше сьогочасне справді масове усвідомлення національного гімну як національної мантри. Не сухого державного символу, не гордої музики для спортивних звитяг, не тексту з історичними нюансами, які комусь не дають спокою. А справжнього живого сенсу того, що з нами відбувається"* [7, с. 24].

Поява свідомості реалізується не лише через говоріння, а й концепт тожсамості, оскільки *"Дискурс ідентичності виступає на передній план під час глибоких трансформацій, коли спільнота шукає нових орієнтирів, вдається до переоцінювання попередніх позицій, щоб впоратися з викликом, який постав перед нею"* [5, с. 84]. У сучасному постколоніальному світі існує декілька видів ідентичностей: родова, регіональна, соціоекономічна, релігійна, етнічна, культурна, національна [11, с. 11]. Остання з них можлива лише за умови появи такого формування як нація. Е. Д. Сміт зазначає, що поняття нації в Східній Європі та Азії є "етнічним", адже *"це передусім спільнота людей, об'єднаних спільним походженням"*, мовою, звичаями [5, с. 20], а у Європі – "політичним", тому що одна та ж генеза є не такою важливою, як наявність однакових історичної території, пам'яті, міфів, масової громадянської культури, єдиних юридичних прав та обов'язків, економіки [5, с. 21]. Враховуючи той факт, що *"Про національну ідентичність доречно говорити й тоді, коли зникає мова або інший важливий складник культурної тожсамості"* [5, с. 53], варто констатувати, що відбулася переорієнтація із східної концепції на західну, що супроводжувалося зняттям проблеми білінгвізму та остаточною інкорпорацією російськомовних жителів до складу української національної спільноти: *"Прелесть в том, что патриотка говорит на русском, а "колорадка" на украинском!! Путин бы чокнулся)))"* [7, с. 263], *"Вместе к победе! Разом і до кінця!"* [7, с. 30]. У результаті втрати мовою своїх основних функцій щодо детермінування уже національної, а не етнічної ідентичності новий історичний наратив "Літопис самовидців..." в основному складається із постів, написаних поросійськи, з'являється поняття "русский украинец" [7, с. 42]: *"Я продолжала разговаривать исключительно по-русски, выпускала русскоязычные издания, любила Пушкина, обожала Набокова, безмерно уважала Улицкую – и вообще, откровенно говоря, русская культура, особенно связанная с языком, безусловно, гораздо больше "моя", чем любая другая. Но при этом понимала, что моя страна – это Украина"* [7, с. 194].

Проте після емансипації від влади метрополії на зміну територіальному імперіалізмові приходить цивілізаційний, або культурний (мондіалізм), утілений в проєктові ЄС, а з ним і наднаціональна ідентичність: *"Це імперіалізм без імперії, тобто без її зовнішніх атрибутів, що так само прагне підпорядковувати собі народи й території через внутрішній розклад, перетворення народу в масу без етнічної і національної свідомості, без традицій і коренів – у так зване безнаціональне суспільство, яке легко визискувати економічно"* [8, с. 20]. Зважаючи на такі соціокультурні умови українці під час Майдану ще й долають наднаціональну ідентичність, якою була європейська. Адже протест, що починався із вимоги вступу до ЄС, закінчився визнанням власної унікальності, повноцінності та сили через часткову пасивність європейських політиків. Саме така еволюція ідентичностей прослідковується і в "Літописі Самовидців". Спочатку цей процес описується в метафоричних рамках віднайдення землі обітваної: *"Земля обетованная не за горизонтом, – она под нашими ногами. Просто нужно остановится, и, засучив рукава, начатъ строить. А непрошеные поводыри, ну, кто хочет, пусть единоличным хозяйством идет назад у Египет, кто ищет манны небесной – тоже не держим. А мы будем стоять здесь. Здесь наша земля!"* [7, с. 23]. На першому етапі головним для Майдану стала демонстрація тіла як ствердження буттєвості нації, на наступних – формування власної ідентичності, пов'язане із появою духу нації, десемулякризацією її символіки, осмисленням себе через протиставлення Іншому, тобто росіянинові, позбавленням від комплексів національної неповноцінності, аналізом національної ментальності українців, що є дифузною, оскільки комбінує в собі два типи мислення – епістемологічно-раціональний, європейський, та софістично-емпіричний, східний. Рух за окцидентальним вектором виявляється і в бажанні *"воспитать в себе постоянство"* замість типової орієнтальної стихійності, анархічності. Проте ці пошуки закінчуються усвідомленням власної неповторності, адже на українську, постколонізаційну ментальність тільки приміряють рамки імперій, не вивчаючи її за допомогою методологій, іманентних її унікальній

суті: "...Мы теперь озабочены не ссорами с Россией и не дружбой с Европой, а нашей собственной уникальной судьбой" [7, с. 82], "Мы вкрайне непонятны старушке Европе. Все, о чем они так долго говорят, мы просто взяли и сделали. ... Мы уже даже лучшие Европы. Бедные, но лучшие. К параграфам не привыкли, но души больше. ... Нас пытаются мерять лекалами штампов – не выходит. Нас начинают показывать как есть, получается абсурд – экстремисты, владеющие иностранными языками, лабают Бетховена между швырянием Молотова и прочтением Жадана" [7, с. 171].

