

Бовсунівська Т., д. філол. н., проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПРОСТОРОВА КРИТИКА У ПОСТНЕКЛАСИЧНУ ДОБУ

Стаття присвячена огляду досягнень просторової критики та конкретних методик, в яких вона втілюється. Приділено увагу постаті засновника просторової критики – геопоетики – Кеннета Вайта. Охарактеризовані також літературна географія, геокритика, психогеографія, культурна географія, когнітивна мапа. Йдеться також про письменника-новатора в галузі переосмислення простору – Жоржа Перека. Його книга “Просто простори” розглядається як своєрідний попередник просторової критики.

Ключові слова: просторова критика, літературна географія, геокритика, психогеографія, культурна географія, когнітивна мапа

Просторова критика на Заході – це неймовірно розгалужена у підходах та методах галузь літературознавства, що постала на міждисциплінарному синкретизмі та активно розвивається у наш час. Зокрема, *геопоетика* нині – це зростаючий міжнародний рух, який охоплює мережу окремих груп, що базуються на Міжнародному інституті геопоетики, який шотландський поет і мислитель Кеннет Вайт (Kenneth White) заснував в 1989 році у Франції. У даний час ця установа має різні центри в різних частинах світу, таких як Бельгія, Німеччина, Швейцарія, Італія, Сербія, Квебек у Канаді, Новій Каледонії, Франції та Шотландії. Шотландський центр геопоетики, який був заснований в Единбурзі Бернсом Нічем у 1995 році, пропонує інтернет-ресурс для вивчення і розвитку геопоетики і який доступний для всіх.

Міжнародний інститут геопоетики видає регулярні інформаційні бюлетені та розсилки з новинами про події, які відносяться до геопоетичної проблематики. Також існує дискусійна група на Facebook. Установа з 2009 року має власний друкований орган – “The Geopoetics Review”.

Найбільш відомою працею з геопоетики стала однойменна монографія “Геопоетика” Кеннета Вайта 1992 року [26, 27]. Його часто називають засновником геопоетики. Кеннет Вайт, пояснюючи сутність геопоетичного підходу, стверджував, що “мова йде про нову духовну картографію, про нове сприйняття життя, що звільнялося, нарешті, від ідеологій, релігій, соціальних міфів і т.д., і, відповідно, про пошук мови, здатної виразити це нове буття у світі, відразу уточнюю, що йдеться саме про відносини зі світом, з його енергіями, ритмами, формами, а не тільки про підпорядкування Природі, не тільки про «вростання в ґрунт». Я говорю про нескінченно поновлюваний пошук – від одного місця до іншого, від однієї дороги до іншої – поетичної мови, що лежить, або, точніше, рухається поміж усталених способів інтерпретування. Отже, йдеться про зрушення в самій манері мислити, а не про зарозуміле заперечення або нескінченне аналітичне розщеплення. Все сказане – не більше, ніж попередні обриси предмета. Але головне – не визначення, а воля, порив до життя і до відкриття світу, спрямованість до руху” [27]. У тому, що стосується геопоетики,

зазначає автор, мова не йде ні про культурну «новинку», ні про літературні школи, ні про поезію, що розуміється, як сокровенне мистецтво. Йдеться про рух, який зачіпає питання про самі основи буття людини на землі. І головне тут не в побудові умоглядної системи, а в тому, щоб крок за кроком довести до кінця досвід; особисте дослідження, для початку помістивши себе в смислове поле, що виникає між поезією, філософією і наукою.

Після активної діяльності Кеннета Вайта щодо відкриття центру геопоетики з'являється чимала кількість книг цієї орієнтації. Серед них книга Джоан Брант “Політика мімесису в постструктуралістській французькій поезії та теорії” (1997), Бсайті Омара “Земля і мислення: геопоетика Кеннета Вайта в арабському контексті” (2008), Алессандро Барчієзі “Геопоетика “Енеїди” Вергілія” (2004), Аттілі Доза “Довкола ідентичності: нові горизонти в сучасній шотландській поезії” (2009), де автор називає Кеннета Вайта стратегом мутації [16-24], та одна з книг цього спрямування – Ребекки Велш “Геопоетика модернізму” (2015 року) [25]. Так, “Геопоетика модернізму” стала першою книгою, в якій висвітлено зв'язок між американським модернізму і географічним дискурсом нашого часу. Ребекка Волш досліджує тексти Уолта Уйтмена, Гертруди Стайн, Ленгстона Х'юза, у безпосередньому зв'язку з сучасними географічними теоріями – у тому числі й з космологічною географією Олександра фон Гумбольдта і Мері Сомервілль, екологічним детермінізмом Еллен Черчілль Семпл. Ребекка Волш стверджує, що домінуючі географічні парадигми XIX і XX століть створили підстави порушити наявні транснаціональні уявлення для експериментальних письменників, і звернутися до хвилюючих краєвидів націй, континентів і світу загалом. Досліджуючи модернізм поряд з географією довкілля в плані детермінізму, вона відображає поетичні місцевості, де формувались такі ідеї, як захід проти НЕ заходу або дестабілізація імперського центру при його протистоянні колоніальній периферії. Геопоетика модернізму показує географічні умови, через які американська модерністська поезія дослідним шляхом вийшла на ідеї орієнталізму, примітивізму, і американської винятковості.

У сучасній геопоетиці формується низка підходів, одним із найбільш знаних стає *геокритика*, праці представників якої публікувалися в збірнику “Геокритичні дослідження: Простір, місце і картографування в літературних та культурних студіях”. Зокрема, в цьому виданні Ерік Прісто робить спробу розмежувати різні напрями геопоетики, виокремивши геокритику як провідну ділянку цієї науки. Сформувавшись як міждисциплінарна галузь, геопоетика продовжує активно розвиватися.

Одним із цікавих напрямів є *психогеографія*, яскравим представником якої став Гі Дебор. У розробці концепції психогеографії він відштовхувався від “унітарного урбанізму” (тобто синтезу мистецтв і технологій з ужитковою метою), запропонованого у 1953 році Іваном Щегловим, представником “Леттристського Інтернаціоналу”. Психогеографія представляє оригінальний підхід до міського простору завдяки наголошенню на суб'єктивності людського сприйняття та визначена Гі Дебором у 1955 році як “вивчення точних законів специфічних ефектів територіального оточення, свідомо організованого або ні, які впливають на емоції та поведінку індивіда”[5]. Гі Дебор у книжці “Психогеографія” (М., 2017) обґрунтовує поняття “дрейфу”, яке

розкриває, у який спосіб утворюється нова картографія на основі уявлення про протікання атмосфери руху для індивіда: “Поняття дрейфу нерозривно пов’язане з усвідомленням явищ психогеографічного характеру та з розробкою дидактично-ігрової поведінки, що цілком вороже щодо традиційних уявлень про мандри та прогулянки” [6, с.20], “з точки зору дрейфу, кожне місто має свій психогеографічний рельєф” [6, с.20]. Фактично, теорія дрейфу видозмінює класичне уявлення про простір тим, що пропонує подивитись на нього поза константними парадигмами, у постійному русі. Звідси така вагома роль випадковості, яка розглядається Дебором як бажана; він прагне переакцентувати увагу на притаманну місту рухливість, а дрейф дозволяє вивчити територію та заручитися афективними результатами.

Ще одним відгалуженням стала *літературна географія*. В оглядовій статті Джос Сміт читаємо: “Моєю метою є аргументація розуміння місця з точки зору літературної географії та відповідного мислення, яке до того ж є сполученням між екологічною та романтичною думкою. Термін «літературна географія» прийшов на зміну «текстової географії»: на увазі мається розходження між двома способами аналізу, описане Ангаградом Сандерсом: літературна географія спрямовує нас до «просторів у тексті», а текстова географія – до «просторів» тексту» [22, с. 437]. Оскільки жанр, що розглядається в цій статті, презентує не-фантастичне місце оповіді, існує неминучий інтерес до взаємодії між цими двома критичними перспективами” [23, с. 65]. Тож для літературної географії характерні ці два аспекти аналізу тексту. Дослідження цього типу перегукуються з концепціями книг аналітичної поведінкової географії, наприклад Дж. Голда “Основи поведінкової географії: психологія і географія” [4], які враховують психологічні чинники споглядання та осмислення рельєфу.

Не менш модним новоутвореним методом пізнання стала *культурна географія*, яка в широкому діапазоні розглядає культурні зміни від побуту й буденних кліше – до філософії, і в тому числі літератури. Тобто власне літературне вивчення геопростору в цій методиці є явно другорядним, воно розглядається принагідно. Очілниками цього наукового підходу стали Девід Аткинсон, Дон Мітчелл, Піт Річард, Вільбур Зелінський та ін.

Укладання *когнітивної мапи* вже давно перейшло межі психології та стало здобутком всіх гуманітарних наук. Праці Олега Баксанського і Олени Кучер “Когнітивний образ світу: пролегомени до філософії освіти” (М., 2010), “Когнітивні мапи” (2010) за редакцією Карла Перусича, “Представлення когнітивних мап у тривимірному просторі” (2014) Е. Феррейро Опаси і П. Терелянського, “Когнітивні карти у шурів та людей” (1980) Е. Толмена, “Від когнітивної географії до міфогеографії: інтерпретації простору і часу” І. Мітіна, “Створення ментальних мап: метод генерації та структурування ідей” (М., 2007) Хорста Мюллера та ін. видозмінюють наше уявлення про простір та його властивості, які більше не мисляться константними. Постнекласична наука остаточно змінила сприйняття простору та часу у бік ускладнення та динамізації загальної картини світу.

Так, праця Хорста Мюллера змушує замислитися над природою нашого просторового відчуття та відповідно над його відтворенням людиною, зокрема і в літературі. Розглядаючи конкретні прийоми когнітивного картографування, дослідник

визнає складність інтелект-картування та розглядає такі його види: стандартні мапи, швидкісні мапи, майстер-мапи, мега-мапи. Йдучи за Тоні Б'юзеном, Мюллер виділяє ці групи в залежності від обсягу та застосування мап. Врешті, впорядкування цих карт призводить до просторового впорядкування також. Він пише: "Концепт-мапа відображає мережу понять (концептів), оглядів, які не прив'язані строго до однієї центральної теми, вона впорядковує поняття відносно одне одного" [11, с.49]. Паралельно з картографуванням мислення в США був створений метод *кластерінга*. Він заснований на утворенні впорядкування на основі вільного асоціативного мислення. Когнітивні мапи насамперед націлені на впорядкування за обраним принципом, але стосовно літературного твору ми саме й маємо такий тип впорядкування, який часто є настільки довільним, що геть виходить за межі реальності, а то й здорового глузду (персонажі-божевілля, фантастичні істоти тощо). Когнітивний підхід до визначення особливостей просторового мислення письменника враховує саме оригінальність, а не традицію та константу.

Деякі письменники активізували просторові орієнтири, приділяючи увагу географії у своїх творах: "Альгамбра" Вашингтона Ірвінга, "П'ятнадцятилітній капітан" Жуль Верна, "Острів скарбів" Роберта Льюїса Стівенсона, "Карта і територія" та "Можливість острова" Мішеля Уельбека, "Просто простори" Жоржа Перека та ін. Найбільш послідовно в сучасній науці викладені концепції просторознавства, геополітики, геокритики, ієротопії (переважно стосовно сакральних географічних об'єктів), культурного ландшафту, когнітивної картографії, психогеографії тощо. Нинішня теорія літератури дедалі більше ускладнюється за рахунок залучення суміжних наук, збільшується кількість досліджень, що написані на перетині літературознавства та інших наук, зокрема: "Проблеми урбанізму в російській літературі" М. Анциферова, "Влада простору та простір влади" та "Гуманітарна географія, простір та мова географічних образів" Д. Замятіна, "Сприйняття простору та перспективне конструювання" О. Гончарової, "Місто в теорії: досвід осмислення простору" О. Трубіної, "Континуальність простору та часу в романі М. Булгакова "Майстер і Маргарита"" В. Харченко та С. Григоренко [Див. також 1, 2, 7, 8, 10, 15] та ін. Численні книги про простір в літературі були спровоковані не менш численними дослідженнями простору в негуманітарних науках, адже завдяки зміні уявлення про структуру простору видозмінюється й світогляд сучасника. Бум на просторові дослідження на Заході був підхоплений на Сході й світ побачили кілька збірників: "Любов простору: поетика місця у творчості Бориса Пастернака" (2008), "Метавсесвіт, простір, час" (2013), "Ієротопія та іконографія сакральних просторів" (2009) та ін. У нас була захищена дисертація О.М. Виноградова "Антропологізація простору в прозі Жоржа Перека", яка потрапляє в поле актуальних ідей сучасності, що пов'язані з переглядом існуючих усталених уявлень, базових категорій світобудови, до яких, власне, й належить "простір".

На тлі загальної когнітивної революції та перетворення координат людського буття особливе місце посідає внесок Жоржа Перека. По смерті письменника розпочалася ґрунтовна робота з реконструкції його просторових уявлень та їхніх художніх відтінків, зародилася нова гілка літературознавства – перекознавство, яким, на жаль, не може похизуватися українська наука. Молодий дослідник Олександр Виноградов

звернувся до творчості Жоржа Перека й обернув увагу вітчизняної науки до проблем поетики простору у цього письменника, адже він був активним експериментатором у конструюванні простору. За основу взято романи “Речі”, “Людина, що спить”, “Життя: спосіб використання”, “W, або спогад дитинства”, “Кунсткамера”, які в системі художнього спадку письменника презентують ключові етапи розвитку його поетики. У романі “Речі” просторова тематика проблематизується таким чином, що при зіставленні Парижа і провінції значно актуалізується перехідний простір; емоційна картина простору також чітко окреслена як динамізація метрополії і провінції; всі переліки, так глибоко шановані письменником, також виструнчуються під загальний просторовий конструкт, вони не змішуються та не повертаються до своїх попередніх функціонувань.

У напівтеоретичній, напівесеїстичній книзі “Просто простори: щоденник користувача” Ж. Перек пропонує сконденсовану форму свого відчуття простору: “...Немає єдиного простору, єдиного гарного простору довкола, єдиного гарного простору довкола нас, а є безліч частин простору; одна із них – перехід метро, інша – парк, третя (тут ми відразу потрапляємо до простору більш окремишнього) спочатку скромного розміру, потім колосально збільшилася і стала Парижем, у той час, як сусідній простір, який від початку мав не гірші можливості, задовольняється тим, що залишається містечком Понтуаз” [13, с. 11-12]. Простори-переліки та простори-мрії названі самим письменником як дві провідні форми просторотворення. За його переконанням, написане слово, згаданий знак вже починає синтезувати простір. Задаючи в книзі “Просто простори” масштабування найбільш звичних просторів (ліжка – кімната – квартира – двері – сходи – стіни – будинок – вулиця – квартал – місто – село – країна – континент – світ) та принципи їхнього зображення в художньому тексті, які Ж. Перек видавалися найбільш придатними (підпорядкування простору – перелік як форма відтворення простору – гра простором – вимірювання простору) складають основну оповідь, отже, письменник вважав за необхідне звести всі принципи відтворення простору в художньому творі. Великий поціновувач творчості Перека Клод Буржелен зазначав: «Простір “Просто просторів” відчувається, присутній тільки у ту мить, коли він руйнується. Велетенське зведення “романів” у книзі “Життя спосіб використання” утримується “ходом коня”, який змушує нас пересуватися з верхнього поверху на нижній, з однієї історії до іншої. “W, або спогади дитинства” вибудовується на цілій системі вражаюче явних або прихованих зламів» [3, с. 26]. Емоційна та наративна природа такого просторового зламу ще до кінця не оцінена, як і не застосована в художній практиці належним чином. Злами та перехідні місця перемешуються у Перека з масштабуванням та переліком, утворюючи неповторну поетику просторовості.

Масштабування та перелік були провідними принципами відтворення художнього простору, але чільне місце в цьому було відведено знаку/слову. Знак цікавив письменника як ланцюжок у переліку, специфічний пазл у загальній художній картині світу. Тому зовсім не дивно, що Ж. Перек вважав основним структурним принципом роману *пазловий*. Сам про себе він висловився: «Якщо спробувати визначити те, що я намагався зробити з того часу, як почав писати, то перше, що спадає на гадку, це те, що я не написав і двох подібних між собою книг, я жодного разу не намагався

повторити в наступній книзі формулу, побудову або манеру письма, які були створені у попередній» [12]. Романи Перека – це конструювання художнього простору шляхом переліку речей та властивостей, будь-чого, що може систематизуватися, проте принципи систематизації щоразу відмінні.

Ж. Перек винайшов спосіб безмежного й невичерпного опису простору, в якому поглинаються емоційні сплески та завжди перемагає речовинність, що прагне нарощуватися та зникати незалежно від людини. Велика цікавість сучасників до творчості Перека викликана тим, що винайдений ним принцип відтворення простору виявився найбільш придатним для безміру всесвіту, тобто відповідає сучасним просторовим уявленням дедалі більше. Асиметрія всесвіту у постнекласичній науці прихильно ставиться до просторових уявлень письменника. Перек-експериментатор набуває чинності та актуалізується там, де постає потреба у нових когнітивних мотиваціях, де простір виявляє певну нетотожність; дослідження Олександра Виноградова становить найкращий показник активізації цього процесу.

Просторова критика робить свої перші кроки в Україні, та, сподіваюсь, попереду нас іще чекають неймовірні винаходи та територіальні одкровення, потужний перегляд всього українського письменства під кутом зору простору, який перебуває у вічному та невинному становленні. Крім того, хочу зазначити, що сучасна просторова критика є своєрідним подовженням-переосмисленням концепції простору А. Лефевра, який постійно наголошував, що простір не є усталеною даністю нашого буття, що він переінакшується з кожним новим поглядом людини, що він такий же відносний, як і решта мисленневих категорій. Цей виявлений А. Лефевром парадокс у тлумаченні простору був ним охарактеризований так: «Поняття простору пов'язує між собою ментальне й культурне, соціальне та історичне. В ньому відтворюється складний процес: *винайдення* (нових невідомих просторів, континентів чи космосу) – *виробництва* (просторового устрою, властивого кожному конкретному суспільству) – *сотворення* (творів: пейзажу, міста з його монументалізмом та прикрашанням). Цей процес еволюційний, генетичний (тобто він має генезу), але підпорядкований єдиній логіці – *всезагальній синхронності*, оскільки будь-який просторовий механізм заснований на узгодженні в свідомості та на фізичній сумісності елементів, чию синхронність *продукуємо ми...*» [9, с.11]. Віднині просторові уявлення втрачають константність та осмислюються у парадигмі вічного становлення, як і сама людська свідомість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берлянт А.М. Образ пространства: карта и информация. – М.: Мысль, 1986. – 240 с.
2. Бовсунівська Т.В. Роль міста в поетологічній концепції рельєфу «Квітів зла» Шарля Бодлера, або сатанинська спокута символізму // Вісник Київського лінгвістичного університету. – 2003. – Т.6. – № 2. – С.160-166.
3. Бюржелен Клод. Предисловие // Перек Жорж. Кондотьєр. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – С.5-34.
4. Голд Дж. Психология и география: Основы поведенческой географии. М.: Прогресс, 1990. – 278 с.
5. Дебор Г.Э. «Введение в критику городской географии». Взято з сайту http://npj.netangels.ru/belegorn/critiqueof_urban_geography
6. Дебор Ги. Психогеография. – М.: Ad Marginem, 2017. – 112 с.
7. Замятин Д.Н. Власть пространства и пространство власти. Географические образы в политике и международных отношениях / Д.Н. Замятин. – М.: РОССПЭН, 2004. – 352с.
8. Замятин Д.Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. – М.: Знак, 2006. – 488 с.
9. Лефевр В.А. Производство пространства. – М.: Strelka

Press, 2015. – 431 с. 10. *Максаковский В.П.* Литературная география: Географические образы в русской художественной литературе. – М.: Просвещение, 2006. – 408 с. 11. *Мюллер Хорст.* Составление ментальных карт: метод генерации и структурирования идей. – М.: Омега-Л, 2007. – 126 с. 12. *Перек Жорж.* Думать / Классифицировать. Эссе. Режим доступа на 20.04.2015 г.: <http://www.litmir.net/bt/?b=152012> 13. *Перек Жорж.* Просто пространства. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. – 146 с. 14. *Толмен Э.* Когнитивные карты у крыс и у человека. <http://www.psychology.ru/library/00060.shtml> 15. *Щукина Д.А.* Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. – СПб.: СПбГУ, 2003. 16. *Axelrod R.* The Structure of Decision: Cognitive Maps of Political Elites. – Princeton University Press, 1976. 17. *Bsaiithi Omar.* Land and Mind: Kenneth White's Geopoetics in the Arabian Context. – Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 205 pp. 18. *Dósa Attila.* Kenneth White: a Strategist of Mutation // *Beyond Identity: New Horizons in Modern Scottish Poetry.* – Amsterdam, NY: Rodopi, 2009. – P.259-276. 19. *Hashas Mohammed.* Intercultural Geopoetics in Kenneth White's Open World. – Cambridge Scholars Publishing, 2017. – 170 pp. 20. *Malpas Jeff,* editor. The Intelligence of Place: Topographies and Poetics. – Bloomsbury Publishing Plc, 2015. – 296 pp. 21. *McManus Tony.* The Redical Field: Kenneth White and Geopoetics (Non-Fiction). – Sandstone Press, 2007. – 222pp. 22. *Saunders A.* Literary geography: re forging the connections // *Progress in Human Geography*, 34(4), 2010. – pp.436-452. 23. *Smith Jos.* 'Lithogenesis': Towards a (Geo)Poetics of Place // *Literary Geographies I* (1) 2015. – P. 62-78. 24. *Wallerstein I.* Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 25. *Welsh Rebecca.* The Geopoetics of Modernism. UP of Florida, 2015. – 201 pp. 26. *White Kenneth.* Geopoetics: Plase, Culture, World. – Alba, 2004. 27. *White Kenneth.* Elements of Geopoetics // *Edinburg Review.* – 1992. – N88. – P.163-180.

Прийнято до друку 20.09.17 р.

***Tetyana Bovsunivska, PhD., Associate Prof.
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv***

SPACIAL CRITICISM IN POSTENCLASSICAL ERA

The article is devoted to the review of achievements of spatial criticism and the specific methods in which it is embodied. The attention of the figure of the founder of spatial criticism – geopoetics – is Kenneth White. Literary geography, geocryption, psycho-geography, cultural geography, cognitive map are characterized as well. Besides, it is about the writer-innovator in the field of redefining space – Georges Perec. His book 'Just Spaces' is regarded as a kind of predecessor to spatial criticism.

Keywords: *spatial criticism, literary geography, geocriticism, psychogeography, cultural geography, cognitive map.*

***Татьяна Бовсуновская, д. филол. н., проф.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко***

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КРИТИКА В ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ

Статья посвящена обзору достижений пространственной критики и конкретных методов, в которых она воплощается. Уделено внимание фигуре основателя пространственной критики – геопоэтики – Кеннета Уайта. Охарактеризованы также литературная география, геокритика, психогеография, культурная география, когнитивная карта. Речь идет также о писателе-новаторе в области переосмысления пространства – Ж. Перек. Его книга «Про

сто пространства» рассматривается как своеобразный предшественник пространственной критики.

Ключевые слова: пространственная критика, литературная география, геокритика, психогеография, культурная география, когнитивная карта.

УДК 821.111

Бойніцька О.С., д. філол. н., доц.
Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка, м. Київ

«АНДЕГРАУНДНА» ІСТОРІЯ В РОМАНІ МІКА ДЖЕКСОНА «ПІДЗЕМНА ЛЮДИНА»

У статті вивчаються своєрідні форми репрезентації історії в романі Міка Джексона «Підземна людина». Зокрема, розглядаються такі питання, як співвідношення фактів та вимислу, створення цілісної історії із сукупності окремих історій, розкривається метафоричний зміст деяких образів у романі. Стаття є спробою поетологічного аналізу роману у контексті постмодерністської концептуалізації історії.

Ключові слова: англійський історіографічний роман, п'ятий Герцог Портлендський, фактуальне, фікціональне, історія, історії, пам'ять.

У фокусі роману Міка Джексона «Підземна людина» (Mick Jackson *The Underground Man*, 1997) – історія реальної історичної особистості – Вільяма Джона Кавендіша Бентінк-Скотта, п'ятого Герцога Портлендського (1800–1879), дивака-відлюдника, який уславився тим, що збудував розгалужену мережу підземних тунелів навколо свого маєтку Вельбек-Еббі в графстві Ноттінгемшир. Письменник детально відтворює події останнього року життя Герцога, хоча дозволяє собі чимало вільних інтерпретацій та навмисних фальсифікацій «справжньої» історії, зокрема щодо останніх днів життя та обставин смерті історичного персонажа.

Автор «Підземної людини» грає з надійністю факту та оманливістю вимислу, подекуди підмінюючи одне іншим. До прикладу, навівши хибну дату народження Герцога – 12 березня 1828 року¹, – письменник водночас зберігає історичну вірогідність стосовно такої деталі, як день тижня: і 12 березня 1828 року, і 17 вересня 1800 року (реальна дата народження п'ятого Герцога Портлендського) припали на середу.

На протигагу історичним романістам, які нерідко застерігають, що їхній твір почасти є вимислом, Мік Джексон у передмові до роману зауважує: «Деякі імена персонажів, переважна частина географії, дійсно деякі з найбільш дивних деталей у книзі є справжніми» [2, с. vi]. Отже, коли автори історичних романів підкреслювали фікціональний вимір їхніх творів як домінуючий, автор історіографічного роману наголошує на наявності в його творі певного ступеню історичної достовірності. При цьому саме фактуальна частина його історії виглядає найменш правдоподібно.

¹ Щоправда, ця дата в романі подається як вгадана хворим хлопчиком-віщуном і не підтверджується самим Герцогом [2, с. 176].