Таким чином, "Літопис самовидців..." є синкретичним науково-художнім твором, що свідчить про постмодерні пошуки української літератури у плані жанрово-композиційного, оповідного новаторства, взаємодії із віртуальними просторами Інтернету та ЗМІ, зміною статусу автора та редактора, та про руйнування гранд-нарративу офіційного академічного дискурсу історіографії з подальшою переорієнтацією на постнекласичні наукові принципи. У книзі створено образ Майдану як точки біфуркації старої ментальності та травмованої пострадянської ідентичності, процесу "народження нації", адже він починався із формування тіла, демонстрації його наявності, першого крику, а закінчувався форсованим дорослішанням, появою свідомості, що ознаменувалася мовленням та національною тожсамістю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Азарова Ю. О.* "Текст" и "текстуальность" в текстах Ж. Деррида [Електронний ресурс] / Ю. О. Азарова. – Режим доступу: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:l8CB_zsjvb8J:core.kmi.open.ac.uk/download/pdf/12080826.pdf+&cd=2&h.
2. *Анисимова А. Э.* Новый историзм: Науковедческий анализ / РАН ИНИОН. Центр научно-информационных исследований по науке, образованию и технологиям; Отв. ред. Ракифов А. И. – М., 2010. – 154 с.
3. *Барт Р.* Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По / Р. Барт // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 497–522 – (Слово. Знак. Дискурс).
4. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Електронний ресурс] / М. М. Бахтин. Режим доступу: http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf.

5. *Гнатюк О.* Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / Оля Гнатюк. – К. : Критика, 2005. – 528 с.
6. *Гундорова Т.* Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.
7. *Забужко О., Терен Т.* Літопис Самовидця: дев'ять місяців українського спротиву. – Київ : Комора, 2014. – 312 с.
8. *Іванишин М.В.* Дискурс національної ідентичності в українському постколоніальному літературознавстві: історико-літературний аспект: дис. ... канд. філолог. наук / Іванишин Мирослава Володимирівна. – Дрогобич, 2009. – 212 с.
9. *Нора П.* Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора; пер. із фр. А. Репи. – К. : ТОВ "Видавництво "КЛЮ", 2014. – 272 с.
10. *Рюзен Й.* Нові шляхи історичного мислення / Йорн Рюзен; пер. з нім. В. Кам'янець. – Львів : Літопис, 2010. – 358 с.
11. *Сміт Ентоні Д.* Національна ідентичність. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
13. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко; пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. – Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. – 407 с.

Стаття надійшла до редколегії 20.04.16

Н. П. Ковтонюк, студ.
 Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

"ЛЕТОПИСЬ ОЧЕВИДЦЕВ..." – НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ НАРАТИВ О НОВОЙ НАЦИИ

Проанализировано книгу "Летопись очевидцев: Девять месяцев украинского сопротивления" О. Забужко и Т. Терен как компонент гетерогенного текста Майдана и новаторское художественно-научное произведение, которое соответствует по современным поискам литературы и историографии. Особое внимание обращено на предложенную редакторами метафору "рождение нации", прослежено этапы ее репрезентации: формирование тела, первый крик, взросление, развитие речи и идентичности.

Ключевые слова: *Майдан, устная история, вторичная детравматологизация, национальная идентичность, тело.*

N. P. Kovtoniuk, Student
 Taras Shevchenko National University of Kyiv

"THE CHRONICLE OF EYEWITNESSES" AS A NEW ARTISTIC AND HISTORICAL NARRATIVE ABOUT NEW NATION

The article analyzes the book "The Chronicle of Eyewitnesses: Nine Months of Ukrainian Resistance" by Oksana Zabuzhko and Tetiana Teren as a part of heterogeneous text of Maidan and innovatory scientific and fictional work that

reflects the postmodern search in literature and historiography. The author pays attention to the metaphor of the birth of nation, suggested by the editors of the text, and investigates such stages of the process of the birth of nation as formation of body, first cry, growing up, speechdevelopment, and formation of national identity.