байки, просто полюбляють пускати чутки. [...] Боюся, що будівництво тунелів лише підтвердило всі ці божевільні історії. Коли людина поводить ся екстравагантно, ховається від людей, вони, як правило, дають волю уяві. Скінчилося тим, що з нього зробили справжнє чудовисько, але це всього лише їхні фантазії» [2, с. 17–18].

Не більш надійними є записи, зроблені самим Герцогом у формі щоденних «звітів». Вони переважно стосуються таких суб'єктивних речей, як сновидіння, фантазії, спогади й переживання. Окрім того, хибні інтерпретації подій, численні свідомі та не-свідомі викривлення стають очевидними щоразу, коли в історіях Герцога з'являються інші люди, описуються їхні вчинки, викладаються їхні судження.

Так чи інакше, образ Герцога поступово окреслюється з цих історій: про віслюків та парасолі, що ними Його Світлість наказав спорядити всіх робітників; про собаку, якому Герцог запропонував прилаштувати на спину сідло, аби возити верхи онуку егера; про ритуал привітання «пані сороки» та спеціальний цвинтар для коней; про простирадла, які потрібно випрати від поганих сновидінь і меланхолії; про те, як Герцог заблукав у лісі й біг наввипередки з місяцем, про його задум прикрасити ворітницю біля в'їзду до тунелів не традиційними грецькою вазою або ж обеліском, а кам'яними цибулиною та цвітною капустою, про те, як, прогулюючись тунелями, він співав дуєтом зі своєю луною, наповнюючи підземелля хором голосів – «провідна партія та партія альт, дискант та глибокий із придином бас» [2, с. 90]. Виокремлюється з цих історій розповідь Герцога про кохання до співачки Фанні Аделаїди, котра розбила його серце, а на згадку подарувала золотий годинник, який «вимірює неквапливий поступ десятиліть відтоді, як Фанні Аделаїда відхилила мою руку та зійшла в землю через зіпсований шматок риби» [2, с. 53].

Розмірковуючи про цілком самостійне життя всіх історій, Герцог робить спробу певним чином систематизувати закономірності їхнього розвитку та вільного руху: «Я спробував накреслити карту, що на ній можна прокласти маршрут якого-небудь цікавого повідомлення. Беручи за приклад свою хворобу, я почав із того, що написав ім'я міс Вітл з одного краю, а преподобного Меллора – з іншого. Я припустив, що потрібно двоє або троє осіб між ними, які б несвідомо слугували східцями для новин. Та не встиг я помилюватися своєю маленькою схемою й порадити тому, що все, виявляється просто, як мені спало на думку, що дві або три безіменні персони між любою міс Вітл та Меллором навряд чи розповіли свою історію лише один раз. Ні, якщо історія хоча б трохи є вартою переповідання, її повторюватимуть і дюжину разів. І ось кожна лінія на моїй невігадливій карті несподівано перетворюється на дванадцять, і вони розбігаються в усіх напрямках. І звичайно, кожен з дванадцятьох, що почули історію, може передати її іншій дюжині. Чутка котиться, намотуючи нові лінії, і в результаті стає цілим мотком мотузки. [...] Згодом я подумав, а чи не краще представити все це у вигляді генеалогічного дерева. Угорі сторінки мають бути імена пари, яка вперше поділилася цією історією (або, так би мовити, зачала її), а унизу розгорнутим віялом слід розмістити імена численних поколінь нащадків. Як у будь-якій родині, напевно, риси нових поколінь історії матимуть деяку, та аж ніяк не повну схожість з рисами перших» [2, с. 110].

Часом Його Світлості також спадало на думку виготовити мапу шляху, що його проходить звичайний лист: «Крізь яку кількість рук має пройти конверт відтоді, як

кінець, однак, чимало питань лишаються без відповіді. Наприклад, хто навчив дерево трюку з яблуками? Та... звідки береться фруктовий запах?» [2, с. 1, 2].

Це дерево із його внутрішніми процесами можна співвіднести як із самою історією, так і з намаганнями історіографів осмислити її сутність й відтворити особливості її перебігу. Питання, які ставлять історіографи, є посутньо подібними до тих, що бенетжать Герцога, – яким чином створюється історія, яким є її механізм, які сили залучені в процес і завдяки чому виникає «плід». Подібно до процесів, що відбуваються всередині дерева, певні закономірності визначають і процес історичний. Та чи усе в цьому процесі можна пояснити суто логічно й згідно усталеної системи пізнання?

Поза тим, ці питання, які звучать на першій сторінці роману, метафорично суголосять основній проблематиці твору, герой якого шукає сенс життя й виправдання свого існування. Прагнення осягнути сутність речей, зазирнути вглиб світобудови, зрозуміти принцип роботи її механізмів Герцог реалізує, намагаючись зазирнути вглиб самої Землі, природи, людини, себе самого у цілком буквальному сенсі, адже понад усе його цікавить механізм роботи власного організму.

Він надзвичайно радіє, побачивши на карті місцевості свій маєток – це «зафіксоване» підтвердження його існування. І також «почувається підбадьореним» [2, с. 89], занотувавши свої міркування про коротку траєкторію людського життя, подібну до тієї, що її окреслює риба, яка несподівано на мить вистрибнула з води.

Без жодної практичної мети п'ятий Герцог Портлендський прокопує підземні ходи в усіх напрямках від свого маєтку. Пошук відповіді на питання про смисл та призначення цих тунелів знову-таки приводить до ширшого питання про сенс життя: «Я не створив жодного витвору мистецтва. Я нічого не винайшов, нічого не відкрив. Не можна сказати, що я змарнував землю та статок, які отримав у спадок, та все ж таки вони не були використані так плідно, як могли б. І хоча я й збудував кілька будинків для старих та сільську лікарню неподалік Белфа, по моїй смерті не буде ані пам'ятника на мою честь, ані повсюдного голосіння. Я навіть не зміг одружитися з жінкою, яку кохав – трюк, що вдається більшості чоловіків. [...] За такого стану справ мене запам'ятають як Герцога, котрий побудував тунелі й належав сам собі. В інших відношеннях забути мене вкрай просто – я лише половина людини» [2, с. 116].

Прагнення залишити пам'ять по собі спонукає персонажа роману М. Джексона до вивчення, у свою чергу, власної пам'яті: «Я помітив, що, коли непокоюся, то схильний відправлятися на пошуки минулого. Гадаю, ця територія – більш надійна та безпечна – знайома мені набагато краще» [2, с. 117].

Герцога болісно вражає зустріч із колишнім садівником містером Сноу, який після інсульту втратив пам'ять. Розмірковуючи про цю подію, Його Світлість доходить висновку, що саме в пам'яті й у минулому криється сутність та сенс життя: «Досвід нашого життя надійно схований у сейфі нашої пам'яті. Саме тут ми тримаємо наше минуле. І не враховуючи поодиноких сувенірів, в нас немає нічого, окрім цих архівних записів про скромні успіхи та приголомшуючі поразки нашого життя, про тих, кого ми любили, і (якщо нам пощастило) про тих, хто любив нас у відповідь. Єдине, що надає нам впевненості в добре проведеному житті – чи взагалі проведеному хоч якось, якщо вже на те пішло, – це свідчення, яке ми дбайливо зберігаємо в Пам'яті

Отже, історія «підземної людини» – це історія англійського заможного аристократа, білого чоловіка, англосакса. Водночас це й «андеграундна» історія¹, історія аутсайдера, ексцентрика, суспільного маргінала. Це історія *Інакишого*, не схожого на всіх, а тому дивакуватого, абсурдного, незрозумілого. Джексон використовує ту перспективу, що протягом тривалого часу домінувала в історіографії – т.зв. WASP (White Anglo Saxon Protestant). Узявши за основу шаблон, який, здавалось, цілком вичерпав себе, письменник відкриває новий ракурс старої моделі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойніцька О. Англійський історіографічний роман кінця XX – початку XXI ст.: філософія жанру : [монографія] / Ольга Бойніцька. – К.: Видавець Карпенко В.М., 2016. – 324 с. 2. Jackson M. The Underground Man / Mick Jackson [novel]. – New York : William Morrow and Company, Inc., 1997. – 262, [1] p. – (Першотвір).

Прийнято до друку 13.09.2017 р.

*Бойницькая О.С., д. филол. н., доц.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев*

«АНДЕГРАУНДНАЯ» ИСТОРИЯ В РОМАНЕ МИКА ДЖЕКСОНА «ПОДЗЕМНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

В статье изучаются своеобразные формы репрезентации истории в романе Мика Джексона «Подземный человек». В частности, рассматриваются такие проблемы, как соотношение фактов и вымысла, создание целостной истории из совокупности отдельных историй, раскрывается метафорическое содержание некоторых образов в романе. В статье предпринимается попытка поэтологического анализа романа в контексте постмодернистской концептуализации истории.

Ключевые слова: английский историографический роман, пятый Герцог Портлендский, фактуальное, фикциональное, история, истории, память.

*O. Boinitska, PhD., Associate Professor,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

THE 'UNDERGROUND' HISTORY IN 'THE UNDERGROUND MAN' BY MICK JACKSON

The article focuses on the analysis of the specific modes of historical representation in Mick Jackson's novel 'The Underground Man'. Such problems as the mingling of facts and surmise, the rejection of the notion of history as a sum of individual stories, and some metaphorical implications in the novel are discussed at length. This article is intended as a case study of the novel in the context of the postmodern conceptualization of history and fiction.

Keywords: English historiographic novel, the fifth Duke of Portland, factual, fictional, history, stories, memory.

¹ Зауважимо назву роману англійською – «The Underground Man».

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

Данная статья посвящена особенностям осмысления проблемы национальной идентичности в американских романах о Второй мировой войне. В статье рассматриваются романы Г. Уоука «Ветры войны» и «Война и память» и роман Дж. О. Килленса «И тогда мы услышали гром».

Ключевые слова: национальная идентичность, Дж. О. Килленс, J. O. Killens, «И тогда мы услышали гром», «*And Then We Heard The Thunder*», Г. Уоук, «Ветры войны», «*Winds of War*», «Война и память», «*War and Remembrance*», идентичность афроамериканца, идентичность американского еврея.

Соединенные Штаты Америки – полиэтническая и мультикультурная страна. Поэтому проблема национальной идентичности постоянно находится во внимании ученых и часто становится объектом осмысления в литературе и искусстве.

В романах Дж. О. Килленса (*John Oliver Killens*) и Г. Уоука¹ (*Herman Wouk*) Вторая мировая война представлена пусковым механизмом, который стимулирует обретение главными героями, которые считают себя американцами, своей расовой и этнической идентичности. Произведения данных авторов очень разные, их объединяет лишь тема и художественное рассмотрение национальной идентичности. Роман Дж. О. Килленса «И тогда мы услышали гром» (*And Then We Heard The Thunder*, 1962) осмысляет национальную идентичность афроамериканца. Автор романов «Ветры войны» (*Winds of War*, 1971) и «Война и память» (*War and Remembrance*, 1978) Г. Уоук изображает, как американские евреи, оказавшиеся в Европе во время Второй мировой, возвращаются к своим этническим корням.

В романе Дж. О. Килленса «И тогда мы услышали гром» описывается, как за время Второй мировой войны афроамериканец Соломон Сондерс Джуниор (*Solomon Saunders Jr.*) по прозвищу Солли (*Solly*) смог обрести свою расовую идентичность, и как принятие себя в своей расовой идентичности позволило ему почувствовать себя полноценным американцем.

Писатель показывает, что черный солдат в американской армии постоянно сталкивается с оскорблениями и неприязнью, ему постоянно указывают на его

¹ Особое внимание стоит уделить вопросу передачи имени писателя средствами кириллического алфавита. Можно встретить следующие варианты: Герман Вук, Герман Воук и Герман Уоук. Вариант передачи Г. Вук никак не может быть обоснован (это и не транслитерация, и не транскрипция). Вариант передачи Г. Воук представляет собой транслитерацию имени, хотя правила передачи имен с латиницы на кириллицу предполагают передачу при помощи транскрипции, таким образом, имя должно передаваться как Г. Уоук. Интересно отметить, что вариант Г. Воук все же имеет под собой историческое обоснование: фамилия писателя пошла от белорусского слова воўк, и писатель даже иногда представлялся как *Herman Wolf* (Герман Волк)

неполноценность. В романе описывается система расовой сегрегации в США во время Второй мировой: сегрегированная армия, сегрегация в транспорте, в общественных местах. При том, что американцы как территориальная нация (*territorial nation*), если пользоваться терминологией Э. Д. Смита, в основе своего единства должны иметь общую культуру, мифы и символы, а также, что более важно, унифицированные права и обязанности всех граждан [1, с. 134-137]. Неудивительно, что Солли и его товарищи не ощущают себя полноправными гражданами США. Капрал Сондерс как-то скажет в сердцах лейтенанту Сэмюэлсу: «Я пробыл второсортным американцем всю мою жизнь, но я, черт возьми, уверен, что к этому все равно не привык²» («I've been a second-handed American all my life, I damn sure haven't gotten used to it» [2, с. 229]). Еще У. Э. Б. Дюбуа в своем знаменитом эссе «Our spiritual strivings» писал о «двойном самосознании» («double consciousness») афроамериканца, о внутреннем конфликте, который переживают черные граждане США: «афроамериканец всегда чувствует свою двойственность: он и американец, он и негр; две души, два способа мышления, два непримиримых порыва; два несовместимых идеала в одном темном теле...» [3, с. 3]. К. Гиллард считает, что духовное воссоединение Солли с афроамериканской общиной становится основной линией развития действия в романе [4, с. 37]. Все же видится, что основной линией динамики произведения является как раз преодоление главным героем внутреннего конфликта и двойственности, о которых говорил У. Э. Б. Дюбуа.

Главный герой романа – Солли – образованный и амбициозный афроамериканец из Нью-Йорка. Сразу после свадьбы Солли попадает в армию. Его жена, подбадривая Солли, повторяет, что несмотря на то, что он афроамериканец, с его способностями он многого добьется в армии.

Главный герой мечтает внести вклад в разгром фашизма и заодно дослужиться до сержанта. В роте уважают Солли за его образованность, но его «правильные» с точки зрения официальной идеологии установки раздражают некоторых радикально настроенных сослуживцев. За конформизм Солли нередко называют «дядей томом» («uncle tom»). «Правильность» Солли начинает размываться после того, как Солли унижают и избивают в полицейском участке за попытку защитить свои права.

Вместе со сослуживцами Солли приходит к мысли, что за свои права надо бороться: они пытаются воздействовать на командиров, отправляют в газеты письмо, в котором рассказывают о положении черного солдата в армии. Солли с друзьями принимают идею «двойной победы» (Double V) – с одной стороны, победы над фашизмом и нацизмом в Европе, с другой стороны, победы над расизмом и дискриминацией в США.

В романе описывается вооруженное столкновение между черными и белыми солдатами армии США на базе в Куинсленде, Австралия. Такое столкновение действительно имело место быть в Австралии, только в Брисбане [4, с. 52]. Символично, что именно в столкновении с белыми солдатами, а не в бою с японцами, погибают лучшие друзья Солли – Скотти (*Scotty*), Кукольное личико Бэнкс (*Baby-Face Banks*) и

² Здесь и далее перевод мой. – В. Г.

Червяк Тэйлор. Стоя у тела мертвого друга, Солли думается, что «Джерри Эйбрахам Линкольн Скотт был настоящим патриотом, и государство его называлось Чувством собственного достоинства, и правительство его называлось Мужественностью, и земля его называлась Свободой» («Jerry Abraham Lincoln Scott was a dedicated patriot and Dignity was his country and Manhood was his government and Freedom was his land» [2, с. 484-485]). Смерть друзей, которые всего лишь хотели, чтобы им не отказывали в чувстве собственного достоинства, стала сильным потрясением для Солли. Произошедшее заставило его окончательно пересмотреть свои взгляды на жизнь.

Фанни Мэй (*Fannie May*), которая станет второй женой Сондерса после смерти Милли, подарит ему книгу Ричарда Райта (*Richard Wright*) «Двенадцать миллионов черных голосов» (*Twelve Million Black voices*, 1941). Эта книга повествует о афроамериканцах, людях, которые возникли из рабства, неожиданной эмансипации, неразберихи, безработицы, несбывшихся надежд [5, с. 142]. Книга позволила ему «глубоко ощутить принадлежность к черной расе, и гордиться тем, что он черный» [2, с. 372]. Читая ее, Солли Сондерс замечает, что «если я горжусь собой, мне не надо ненавидеть людей Мистера Чарли, я не хочу их ненавидеть» («if I'm proud of me, I don't need to hate Mister Charlie's people, I don't want to» [2, с. 372]) и «если я люблю себя, я также могу любить все чертово человечество» («If I love me, I can also love the whole damn human race» [2, с. 372]).

К. Гиллард обращает внимание на автобиографичность романа: Дж. О. Килленс, как и главный персонаж Солли, был очень амбициозным молодым человеком, мечтал стать писателем, но учился на юриста, участвовал во Второй мировой войне и полностью ощутил на себе противоречивый статус черного солдата [4, с. 49]. Интересно отметить, что Р. Райт повлияет на становление личности Солли Сондерса так же, как он в свое время повлиял на автора [4, с. 49]. То, что Солли прошел по тому же пути, по которому прошел сам Дж. О. Килленс (и физически, и психологически), видимо, является одной причин глубокого проникновения автором во внутренний мир Солли и убедительного отображения эволюции внутреннего мира главного персонажа.

Обретение американскими евреями своей этнической национальной идентичности – одна их главных тем романов «Ветры войны» и «Война и память» Г. Уоука. Тексты романов объединены историей семей Генри (*Henry*) и Джастроу (*Jastrow*) и представляют собой диалогию. Через призывы судеб этих семей читатель узнает об основных битвах, относящихся к Тихоокеанскому и Европейскому театрам военных действий, о буднях американцев и европейцев во время Второй мировой. Г. Уоук убежден, что жизнь ему дарована Богом для того, чтобы он рассказал о Холокосте, поэтому он называет романы «Ветры войны» и «Война и память» своими главными книгами [6]. В диалогии Г. Уоук исследует политический, юридический и технический аспект решения еврейского вопроса. Писатель описывает быт евреев в Европе во время Второй мировой войны, изображает ужас концентрационных лагерей.

Вообще, романы «Ветры войны» и «Война и память» – это попытка эстетического осмысления Г. Уоуком, во-первых, сложного феномена Второй мировой войны в социально-историческом, политическом, психологическом, идеологическом аспектах,

во-вторых, попытка эстетического осмысления причин возникновения и механизмов функционирования тоталитарного общества.

Американский писатель, обладатель Пулитцеровской премии Г. Уоук родился в еврейской семье эмигрантов из Минска. На мировоззрение писателя во многом повлиял дед по материнской линии, ортодоксальный еврей, который до переезда в США был раввином одной из минских синагог [7, с. 9-11], [8, с. 11]. В осознанном возрасте, после окончания университета, Г. Уоук начинает вести более традиционный для ортодоксального еврея образ жизни, каждый день читает Талмуд. То, как видит писатель свое место в истории, свою цель жизни и свою идентичность, можно почувствовать, прослушав его выступление на мероприятии Библиотеки Конгресса США в 2008 г. Мероприятие проводилось в честь Г. Уоука по случаю вручения ему литературной премии *Library of Congress Lifetime Achievement Award for the Writing of Fiction*. Писатель решил закончить речь записью, оставленной еще в 1970-х гг. в своем дневнике: «Пусть мое досье подтвердит, что Эбрахам Айзек Уоук и Эстер Лэвин приехали в Америку из Минска около 1910 г., а в 1970-х гг. их сын Герман, который воевал на стороне США во время Второй мировой войны, и который написал знаменитые романы, приложил все усилия для прославления американца с выразительной еврейской подписью»¹ («Let the record show that Abraham Isaak Wouk and Esther Levine came to America from Minsk around 1910, and in the 1970s their son Herman, having fought for America in the Second World War and then written famous novels, devoted all his energies to a celebration of the American character with a powerful Jewish signature» [9]).

Историк Э. Шапиро (*E. Shapiro*), который исследовал идентичность американского еврея в прозе Г. Уоука, полагает, что главной темой творчества Г. Уоука является объединение американской и еврейской судеб [10]. В романах «Ветры войны» и «Война и память» автор описывает также процесс возвращения американских евреев Аарона Джастроу (*Aaron Jastrow*) и Натали Джастроу (*Natali Jastrow*) к своим этническим корням.

Один из героев дилогии, известный американский ученый Аарон Джастроу, возвращается к своей этнической национальной принадлежности перед смертью в Освенциме. Аарон – по происхождению польский еврей, в США он переехал вместе с родителями. Для того, чтобы иметь возможность встречаться с любимой девушкой, Аарон обращается в католичество. Но американка все равно отказывается выходить за Аарона замуж из-за его еврейского происхождения.

Война застает пожилого знаменитого историка в Италии. Его племянница Натали Джастроу, жена Байрона Генри (*Byron Henry*), пытается забрать упрямого дядю обратно в США, но их вдвоем отправляют сначала в концентрационный лагерь Терезиенштадт, затем в Освенцим. Аарон горько заметит, что именно немцы заставили его вернуться к своей идентичности («офицер СС вбил в меня еврейство» [11, с. 771]). Агностик и гуманист, как он себя называл, стал читать Талмуд и даже учить мальчишек Священному Писанию. Перед отправкой в лагерь смерти, Аарон напишет в своем дневнике, что ценит год, проведенный в Терезиенштадте больше, чем пятьдесят

¹ Здесь и далее перевод мой. – В. Г.-Б.

лет пребывания таким, как все: «униженный, голодный, подавленный, избитый, запуганный, я нашел здесь себя, моего Бога и мое самоуважение» («Degraded, hungry, oppressed, beaten, frightened, I have found myself, my God, and my self-respect here» [11, с. 946-947]).

Аарон Джастроу нашел путь к себе через религию. Натали – через сионизм. Но при этом «маленький сопротивляющийся и насмехающийся голос американки внутри ее никогда полностью не затихал» («a small resistant mocking American voice has never quite died in her» [11, с. 855]), и этот внутренний голос говорил, что она просто-напросто хочет выжить, а сионизм – это что-то вроде «морфия для ума». Был бы сионизм просто лекарством для забвения, Натали бы не стала ради него ставить под угрозу свою жизнь, ведь в концентрационном лагере участие в сионистском движении было огромным риском. Наблюдая за прощальным танцем и песней сиониста и друга Удама, которого транспортируют в Освенцим, Натали понимает, что это танец человека, готового к смерти. Зрелище завораживает Натали, и «ею овладевает агония безвыходной ситуации и экзальтация и гордость от того, что она еврейка» («she is overwhelmed with the agony of her predicament and the exaltation of being Jewish» [11, с. 805]).

До Второй мировой войны целеустремленная, уверенная в себе американка Натали не задумывалась о своих корнях. Мучения, которые ей пришлось пережить, когда она с ребенком и дядей хотела сбежать из охваченной войной Европы, унижения в Терезиенштадте, ужасы Освенцима заставили ее осознать, что она не только американка, но и еврейка. Несмотря на кошмарность положения евреев во время Второй мировой, Натали не просто пассивно принимает свою этническую идентичность, но и становится участницей сионистского движения.

Таким образом, Г. Уоук в романах дилогии показывает, как Холокост стал катализатором возвращения евреев к своим корням. Героиня дилогии, американка Натали Джастроу, обретает в концлагерях свою этническую идентичность, а вместе с ней и целостность своего «Я».

Основной линией развития действия романа «И тогда мы услышали гром» Дж. О. Килленса является преодоление внутреннего конфликта и «двойного самосознания» афроамериканца Солли. Неуважение к черному солдату и гибель сослуживцев именно в столкновении с белыми солдатами своей же армии заставляет Солли пересмотреть жизненные приоритеты: семья и борьба за права черного населения, а не карьерный рост, который предполагает конформизм и проглатывание унижений. Книга Р. Райта об истории и культуре афроамериканцев, которая попадает к Сондерсу в руки, завершает трансформацию главного героя. Эта книга научит Солли уважать себя. Принятие себя в своей расовой идентичности и уважение к себе позволили Солли почувствовать себя полноценным американцем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Smith, Anthony D.* The ethnic origins of nations / Anthony D. Smith. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – 312 с.
2. *Killens J. O.* And then we heard the thunder / J. O. Killens. – New York: Pocket Books, 1963. – 499 с.
3. *Du Bois W. E. B.* Our Spiritual strivings / W. E. Burghardt Du Bois // The

Souls of Black Folk: Essays and sketches. – Chicago: A. C. McClurg & Co, 1903 – С. 1-12. 4. *Gilyard K.* Liberation memories: the Rhetoric and Poetics of John Oliver Killens / Keith Gilyard. – Detroit: Wayne State University Press, 2003 – 181 с. 5. *Wright R.* Twelve million black voices / Richard Wright. – New York: Basic Books, 2002. – 166 с. 6. *Near, L.* Herman Wouk Says He's A 'Happy Gent' At 100 [Електронний ресурс] / Lynn Neary // NPR. – January 14, 2016. – Режим доступа: <http://www.npr.org/2016/01/14/462923148/herman-wouk-says-hes-a-happy-gent-at-100>. 7. *Beichman A.* Herman Wouk, the novelist as social historian / Arnold Beichman. – New Brunswick (U.S.A.): Transaction Books, 1984. – 100 с. 8. *Mazzeno L.W.* Herman Wouk / Laurence W. Mazzeno. – New York: Twayne Publishers, 1994. – 132 с. 9. *Library of Congress Honors Herman Wouk with Literary Award*: webcast [Електронний ресурс] // Library of Congress Information Bulletin. – September, 2008. – Vol. 67, No. 9. – Режим доступа: https://www.loc.gov/today/cyberlc/feature_wdesc.php?rec=4373. 10. *Shapiro E.* The Jew as patriot: Herman Wouk and American Jewish identity [Електронний ресурс] / Edward Shapiro // American Jewish History, suppl. Special Issue: Defining Jewish Identity in American, Part. 84.4 (December 1996) – P. 333 – 351. – Режим доступа: http://search.proquest.com.vlib.interchange.at/docview/228294035?rft_id=info%3Axi%2Fsid%3Aprimo. 11. *Wouk H.* War and Remembrance / H. Wouk. – New York: Little, Brown and Company, 2002. – 1042 с.