Keywords: *Maidan, oral history, secondary detraumatization, national identity, body.*

ЗМІСТ

Акімова А. О. Традиційна юанська драма та розмовна драма ХХ століття: зміни жанрових особливостей	7
Александрова Г. А. Порівняльний метод в історико-літературній концепції Івана Франка: масштаби, правомірність, обмеження	17
Александрова М. О. Поема Лесі Українки "Русалка" і традиції українського романтизму	32
Астаф'єв О. Г. Де розходяться дороги: Юрій Липа про топос втраченого раю в польській прозі 20–30-х років ХХ століття	45
Багдасарян К. О. Оцінка історичної ролі Мазепи в поемі Володимира Сосюри "Мазепа"	63
Бернадська Н. І. Наукова рецепція творчості Івана Франка: маловідомі сторінки	68
Бойко Н. Т. "В гостях добре, а дома ліпше" Олександра Кониського: питання жанру й стилю.....	80
Боронь О. В. Поетика повісті Тараса Шевченка "Капітанша" (тематика, система образів, стиль)	89
Бригадир Я. О. Інтерпретація історичних подій крізь призму інтриги в українському ретродетективі	99
Буругіна А. Явище містицизму в літературному контексті українського середньовіччя	110
Гасвська Н. М., Гасвська О. В. Творчість Христі Алчевської в контексті української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	119
Гасвська О. В. Новітня жіноча преса кінця ХІХ – початку ХХ століття як явище руху опору	129

Голота Т. С. Демонологічні образи та особливості їхньої інтерпретації в українській прозі	137
Гудзенко О. П. Образ України у прозі Миколи Хвильового	147
Гудзь Л. Мотив чуда в художньому вимірі українського бароко (на прикладі поеми "Богородице Дьво, радуйся" Іоана Максимовича)	155
Доній Т. М. Сецесійні мотиви в творчості поетів постмодерністів: компаративний аспект (на прикладі лірики Грегори Корсо та Сергія Жадана)	164
Євтушенко С. О. Проблема гібридної ідентичності у творах англо-індійських письменників	175
Задорожна Л. М. Погляд на особливість портретування у повісті Миколи Гоголя "Портрет"	183
Зайцева О. О. Символіка маскарадного вбрання в романі Андрія Белого "Петербург" у зв'язку з феноменом театральності	208
Ісаєва Н. С. Тематична парадигма китайської класичної жіночої поезії як відображення потенціалу субверсивності	216
Капелюшна М. М. Концепт "маскулінного" в романі "Медовий місяць, Гіркий місяць" Р. П. де Айали	232
Квіцинська В. Про полеміку з приводу оповідання "Дора" Михайла Жука, надруковану в "Літературно-науковому віснику"	239
Кирильчук Л. В. Мотив героїчного в топонімічній прозі Південного Побужжя	244
Кобчінська О. І. Франко-магрибський літературний контекст другої половини ХХ століття як полікультурна художня матриця	249

Ковальчук О. Г. Поезія Миколи Хвильового (драматургія часу)	258
Ковінько М. В. Проблема авторської маски в сучасному літературознавстві	267
Ковтонюк Н. П. "Літопис Самовидців..." – новий художньо-історичний наратив про нову націю	279

СОДЕРЖАНИЕ

Акимова А. О. Традиционная юаньская драма и разговорная драма XX века: изменение жанровых особенностей	7
Александрова Г. А. Сравнительный метод в историко-литературной концепции Ивана Франко: масштабы, правомерность, ограничения.....	17
Александрова М. О. Поэма Леси Украинки "Русалка" и традиции украинского романтизма	32
Астаф'єв А. Г. Где расходятся дороги: Юрий Липа о топосе утерянного рая в польской прозе 20–30-х годов XX столетия	45
Багдасарян К. О. Оценка исторической роли Мазепы в поэме Владимира Сосюры "Мазепа"	63
Бернадская Н. И. Научная рецепция творчества Ивана Франко: малоизвестные страницы	68
Бойко Н. "В гостях добре, а дома липше" Александра Конисского: к вопросу жанра и стиля	80
Боронь О. В. Поэтика повести Тараса Шевченко "Капитанша" (тематика, система образов, стиль)	89
Бригадир Я. А. Интерпретация исторических событий сквозь призму детективной интриги в украинском ретродетективе.....	99
Бурутина А. Явление мистицизма в литературном контексте украинского средневековья	110
Гаевская Н. М., Гаевская Е. В. Творчество Христи Алчевской в контексте украинской литературы конца XIX – начала XX века	119