Прийнято до друку 15.09.17 г.

**Гембицька-Бортник В. А., ст. викладач,
Полоцький державний університет, Білорусь**

ПРОБЛЕМА ПОДВІЙНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В АМЕРИКАНСЬКОМУ РОМАНІ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ

Дана стаття присвячена особливостям осмислення проблеми національної ідентичності в американських романах про Другу світову війну. У статті розглядаються романи Г. Уоука «Вітри війни» і «Війна і пам'ять», також роман Дж. О. Кілленса «І тоді ми почули грім».

Ключові слова: національна ідентичність, Дж. О. Кілленс, «І тоді ми почули грім», Г. Уоук, «Вітри війни», «Війна і пам'ять», ідентичність афроамериканця, ідентичність американського єврея.

**V. A. Hembitskaya-Bortnik, Lecturer
Polotsk State University, Belarus**

PROBLEM OF DOUBLE NATIONAL IDENTITY IN THE AMERICAN NOVEL ABOUT WORLD WAR II

The article dwells on the problem of double national identity as presented in the American novels about World War II. The author of the article analyses the novels «Winds of War» and «War and Remembrance» by Herman Wouk and the novel «And then we heard the thunder» by John Oliver Killens.

Key words: national identity, John Oliver Killens, «And then we heard the thunder», Herman Wouk, «Winds of War», «War and Remembrance», African American identity, American Jew.

Довбня К.В. , к. пед. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВПЛИВ РЕЛІГІЙНО-МІСТИЧНИХ ІДЕЙ САНТІВ НА СВІТОГЛЯД ТА ДУХОВНУ САДГАНУ МІРИ БАЇ

В статті розглянуто питання про вплив релігійно-містичних ідей сантів на світогляд та духовну садгану Міри Баї. Цей аспект вивчення творчості поетеси ще не досліджений.

Ключові слова: *релігійно-філософські ідеї, санти, садгана, бгакті.*

У відомій індійській поетеси-містика середньовічного руху бгакті Міри Баї (1498-1546?) не було духовних учнів, які могли б зберегти у віках історію її життя та літературний спадок. Тому після її смерті вірші-пади були записані на основі усної традиції, що призвело до порушення оригінального порядку їхнього розташування у збірках. Відсутність рукопису самої Міри породила проблему автентичності-неавтентичності частини пад середньовічної поетеси.

Наявні вірші Міри Баї демонструють різноманітні аспекти її духовної практики. Через порушення первинного порядку розташування пад дослідники її творчості не мають можливості проаналізувати у чіткій послідовності розвиток духовної особистості поетеси-містика. Велика кількість пад збереглася в усній традиції, через що частини окремих віршів повторюються в інших.

Поезії, створені Мірою в другій половині життя, повною мірою демонструють її світогляд та духовний досвід, який значною мірою наближений до релігійно-філософських уявлень сантів. Вони були представниками релігійного реформаторського руху міських та сільських ремісників і торгівців, що виник в Індії у XV-XVII ст. н.е. у результаті глибоких протиріч у соціальному та духовному житті [1, с. 21]. Серед ідеологів руху – ткач Кабір (1440–1518), обробник бавовни Даду Даял (1544–1603), торговець Нанак (1469–1539), обробник шкіри Равідас. Усі вони, в свою чергу, були духовними учнями Раманади (1400–1470) – відомого індійського філософа та проповідника. Творчість сантів відображає ідеї *ніргун-бгакті*, тобто любові до невітленого божества – Абсолюту. Поезія ніргун-бгакті пов'язана зі вченням релігійних сект нахів, сідгів і тантричних будистів [1, с. 22; 30].

Подібно до сантів Міра Баї надавала великого значення *людському життю*, тому що вважала його унікальною можливістю звільнитися від кола перенароджень – сансари. На її думку, втілення душі на землі – це безцінний дар (прасад) величного Господа, саме тому життя належить присвятити бгакті (самовідданій любові до Всевишнього). Воно є, образно висловлюючись, тим човном, який дозволить перетнути віруючому океан земних страждань.

Сант Равідас вважав, що душі досить важко народитися людиною. Кабір погоджувався з ним, зазначаючи, що навіть боги прагнуть отримати тіло людини.

За уявленнями індусів душа багато разів перевтілюється на землі від самого початку творіння Всесвіту. В одній з пад Міра Баї прямо заявляє про це, звертаючись до родича її померлого чоловіка – рани:

Я тут не вперше, рано, щойно Брагманд народився,
(У цьому житті) в сім'ї Мерта з'явилась.

Ім'я Міра дали (мені) [11, с. 281].

Наведемо ще один приклад відображення подібних ідей у творах Міри:

Я носила чуру вісьмидесяти чотирьох лакхів життів,
мала я (різних) чоловіків,

Але зрозуміла – мій єдиний – Сіржангар [11, с. 196].

Як і всі послідовники індуїзму бгакті Міра Баї вірила, що кожна душа втілюється мільйони років у різні живі істоти аж доти, доки зрештою не отримає людське тіло. Але і в цьому випадку зустріч душі з Господом неможлива доти, доки вона не отримає допомоги від справжнього духовного вчителя, гуру, який покаже їй шлях до досягнення вищої істини.

В одній зі своїх пад Міра Баї називає зустріч з богом весіллям Атми-душі. Коли остання виходить заміж за Господа-нареченого, інші заміжні душі питають у неї: «О, щасливиця наречена, чому ж ти так довго діувала?». Міра у відповідь прояснює ситуацію: «Весілля це було неможливим, аж поки не з'явився в її житті істинний гуру» [11, с. 846].

Подібно до інших сентів Міра Баї вірила, що Параматму не варто шукати у храмах, *святих місцях* та горах чи лісах. Він завжди знаходиться поряд, у серці. За її словами, лише гуру здатен проявити в душі садгака те дзеркало, в якому відбивається образ Всевишнього, і цю таємницю знає тільки він [11, с. 280].

В одному з віршів поетеса заявляє, що стала рабою улюбленого божества й тепер їй немає потреби блукати священним містом Каші. Сакральні річки індуїзму Ганга та Ямуна течуть в її тілі, а вона сама, в свою чергу, – оселя Всевишнього.

Тієї ж думки дотримувався найвідоміший поет ніргун-бгакті Кабір: «Дорогоцінний камінь, у пошуках якого люди блукають берегами священних річок, міститься в серці» [4, с. 80].

Санти називали тіло людини *храмом* Харі. Так само вважала й Міра. Поетеса передає свої почуття від зустрічі з коханим богом наступним чином: «О, подруго, немає меж моїм радощам, сьогодні я стрілася з милим. Шукала його лісами Вріндавану та Баджу, але марно. На сьомому поверсі тіла-храму є унікальне різьблене віконце. Там і відбулася наша зустріч» [9, с. 80]. Під сьомим поверхом тіла мається на увазі сьома вища чакра – сагасара, відкривши яку, садгак живе в духовних світах і зливається з Параматмою – Абсолютом.

В одній з пад гуджаратською мовою Міра Баї порівнює тіло з океаном, наповненим скарбами. Вона закликає людей відкрити двері своїх сердець і запалити в них світильник божественного знання. В тілі людини є також багато чарівних квітників, серед яких танцюють павичі-душі під музику серця-духу. В середині людини – священне озеро Мансаровар, посеред якого плаває з насолодою лебідь-душа. Міра прославляє чесноти Господа й молить поселити її біля стоп святих людей [11, с. 759]. У

даному вірші Міра Баї відображає єднання з великим озером, яке є найвищою свідомістю Господа, що підтримує всесвіт. Злиття з ним відбувається через ототожнення свідомості поетеси, направленої всередину [2, с. 53].

Поетеса писала і про велич імен Всевишнього. Згідно ідей сантів справжнє ім'я бога не можна написати, прочитати або вимовити вголос. Воно – та творча сила, якою створений увесь всесвіт та яка є основою його існування. Тут можна виявити ідейний вплив на сантів уявлень кашмірського шіваїзму, згідно з якими Шакті, дружина Шіви, яка підтримує всесвіт аж до грубих об'єктів, також є великим озером. Завдяки єднанню з останнім відбувається переживання могутності мантри, проявленої в формі «шабдараші» («промені звука»), що відображає вище Я у вигляді Атмана [2, с. 53]. Санти вірили, що ім'я бога та Параматма – єдині. Гуру зв'язує духовного учня з божественним ім'ям і саме останнє дозволяє душі узріти себе по-справжньому та зустрітися з Параматмою.

Зображуючи вищезгадане божественне ім'я та його безмежну силу, Міра Баї говорить:

Коханий, Твоє ім'я причарувало,
З ним на вустах долають океан страждань і (душі), важчі від каміння,
Подарував гуру ім'я величне і я Тебе пізнала [7, с. 139].
Або в іншому місці:

Пофарбувалася я у насичені кольори імені Всевишнього,
Випила чашу цієї амрити та пізнала своє єство.
Вже ніколи воно не втратить свого п'яного впливу,
Скуштувала солодкого вина (цього) імені,
Не цікавить більше мирське,
Завдяки йому зникають бліді кольори сансари [7, с. 239].

Гуру Нанак називав промені звука-імені Господа вічними – маджітхі.

Той, хто занурюється в реcitaцію імені бога, безперервно насолоджується почуттям божественної радості – Ананди:

Отримала я божественне ім'я, отримала дорогоцінний камінь,
Явивши милість, подарував мені сатгуру дар безцінний, прийняла.
Його ніхто не втратить і злодій не вкраде, росте (він) день у день [8, с. 24].

Це ім'я відлунує в тілі людини дивним звуком. Санти називали його так само, як воно звучить у ведичній літературі – «нада» або «акашавані». Згідно з шайва сідганті, Шіва є чистою свідомістю, а матерія – чистою несвідомістю, шакті знаходиться між ними. Вона належить до природи свідомості і є зовнішнім звуком, що виступає зв'язковим ланцюгом між грубим і тонким, матеріальним і духовним, між словом і поняттям, матір'ю всесвіту, Ваком або Надою, «голосом мовчання» [3, с. 676].

Міра описала цю божественну музику – або Слово – в цілому ряді своїх пад, зазначаючи, що гуру проявив те Слово в її душі. Безсмертна душа поетеси – Атма є невід'ємною часткою вселенської душі Параматми і вона зосередилася на його звучанні [11, с. 842]. При миттєвому зануренні у Вище її свідомість рухається в просторі Пробудження. Стан єднання з Господом викликає почуття блаженства [2, с. 62]. Тепер

вона не живе ані в рідному домі, ані в домі чоловіка. Її місце – в божественному Слові, що подарував гуру [8, с. 9]. Усі зв'язки з мирським розірвані.

Поетеса вірила, що доля послала їй істинного вчителя як нагороду за добродієність у попередніх життях. Він здатен бачити душі людей наскрізь і зробив її гідною почути божественний звук, що позбавляє усіх страхів і рятує від переживань народження і смерті [10, с. 131]. Вона віднайшла Господа Гірдгарнагара, розчиненого в озері божественного Слова. Останнє має дві сторони прояву: саяво та звук. Дзвенить дзвіночок у тілі, що має десять дверей, де завжди звучить барабан. Воно палає вогнем-енергією й потоки його дзвенять [11, с. 750]. Поетеса порівнює вправління у реcitaції імені Господа, а також зображує його саяво та звучання через образи зорювання землі та засівання зерна й повідомляє, де саме в тілі можна віднайти ім'я Всевишнього. Вона сама оре поле скарбів – ім'я Рами. Душа поетеси розчиняється в останньому. В індійському штаті Уттар-прадеш дуже родючі ґрунти у межиріччі Ганга та Ямуни. У Міри Баї ця місцевість виступає образом сакрального центру між очима адепта. На її думку, вона найкраща для засівання зерна святого імені. Йдеться про так зване «третє око», на якому йоги зосереджувалися в медитації.

Символ зорювання землі як практики зосередження на імені бога трапляється і в поезії сантів: Кабіра та гуру Нанак [5]. Символом Атми у Мірі є лебідь. Під час зосередження на «третьому оці» Атма зливається з божественним Словом. За допомогою енергії духовного слухання й бачення вона вирушає у подорож вищими світами. Використовуючи символ, пов'язаний із землеробством, поетеса порівнює ці здатності душі з двома волами. Після зосередження на «третьому оці» Атма може будь-коли насолоджуватися звуком божественного імені та нектаром його саява. Душа Міри переповнена почуттям відданості стопам Харі [11, с. 875].

Санти називали процедуру передачі гуру божественного імені учневі новим народженням останнього. Поетеса змальовує її через стосунки батька й дочки. Батько ростить і виховує її для того, щоб вона стала достойною дружиною своєму чоловікові. Він сам підшукує їй гарну пару та видає заміж.

Згідно з сантами, гуру, як і батько, доглядає душу учня, допомагає йому, вказує правильний шлях і зрештою влаштовує зустріч Атми та Параматми. Міра заявляє, що товариство святих людей і є для неї рідна домівка, тобто гуру – це батько, а дім чоловіка – то вищі світи. Вона не може жити без коханого бога, а духовний вчитель допомагає їй здолати океан сансари та наблизитись до Харі [11, с. 196]. Отже, гуру – це той, хто вчить про Істину та вказує метод для досягнення могутності мантри.

Однією з поширених версій індійських дослідників творчості поетеси про її земного вчителя є думка, що ним був Равідас. Відомо, що після подорожі до Вріндавану, Міра Баї вирушила до Гуджарату. Ця мандрівка, можливо, пов'язана з перебуванням на той момент у цій місцевості гуру поетеси, Равідаса. Останній провів у Гуджараті досить багато часу. І в наш час тут зустрічаються його духовні послідовники. Невідомо достеменно, коли саме Міра прибула у Двараку. В період, коли вона полишила князівство Мерта, їй мало б бути приблизно 36 або 38 років. На цей час вона вже досягла високого духовного розвитку, практикуючи бгакті.

Поетеса відображає у своїх творах ідеї сантів і щодо *карми*. Вона передує пізнанню Всевишнього й присутня навіть тоді, коли пізнання завершене. Звільнення перетворює будь-які карми. Міра вірила в те, що родичі, які оточують людину в даному житті, пов'язані з душею з минулих життів, тому, як і санти, не вважала ці зв'язки істинними та вічними:

Нікого по справжньому нашого в сансарі немає,
З раною я зв'язана кармою, немає (рідного) в сім'ї.
(Якщо) у матері два сина, доля їхня різна,
Один посяде трон, а інший поле паше [7, с. 246].

В інших падах Міра Баї зазначає, що душа, яка з'являється в сансарі на мить, не повинна потрапляти до тенет мирського. У потойбічному світі рахують лише наші вчинки, більше туди з собою нічого не прихопиш. Ось чому кращий вибір людини – віддатися бгакті й здолати океан пристрастей [11, с. 748]. Пристрасті та вселенська ілюзія, майя, – дві головні перешкоди на шляху до Параматми. Душа садгака уникає полону пристрастей, коли пізнає Ананду – божественну безсмертну насолоду, незрівнянно більшу за людське щастя. Міра багато життів не знала Господа й прокинулася від сну за допомогою мантри, подарованої вчителем. Поетеса порівнює невпинний плин думок раціуму із скаженим слоном. Щоб опанувати його, вона просить вчителя покласти їй на чоло руку-хворостину [11, с. 167].

Гуру Нанак так само використовував на позначення безладних думок у голові адепта образ слона, котрий бігає хащами, а святе Слово порівнював з налігачем.

Перебуваючи довго під впливом мирського, душа немов покривається брудом. Міра порівнює гуру із вправним прачкою, який змиває з неї все нечисте. Спогади про Параматму – це мило, а вода – любов. Після такого миття душа садгака залишається чистою вже навіки [11, с. 750].

Майя – ще одна серйозна перешкода на духовному шляху. Вона – сила, яку творить за власним бажанням Ішвара. За допомогою останньої світ розвивається та руйнується. Але джів (атомічна індивідуальна душа, що єдина з Параматмою та складає його частину) заражається неправильним поглядом на природу світу й не може досягти звільнення сама, без божого милосердя. Головним засобом порятунку є бгакті [3, с.707]. Міра Баї вважала себе вічною нареченою бога Крішні. Згідно з раджастанськими середньовічними звичаями, щоб зустрітися з ним, вона мала потрапити до покоїв коханого тасмно, непомітно для інших. Її шляху перешкоджають двоє: перша – свекруха (майя), яка спить на даху, а друга – зовиця (бажання) – в коридорі. Засобом дістатися до покоїв чоловіка є людське тіло (відкрита кімната на даху індійського будинку) та «третє око» (дах). Подруга радить Мірі – нареченій: «Кохана Параматми! Ти маєш розбудити Його». Наприкінці цієї пади Міра закликає людей, що потрапили до тенет майї, прокинутись від ілюзорного сну, як це зробила вона сама. Коли Міра пішла до коханого бога, зникли всі примари сансари [11, с. 750].

Санти наголошували на важливості *спілкування з садгу-святими*. Саме так легше здолати невпинний потік мирських думок.

В одній з гуджаратських пад Міра говорить про щастя від перебування в товаристві садгу, тому що поряд з ними любов до бога зростає без меж. За її словами, біля

їхніх стоп знаходиш благо шістдесяти восьми святих місць та відкриваєш для себе усі чесноти Господа. Садгу чистіші душею за мільйони Каші та Ганг [11, с. 759]. Тому поетеса закликає людей прийняти й скуштувати насолоду від спілкування з ними. Кількох годин, проведених поруч, буває достатньо, щоб душа звільнилася з колеса перевтілень, свідками цьому є веди та інші духовні тексти [11, с. 772]. Міра натхненно заявляє: «Лише святі люди мені милі, тільки їх могу назвати своїми. Я належу їм, вони – моє життя і дух. Я – в них, як топлене масло у вершковому [11, с. 386].

Усі санти переживають під час духовної практики однакові відчуття:

Ефір неба дзвенить божественною музикою,

О, моя душе! Почуй її без цимбал,

Мерехтить світильник на третьому поверсі (тіла),

О, моя душе! (Горить) він без олії та гніту [11, с. 386].

Санти називали мозок людини перевернутим колодязем, в якому видніється негасимий, вічний вогонь. Зображуючи це духовне сяйво та святе Слово, Кабір зазначав, що таємниця духовних світів може відкритись лише досвідченому йогові. Там без грому виблискує блискавка, сяйво існує без сонця а звуки – без музики та інструментів [6]. Набувши чистого знання та досягнувши єдності з ним, садгак бачить всесвіт подібним до його променя осягнення. Він – промінь самого божества. Всесвіт сяє, утворений Його саявом [2, с. 80].

У Міри божественна насолода духовних світів зображена за допомогою образу бджоли (Атми), котра літає весела над дивної краси пахучими квітами у печері Бганвар. Там жінки-душі, які вже запалили світильник вічного знання у серці, щасливі гойдаються на гойдалках. Міра виглядає коханого, втома від довгих пошуків зникла й він веде з нею бесіду [11, с. 767-768].

Більшість віршів поетеси присвячено зображенню любові та розлуки з коханим богом. Власне її життя є довгою оповіддю про розлуку з ним: «Мій сатгуру пустив у серце дивну стрілу кохання...» [7, с. 161]. За словами поетеси вона виростила ліану кохання, поливши її сльозами розлуки. Остання ж оплела усе її єство: і тіло, й душу. В одній з пад радісний стан душі від зустрічі з богом вона порівнює з картинами природи під час сезону дощів, коли все навколо зеленіє, а висохлі озера знову наповнюються живильною водою [11, с. 441].

Як і поети-санти Міра Баї широко використовувала в поетичних творах лексику та фразеологізми різних місцевих мов і діалектів, а саме: гінді, гуджаратську, брадж, авадгі, марварі, раджастанську, бгоджпурі, майтхілі, санскритську, пенджабську, арабську та перську [9, с.69].

Отже, ми довели частковий вплив релігійно-містичних ідей сентів на світогляд та духовну практику Міри Баї. Він, на нашу думу, проявився у визнанні цінності людського життя для досягнення Абсолюту, а тіла людини – храмом Господнім, прославленні безмежної величі імен бога, визнанні першорядної значимості гуру для набуття звільнення з сансари, спільних уявленнях про карму та майю, а також у запереченні необхідності вшанування святих місць індуїзму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Кабир*: Золотые строфы / перевод с авадхи и браджа, комментарий и вступительная статья Н.Б. Гафуровой. – М. : Наталис; Рипол Классик, 2004. – 383 с. 2. *Киемараджа*. Разъяснения Шивасутры. Параправешика : пер. с санскр. О. Ерченкова. – М. : Ганга, 2012. – 320 с. 3. *Радха-кришнан С.* Индийская философия Том II / С. Радхакришнан. – М. : Иностранная литература, 1956. – 733 с. 4. *कबीर ग्रन्थावली* / संपादक श्याम सुंदर दास. – काशी : नागरी प्रचारिणी सभा, चौदहवाँ संस्कारण, 1977. – प. 80. 5. *कबीर साखी संग्रह*, भाग 1-2, ग्यारहवाँ संस्कारण. – इलाहाबाद : बेलवीडियर प्रटिगि वर्क्स, 2001. – प. 92. 6. *कबीर साहिब की शब्दावली*. भाग 1-2, चौदहवाँ संस्कारण – इलाहाबाद : बेलवीडियर प्रटिगि वर्क्स, 2003. – प. 59. 7. *मीरा बृहत्पदावली* / संपादक फतहसहि. – जोधपुर : राजस्थान प्राच्य वदिया प्रतष्ठान, 1968. – 325 प. 8. *मीरा बाई की शब्दावली*. – इलाहाबाद : बेलवीडियर प्रटिगि वर्क्स, 2000. – प. 24. 9. *वरिंदर सेठी. मीरा : परेम दीवानी / सेठी वरिंदर*. – राधास्वामी सत्संग ब्यास, 2001. – 160 प. 10. *शेखावत कल्याण सहि. मीराबाई का जीवनवृत्त एवं काव्य / सहि शेखावत कल्याण*. – जोधपुर : हनिदी साहित्य मंदिर, 1974. – प. 131. 11. *स्वामी आनन्द स्वरूप. मीरा सुधा सन्धि / स्वरूप स्वामी आनन्द*. – भौलवाड़ा श्री मीरा प्रकाशन समितियि 1957. – 1070 प.

Прийнято до друку 23.09.17 р.

*Довбня Е.В., к. пед. н.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев*

ВЛИЯНИЕ РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ САНТОВ НА МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ДУХОВНУЮ САДХАНУ МИРЫ БАИ

В предложенной статье рассматривается вопрос о влиянии религиозно-мистических идей сантов на мировоззрение и духовную садхану Миры Баи. Этот аспект изучения творчества поэты еще не исследован.

Ключові слова: *религиозно-философские идеи, санты, садхана, бхакти.*

*Dovbnya K., PhD.,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

THE INFLUENCE OF SANT'S RELIGIOUS-MISTIC IDEAS ON THE OUTLOOK AND SPIRITUAL SADHANA OF MEERA BAI

This article is devoted to the problem of the influence of sant's religious-mistic ideas on the outlook and spiritual sadhana of Meera Bai. This aspect of Meera Bai's poetry has not been researched on a due level.

Key words: *religious-mistic ideas, sants, sadhana, bhakti.*

ЖІНОЧА ІДЕНТИЧНІСТЬ В РОМАНІ Р.П. ДЕ АЙАЛИ «ХУАН-ТИГР. ЛІКАР СВОЄЇ ЧЕСТІ»

Статтю присвячено дослідженню форм пошуку своєї ідентичності жінками у романі Р. П. де Айала “Хуан-Тигр. Лікар своєї честі”. Охарактеризовано соціально-історичний контекст доби та його вплив на актуалізовані у творі авторські погляди на проблему. Проаналізовано шляхи до самоідентифікації головних жіночих персонажів..

Ключові слова: ідентичність, маскулінізм, гендер, мачизм.

У 1926 році відомий іспанський прозаїк Рамон Перес де Айала видає свій останній великий роман «Хуан-Тигр. Лікар своєї честі». Твір становить своєрідну соціальну алегорію, яка розкриває концепти чоловічого та жіночого як основи оновленого іспанського суспільства. Прагнення до змін, яким сповнений роман, співзвучне голосам інтелектуалів, які в 20-ті роки тісно співпрацювали з журналом «Revista de Occidente», заснованим Хосе Ортега-і-Гассетом, та утворили своєрідний клуб (*tertulia*), учасником якого був і Перес де Айала. У бурхливому соціальному та політичному контексті Іспанії 20-х років учасники цього руху вдалися до спроб трансформувати ту сферу, яка, на їхню думку, викликає найбільшу соціальну нестабільність, – зміну гендерних ролей. Таким чином, на відміну від прогресивної ідеї активної участі жінок у суспільних сферах, вони розробляють теорії, спрямовані на наукове обґрунтування суто «домашньої» природи жіночого статусу. У романі «Хуан-Тигр. Лікар своєї честі» письменник підтримує ці гендерні шаблони, за що його не раз називали антифеміністом [3, с. 116]. Автор зображує суспільство, в якому чоловік постає абсолютним героєм, тоді як жінці випадає другорядна роль поряд із ним. Головний герой, Хуан-Тигр, звільняється від пут традиції, втілених його безмежним захопленням по статтю Дон Хуана, і, таким чином, уособлює зміни та прогрес у романі. З іншого боку, жінка, чи то донья Ілюмінада, чи Ермінія, зображені як дестабілізуюча сила, адже від її покори та жертвовності залежить щастя чоловіка, а отже, і соціальна гармонія. На відміну від гнітючої міфічної традиції в образі Дон Хуана, традиціоналізм стає єдиною екзистенційною можливістю для жіночих персонажів роману, що зумовлено консервативними тенденціями іспанського суспільства.