Гаевская Е. В. Новейшая женская пресса конца XIX – начала XX веков как явление движения сопротивления	129
Голота Т. С. Демонологические образы и особенности их интерпретации в украинской прозе	137
Гудзенко Е. Образ Украины в прозе Николая Хвывелевого.....	147
Гудзь Л. Мотив чуда в художественном измерении украинского барокко (на примере поэмы "Богородице Дѣво, радуйся" Иоанна Максимовича)	155
Доний Т. М. Сецесионные мотивы в творчестве поэтов-постмодернистов: компаративный аспект (на примере лирики Грегори Корсо и Сергея Жадана).....	164
Евтушенко С. А. Проблема гибридной идентичности в произведениях англо-индийских писателей	175
Задорожная Л. М. Взгляд на особенности портретирования в повести Николая Гоголя "Портрет"	183
Зайцева Е. А. Символика маскарадного костюма в романе Андрея Белого "Петербург" в связи с феноменом театральности	208
Исаева Н. С. Тематическая парадигма китайской классической женской поэзии как отражение потенциала субверсивности.....	216
Капелюшная М. М. Концепт "маскулинного" в романе "Медовый месяц, горький месяц" Р. П. де Айалы.....	232
Квицынская В. О полемике по поводу рассказа "Дора" Михаила Жука, напечатанном в "Литературно-научном вестнике"	239
Кирильчук Л. В. Мотив героического в топонимической прозе Южного Побужья	244

Кобчинская Е. И. Франко-магрибский литературный контекст второй половины XX века как поликультурная художественная матрица	249
Ковальчук А. Г. Николай Хвелевой: поэзия (проблема времени)	258
Ковинько М. В. Осмысление фигуры автора как основа проблематизации авторской маски в современном литературоведении.....	267
Ковтонюк Н. П. "Летопись очевидцев..." – новый художественно-исторический нарратив о новой нации	279

CONTENTS

Akimova A. Traditional yuan drama of the 20 th century: changes of genre characteristics	7
Alexandrova G. The comparative method in the historicaland literary conception of Ivan Franko: scope, justification, restrictions	17
Alexandrova M. A. The poem "Mermaid" by Lesya Ukrainka and traditions of the ukrainian romanticism	32
Astaf'ev O. H. Where the roads diverge: Yuriy Lypa aboutt he topos of the lost paradise in the Polish prose of 20–30-ies of the twentieth century	45
Bahdasarian K. O. Evaluationof the historical role of Mazepa in the poem "Mazepa" by VolofymyR Sosiura	63
Bernadskaya N. Scientific reception of Ivan Franko: little known pages	68
Boiko N. "There is no place like home" Byo. Konyskiy: towards the questions of genre and style	80
Boron O. V. The poetics of Taras Shevchenko's story the Captain's woman (themes, system of characters, style).....	89
Brygadyr Y. Interpretation of history in the light ofthe detective intrigue in ukrainian retrodetectivefiction	99
Burutina A. The phenomenon of mysticism in the literary context of the Ukrainian middle ages.....	110
Gayevska N. The works of Chrystia Alchevska in the context of ukrainian literature of the late 19 th to early 20 th centuries	119
Haievska O. V. The modern ukrainian feminine press of the late 19 th to the beginning of thE 20 th centuries as a protest movement	129

Holota T. S. Demonological images and features of their interpretation in ukrainian prose	137
Gudzenko O. The image of Ukraine in Nicolay Khvylevy's prose.....	147
Gudz L. THE miracle motive in the artistic dimension of ukrainian baroque (based on the poem "Bogorodyce Divo, raduisia" by Ioann MaksimovicH)	155
Doniy T. Secession motives in postmodern poetry: comparative aspect (based on the poems by Gregory Corso and Serhiy Zhadan).....	164
Yevtushenko S. O. The problem of hybrid identity in the works of anglo-indian writers.....	175
Zadorozhna L. M. A look at special features of the portraiture in the story "The potrait" Bym. Gogol	183
Zaitseva O. O. The symbolism of masquerade dress in Andrey Belyiy's novel "Petersburg" in its connection with the phenomenon of the theatricality	208
Isayeva N. S. The thematic paradigm of classical chinese women's poetry as a reflection of subversive potential.....	216
Kapeliushna M. M. The concept of "masculinity" in R.P. de Ayala's novel "Honeymoon, bittermoon"	232
Kvitsynska V. On the controversy over the story "Dora", written by Mykhail Zhuk and published in "The literary and scientific bulletin"	239
Kyrylchuk L. V. Heroic motive in toponymicproze of South Pobuzhya.....	244
Kobchinska O. I. Franco-maghrebian literary context in the second half of the 20 th century as a policultural discourse	249

Kovalchuk O. M. Khvylovy: poetry (time problem)	258
Kovinko M. Understanding of the author's figure as the basis of the author's mask problematization in contemporary literary criticism	267
Kovtoniuk N. P. "The chronicle of eyewitnesses" as a new artistic and historical narrative about new nation	279

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Випуск 1(48)

Частина 1

Відповідальні за випуск: Г. А. Александрова, Г. А. Черненко,
Л. В. Клименко, В. М. Підвойний, Ю. О. Соколова

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 17,7. Наклад 100. Зам. № 217-8139
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. Іфб.
Підписано до друку 20.04.17

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет",
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (044) 239 32 22; (044) 239 31 72; тел./факс (044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.