Паралельно з трансформацією донхуанівського міфу, в романі є ще одна тема, яка хоч і не залишилася поза увагою критиків, але розроблена менше: це роль жіночих образів у творі та пошук ними своєї ідентичності. Аналізуючи ставлення Айали до жінок у романі, Томас Фені та Сара Суарес Соліс підкреслюють, що письменник пов'язує все суспільне, національне та важливе лише з чоловіками [3; 8]. Для Айали, вважає Суарес Солі, жінка не здатна до тих якісних змін, яких зазнає чоловік [8, с. 48]. Т. Фені у свою чергу, стверджує, що автор залишає прогрес суспільства в руках чоловіка [3, с. 117]. В цьому контексті можна стверджувати, що цьому

письменникові-модерністу поч. XX ст. ще властиві традиційні для Іспанії мачистські погляди.

Зміни викликають недовіру, замовчування і страх серед консерваторів тогочасної Іспанії, які бояться, що в суспільстві втратять свою значущість чи навіть зникнуть ролі дружини та матері. Водночас в ліберальних колах змінам моделі фемінного не лише не протистоять, а всіляко їх підтримують. Тому, з одного боку, тогочасні журнали, присвячені захисту традиційних цінностей, застерігають жінок від небезпеки, закладеної в нових «вамп» – медійному образі, який уособлює жіночу версію Дон Хуана: це сексуальні хижачки, готові вкрати і занепасти чесного чоловіка [7, с. 167]. З іншого боку, у колах найбільш відкритих до модернізації, зазначає Мері Неш, виникає бажання переглянути гендерні моделі у відповідності з тенденціями до соціальної рівності та демократизації, але при цьому не змінювати принципово основи соціальної організації [5, с. 33].

Таким чином, на початку XX ст. виникає науковий дискурс, який визнає однакову цінність чоловіків та жінок, але продовжує доводити різницю та взаємодоповнюваність статей [5, с. 33]. Основним представником цієї біологічної теорії статі в Іспанії є Грегоріо Мараньон. Вчений говорить, що, незважаючи на теоретичну рівність між чоловіком і жінкою, материнство все ще є біологічним призначенням жінок, від якого нікуди не подітися. Коли жінка стає матір'ю, її роль – відповідати за домашню сферу, а не реалізуватися в соціумі. Біологічна природа чоловіка та жінки різна: у першого – це соціальна та інтелектуальна активність, а для другої – замкнуте домашнє життя, спрямоване на виховання дітей [5, с. 34]. Отже, такі теорії підтримують виключно репродуктивну та домашню роль жінки, а політичний, соціальний та культурний сценарій призначають чоловікові. Цю ідею Г.Мараньон поділяє з К.Г. Юнгом, Г. Зіммеlem, Х. Ортега-і-Гассетом та П. де Айалою – всі вони є однодумцями в «Revista de Occidente» та у клубі його засновника. Для цих мислителів провідною є теза, яку висловив Г. Зіммель у статті 1925 р.: *«Наша культура, по суті, абсолютно маскулінна»* [6, с. 485].

У період зростаючої тривоги через втрату головних ролей чоловіком і залучення жінок до різних соціальних сфер, П. де Айала створює в «Хуані-Тигрі» таке суспільство, в якому головний герой – це завжди чоловік, а жінка щаслива підпорядковувати свої бажання його потребам. Хуан-Тигр звільняє себе від впливу традицій, здолавши своє захоплення образом Дон Жуана та кальдеронівського ревнивця, і таким чином він звільняється від пут забобонів, які, на думку автора, позначають систему моральних цінностей більшості чоловіків. Новий чоловік здатний змінити та покращити своє суспільство. Для Ермінії та доньї Ілюмінади, двох головних жіночих персонажів, традиція, яка обмежувала потенціал чоловіка, виявляється єдиною можливістю для формування їхніх ідентичностей. Стереотип жінки як слабкої істоти, яка повинна бути прирученою, актуалізується в романі, часом нагадуючи архетипні чарівні казки. Наче зачарована принцеса, Ермінія має забути про своє бажання пригод і навчитися приймати життя з чоловіком, який був обраний для неї. Донья Ілюмінада також має відмовитися від свого бажання здобути особисте щастя і як добра фея піклуватися та оберігати кохання Хуана-Тигра.

Ілюмінада, вдова Гонгора, є посередницею у стосунках між головними героями, адже один з центральних конфліктів твору – це їхній шлюб. Ця жінка сповнена чуттєвості, яку, проте, вирішує не проявляти, щоб зберегти повагу та дружбу Хуана-Тигра. Колас порівнює її з казковою сплячою красунею: *«Донья Ілюмінада здається мені сомнамбулою. Або ж у неї каталепсія – вже її не знаю, відколи. Іноді вона виходить із заціпеніння – і тоді у неї розширюються зіниці. Вона то молода, то стара – коли як»* [1, с. 18]. Племянник Хуана-Тигра вважає таке напівжиття вдови, її сомнамбулізм відхиленням від типової емоційності, властивої жінкам. Для нього цей стан неприродний, оскільки *«зрештою, вона жінка, і її серце повинно чимось заповнитися»* [1, с. 18]. Дійсно, серце вдовиці сповнене любові до Хуана-Тигра. Ілюмінада розуміє, однак, що якщо Хуан побачить у ній жінку з тілесними бажаннями, якою вона насправді є, то це злякає його. А тому вона живе наполовину, заперечуючи деякі грані своєї сутності, перебуває в емоційно паралізованому стані, не усвідомлюючи себе та свого оточення, але цією жертвою забезпечує собі повагу та дружбу Хуана-Тигра.

Вдова Гонгора вийшла заміж ще дуже молодою за чоловіка, старшого за неї на 25 років, уважного та ввічливого, і вони стали *«не чоловіком і дружиною, а чудовими компаньйонами»* [1, с. 15]. Однак, незважаючи на безмежну повагу до чоловіка, Ілюмінада була нещасливою у цьому подружжі: *«Фізична цнота подружжя була абсолютною. Духовна ж цнотливість у шлюбі зберігається завжди»* [1, с. 16]. Розчарування жінки і неможливість розкрити свою природу перетворюється на непоборний потяг до Хуана-Тигра. Вона вбачає у своєму сусідові *«зразок і втілення всіх чоловічих достоїнств»* [1, с. 18]. Навіть ще до смерті чоловіка її приваблює сила та мужність *«завжди зібраного і напруженого, як натягнута струна»* Хуана [1, с. 18]. Овдовівши, Ілюмінада закохувалася в Хуана все палкіше: *«Це всепоглинаюче почуття, ця придумана і безнадійна любов була для неї як ліки – то знеболюючі, то п'янкi»* [1, с. 17]. Чуттєвість удовиці стає очевидною, коли вона зізнається самій собі: *«Як би я хотіла належати йому! Нехай він заволодіє мною, нехай, нарешті, дізнається мою таємницю: я відкрию йому двері»* [1, с. 17]. Вона уявляє саму себе садом, родючою землею, просочену коханням, яка сподівається дочекатися свого господаря. Очікування кохання наповнює теплом тіло, а серце зігріває музикою. Як і жінки, яких назвали «вампи» у жіночих журналах 20-х років, Ілюмінада усвідомлює свою природу як сексуальну та чуттєву.

Для Хуана вдова є тією особою, яка добровільно прийняла напівекзистенцію у постійній темряві, як данину втраті свого чоловіка. Він ідеалізує її, вбачає у ній ікону абсолютної чистоти: *«Боже мій, що за жінка! Моя мати, Матір Божя і вона – ось три порядні жінки у цілому світі. Дивлюся на неї і думаю: «Свята Ілюмінада, діва і мучениця!»»* [1, с. 14]. Близька її обличчя і її життя, прожитого у темряві своєї краниці, алегорично сприймається Хуаном-Тигром як символ жертвності та чистоти. Він вважає її непорочною дівою, жіночим втіленням безстатевої любові та безумовної жертви. І, як це не іронічно, тут він не помиляється у своєму спостереженні: Ілюмінада, усвідомлює, що Хуан-Тигр абсолютно не сприймає її як можливий об'єкт своєї любові, оголошує себе його *«містичною дружиною», «рабиною на службі своєму господареві»* [1, с. 44]. Ці вирази не можуть бути більш експліцитними – у стосунках

з чоловіком жінка визнає свою поразку і приймає пасивну роль. Таким чином, обидва скріплюють безмовний пакт дружби, який раз і назавжди зачиняє двері усілякій надії, яку могла б мати вдова. Хуан піднесено говорить про красу Ілюмінади, однак та зупиняє його: *«Але царство моє не від світу цього. Дайте ж мені вашу руку, і ми поклонемося один одному в дружбі, якої і світ не бачив. Та потисніть міцніше: адже я жінка з плоті і крові, а не якась безтілесна істота і не привид, якою ви собі мене уявляєте»* [1, с. 50]. Жінка відхиляє ідеалізацію її Хуаном, але водночас сходить на п'єдестал, який він пропонує їй; він же постає перед нею слухняним і покірним. Ціна за це – відмова від тієї частинки її душі, яка робить її жінкою з плоті та крові. Віднині Ілюмінада приймає свою ідентичність наставниці, неземної істоти, казкової чарівної феї, особливою силою якої є впливати на інших та піклуватися про майбутнє щастя пари, обраної нею як ідеальної – Хуана та Ермінії.

Майже чарівні здібності доньї Ілюмінади часто помічають інші персонажі. Сам Хуан-Тигр неодноразово підкреслював її приналежність до іншого світу. Він визнає тонку здатність душі вдови до розуміння людей, яку називає віщуванням, магією та вважає, що вона здатна творити чудеса: *«Донья Ілюмінада, ця мудра сова, яка бачить все наскрізь»* [1, с. 15]. Навіть її ім'я «Ілюмінада», «осіяна», є алюзією на особливе світло розуму та зовнішності, божественність. Вона передбачає бажання інших, навіть ті, про які дуже часто вони ще не здогадуються. Саме вдова першою помічає кохання Хуана-Тигра до Ермінії і розпізнає у відразі та ненависті дівчини замасковану любов. Саме Ілюмінада переконує Ермінію дати Хуанові можливість подолати цю антипатію. Нарешті, це вона сповіщає про смерть Хуана-Тигра і відзначає народження нової людини, доня Хуана. Так Ілюмінада утверджує свою роль музи закоханих та творця нових ідентичностей.

Перше враження, яке справляє підопічна вдови, Ермінія, – це її надзвичайна витальність, активна фемінна складова. Крізь сприйняття Хуана-Тигра бачимо, що цей образ втілює страхи тогочасного суспільства перед новим типом жінки, діяльної, зі зростаючим прагненням до незалежності, схожу на буйне джерело, яке важко контролювати. Характер дівчини, втім, цілком виправдовує її ім'я – воно має германське походження і означає «войовничка». Вперше знайомимося з Ермінією завдяки Коласу, який пристрасно кохає її, але не знаходить взаємності. Дівчина відмовляє йому і Колас вирішує піти на кубинську війну, щоб забути своє кохання. Щойно Хуан-Тигр усвідомлює, що сталося, він дає волю своєму жінконенависті і вбачає в Ермінії злу відьму, згубницю чоловічих душ, яка забрала в нього улюбленого племінника. Він вважає її марнославною та називає сиреною, яка магічним чином причаровує чоловіків до себе. Цікаво, що Сімона де Бовуар згадує про сирену як про одну з істот, що функціонує в культурах як символ сексуальної сили жінки та непояснюваного страху, який вона пробуджує в чоловіках. Тож на початку роману Ермінія уособлює жінку нового століття, сильну, нескорену натуру, саме таку, з якою намагалися боротися консервативні мислителі Іспанії поч. XX століття.

Однак Ермінії не стає сил протистояти тиску соціуму, вона підкорюється обставинам і одружується з Хуаном-Тигром. Утім її бунтівний характер перешкоджає взаємному щастю і призводить до втечі Ермінії з рідного Пілареса. Від імені автора

лунає вирок неприборканій Ермінії, разом з якою чоловічий голос роману засуджує весь жіночий рід: *«Як справжня дочка Єви, вона, слідуючи поклику жіночої натури, повстає проти природи речей, проти встановленого порядку, порушує його. Останньою картою, яка залишалася у неї в руці, є гріх»* [1, с. 142]. Ермінія відмовляється коритися патріархальному стану речей і втікає з Веспасіано, плямує таким чином честь свого законного чоловіка.

Молода жінка розпочинає випробування самої себе, що неминуче приведе її до усвідомлення своєї помилки. Невдовзі після того, як вона вирушає у подорож з Веспасіано, якого вона вважала уособленням маскулінності – а він виявився фемінізованим Дон Жуаном, – вона вперше бачить, що насправді кохає Хуана-Тигра. Ермінія усвідомлює, що втратила, керуючись помилковим уявленням про любов і свободу. Тепер вона вихваляє чесноти спокійного домашнього життя і більше не вбачає у Хуані чоловіка, силою нав'язаного їй. Навпаки – він її спокій, затишок, господар та її щасливе майбутнє; вона навіть готова прийняти смертну кару від нього за свій нерозважний вчинок. Ермінія встигає повернутися, щоб врятувати чоловіка, який, вважаючи себе відторгненим у своєму коханні, намагається покінчити з собою. Отож Ермінія пізнає свою нову ідентичність – покірної дружини, щасливої поряд із законним чоловіком. Як і донья Ілюмінада, вона визнає свою роль у покорі чоловікові, в обмін на це вона здобуває його повагу та любов. Віднині Ермінія – владарка домашнього вогнища і вбачає свою суть у служінні чоловікові. Бунтарка перетворюється на принцесу, яка нарешті бачить поряд з собою прекрасного лицаря, якого вважала монстром.

У романі Айали саме чоловік еволюціонує, віднаходить нові грані духовності, вчиться прощати. Він відновлює свою честь та гідність своєї жінки і бореться з суспільством, яке не завжди розуміє таку його великодушність. Жінка ж – це дружина, супутниця, служниця, яка перетворюється на володарку свого маленького домашнього царства. Соціальна модель, відображена у творі, демонструє повернення до дискурсу загальнонаціонального відродження, за яке боролися ще з початку XX ст. Чоловік керує в суспільстві, а жінка панує у своєму будинку. У цьому ідеальному суспільстві Айали чоловік віднаходить свою ідентичність у самому собі; жінка ж віднаходить її у чоловікові.

У творі головна функція жіночих персонажів радше естетична: вони лагідні, невинні, покірні, жертівні. Звичайно, вони – Матері, цю роль письменник всіляко звеличує та підносить. Однак П. де Айала, який активно переймався соціальними, національними, педагогічними проблемами, досить поверхнево, а часом байдуже, ставиться до «жіночого» питання, гендерної рівності. На нашу думку, на це вплинула традиційна для Іспанії модель жіночої ідентичності, яка уособлює данину консерватизму. Втім, такий підхід можна розглядати як складову тих духовних змін, на які покладалося покоління початку XX ст. як на засіб нейтралізації драматичного зіткнення ідеалів старої та нової моралі, минулого та прийдешнього Іспанії.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2017

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айала Р.П. Хуан-Тигр. Лекарь своей чести / Р. Перес де Айала. – Москва : FreeFly, 2005. – 384 с. 2. Бовуар С. Друга стаття / Сімона де Бовуар. – Київ. Основи. – 1995. – 390 с. 3. Feeny T. More on the Antifeminism of Pérez de Ayala / Thomas Feeny. – *Hispanic Journal*. – №7. – 1985. – p. 115-122. 4. Marañón G. Tres ensayos sobre la vida sexual / Gregorio Marañón. – Madrid: Espasa-Calpe. – 1929. – 250 p. 5. Nash M. Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain / Mary Nash. – Albany: State U of New York, 1999. – p. 25-49. 6. Paredes M. F. De princesas y hadas madrinas: La cárcel de género en Tigre Juan y El curandero de su honra de Ramón Pérez de Ayala / María Francisca Méndez Paredes. – *Hispania*. – 2006. – Vol. 89, № 3. – p. 482-491. 7. Perinat A. Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939 / Adolfo Perinat. – Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. – 1980. – 408 p. 8. Suárez Solís S. El antifeminismo de Pérez de Ayala / Sara Suárez Solís. – *Los Cuadernos del Norte*. – № 1.2. – 1980 – 48-52.

Прийнято до друку 25 жовтня 2017 р.

Капелюшная М.М., асп.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ЖЕНСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В РОМАНЕ Р.П. ДЕ АЙАЛА «ХУАН-ТИГР. ЛЕКАРЬ СВОЕЙ ЧЕСТИ»

Статья посвящена исследованию форм поиска своей идентичности женщинами в романе Р.П. де Айала «Хуан-Тигр. Лекарь своей чести». Охарактеризован социально-исторический контекст эпохи и его влияние на актуализированный в произведении авторский взгляд на проблему. Проанализирован путь к самоидентификации главных женских персонажей.

Ключевые слова: идентичность, маскулинность, гендер, мачизм.

M. Kapeliushna, postgraduate stud.

Institute of philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

WOMEN'S IDENTITY IN R.P. DE AYALA'S “TIGRE-JUAN. THE HEALER OF HIS HONOUR”

The article analyzes the forms of search for their identities by the women in the novel by R.P. de Ayala “Tigre-Juan. The Healer of his Honour”. The socio-historical context of the epoch and its influence on the author's view of the problem actualized in the work are investigated. The way to self-identification of the main female characters is researched.

Key words: identity, masculinity, gender, machismo.

**СОФІЙСЬКИЙ СОБОР – КРАСА, НАРОДЖЕНА З ПРОТЕСТУ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»)**

Стаття присвячена аналізу історичного роману Павла Загребельного «Диво». Особлива увага приділяється героям твору, в образах яких чітко простежується протест, боротьба, нескореність. Широко розкритий феномен Софійського собору – величній пам'ятки часів Київської Русі, що сконцентрувала в собі унікальність, неповторність і самотність слов'янської культури.

Ключові слова: роман, Софійський собор, Київська Русь, слов'янська культура, самотність, протест.

Твори Павла Загребельного є помітним явищем українського літературного процесу ХХ століття й матеріалом для літературознавчих розвідок. Дослідження В.Фашенка, В.Дончика, С.Шаховського, Ю.Бондаренка, О.Ковальчука, О.Сизоненка, А.Чернова, Т.Синьоок та ін. – яскраве свідчення цього.

Науковці звертали особливу увагу на тематику та проблематику історичної трилогії («Диво», «Смерть у Києві», «Первоміст»). Досліджували їх структуру, стиль і мовні засоби, по-різному трактували образи героїв

Ми ж перед собою поставили дещо іншу **мету роботи**: довести, що протест героїв роману «Диво» став поштовхом до створення неповторного собору – Софії Київської, а непереможний дух, ненависть до ворогів допомогли зберегти цю красу для майбутнього покоління.

Актуальність роботи полягає у вивченні феномену протесту, зумовленого слов'янською ментальністю, та доведенні світовій спільноті, що праведна непокора породжує вічну красу.

Наукова новизна: на матеріалі роману «Диво» вперше доведено унікальність слов'янської нації, яка створює шедеври, руйнуючи стереотипи; доведено, що Софія, великий культурний спадок, подарований нам історією, сконцентрувала в собі весь вольовий, сильний дух народу, його невмирущість та нескореність.

Беззаперечно, Павло Загребельний любив і знав Київ, був, без перебільшень, поетом української столиці. У журналі «Вітчизна» він писав: *«Дух міста – в народі... Де і в чому зберігався безсмертний дух Києва? В неприступності валів, у відчайдушності оборонців, у величі соборів...»* [8. 2].

Так, у романі «Диво» дійовою особою став Київ; автор показав зародження величного міста, часи фашистської окупації, 60-ті роки ХХ століття, а незмінним «співгероєм» у творі виступає Софійський собор. Підтвердження наших слів знаходимо в праці Віталія Дончика «Істина – особистість»: *«...наскрізним образом роману виступала Софія Київська – мистецький витвір, що справді належав і ХІ століттю, і такою ж мірою століттю ХХ – незвичайне диво, що «ніколи не кінчається й не*

переводиться», диво вічне» [2. 98]. Саме Софія Київська своєю величчю, красою, самобутністю єднає слов'ян, утверджує християнство, впродовж століть протидіє ворогам: «Гадали ромейські імператори, що, нав'язавши руським свого Бога, заволодіють вони не самими душами цього великого народу, а й цілою державою; насправді ж вийшло так, що князь Володимир, а за ним і Ярослав охоче прийняли цього Бога не для упокорення ромеям, а тільки тому, що давав він силу і славу іншим племенам і народам, відкрив навістіж двері до цілого світу, – отоже сподівалися й вони заявити про себе світові голосом цього Бога, не шкодуючи сили для спорудження храмів на його честь...» [4. 557].

Вибираючи місце для майбутнього храму, Ярослав надумав розпочати будівництво саме там, де була пролита кров. І не зупинило мудрого керманича те, що церкву розпочнуть споруджувати за містом, бо Київ став уже замалим. Так зведення Софії дало поштовх до розбудови столиці, адже величний храм потребує широких просторів і кидає виклик усталеним нормам: *«Не годилося, щоб храм височів отак за городом, у самотині, храмові завжди потрібно достойне обрамлення так само, як коштовному каменю – мистецька оправа. Та й тісний уже став Володимирів город...» [4.499].* Князь розумів, що незабаром осяде в новому місті безліч людю, а народ, зібраний до купи, набагато страшніший правителям, ніж розсіяний по широкій землі руській. От і буде храм Господній скеровувати на діла праведні не лише киян і прочан, а й діячів державних.

Ярослав Мудрий розуміє, що *«чим більша земля, тим більше в ній безладу, колотнечі й безвідповідальності» [4. 501].* І протистояти цьому може лише мудре слово, істина віра, яка не знає страху ні перед ким, а уособленням цієї сили стане Софія Київська, краса якої народиться з протесту.

Усе боїться часу, а час боїться Софійського собору. Так можна перефразувати відоме прислів'я. Чому храм Ярослава кинув виклик століттям? Що допомогло йому повстати проти вічності? На це питання відповідає П.Загребельний, описуючи спорудження церкви із самих підвалин. Грузин Гюргій чаклував над каменем, клопотався невидимим, вихвалявся, що *«спорудить Софію підземну, кам'яну, склепінчасту, на якій надземна церква може стояти й тисячу літ і більше...» [4. 525].* Саме до іверійця Гюргія відчує прихильність Сивоок, бо побачить у ньому щось мужнє й горде, небуденне й незрадливе, те, що перемагає.

Храм виграв битву із візантійськими митрополитами, які боялися слов'янської самобутності, неповторної культури русичів і прагнули будь-якою ціною домогтися уподібнення Софії константинопольській архітектурі. Але «роб» Сивооок, створюючи диво, використав глибинний народний досвід і домігся неповторності собору: *«... гнівила несхожість цього київського храму на церкви візантійські. Не було в ньому простоти й суворості, заповіданої християнським Богом, поганські буйнощі криком кричали з отих покрівель, з рожевості опоясані й стін, щось приховано-поганське, зневажливе до ромейського бога було й у двох камінних баштах, поставлених поперед храмом...» [4. 560].* Нічого схожого візантійці ще не бачили, бо жоден ромейський будівничий не наважився б на таке неподобство. Це справжній виклик європейській культурі, і Софія не побоялася витримати нищівну критику і вистояти

понад тисячоліття, хизуючись неповторністю, доводячи свою першість серед цивілізованого світу.

Дивляючись у величні рожеві стіни храму, візантійці зрозуміли, що програли головну свою битву, але залишилося ще внутрішнє оздоблення церкви. Та нездоланий був спосіб мислення та почування в народних низах, які яскраво представлені в образі головного зодчого Сивоока.

Це він запропонував розписати Софію фресками та мозаїками, бо чужі нам ро-мейські мармури, там є холод іншої культури, а барви народного майстра крізь віки зігріватимуть душі християн. Так з'явилися у храмі зображення Христа-Вседержителя, Гавриїла, Михаїла, Павла, Іоанна Златоуста та інших православних святих, які ось уже понад тисячу років дивляться на мирян, доводячи, що перемагає справжнє самобутнє мистецтво, появу якого Сивоок пояснює так: *«Ніхто не взявся за великі мозаїки. Мало таких людей на землі. Мене колись відчай загнав у цю височінь, а тепер і злазити не хочеться. А злізу – то теж для діл великих»* [4.601]. Виявляється, що слов'янське самобутнє мистецтво народилося з відчаю, але потім утвердилося і змогло заявити про себе на весь світ, бо оригінальнішого й прекраснішого не бачили ще ані кияни, ані заброди-купці, ані великі можновладці: *«...аж тепер запримітив Ярослав, що не розкидає художник різнобарвні кубики як попало, що є твердий і гармонійний лад у розбігові смальти по ввігнутій поверхні, смальта йшла мовби колами, півдужсями, в ній було щось від кшталту небесних сфер, був невпинний рух, було кружляння, од якого йшла обертом голова»* [4.604].

Вершиною народної майстерності стала Оранта, яка ніби рухається разом із тобою. Коли переступаєш поріг храму, Божя Матір робить крок назустріч; якщо дивишся на неї з вітваря, Богородиця неначе сидить на троні; а, глянувши на величну мозаїку з другого поверху, зрозумієш, що вона стоїть, піднявши руки в молитві. І не тихий, спокійний образ бачимо перед собою, а стурбовані, непокірні великі очі дивляться навколо, передаючи всі страждання, що довелося пережити нашому народу: *«Оранті дав спохохані очі Ісси, а ще – всю її постать зробив болісно-нерозміреною, бо саме такою побачив колись Іссу, як лежала під київським валом мертва. Оранта мовби падала в конхи, мовби зривалася летіти в загибель...; це не була самовдоволена непорушна Богоматір з візантійського іконографічного канону. Коли хтось зауважив Сивоокові, що в Оранті завелика голова, він відмовив: «Не дивись на неї знизу, а спробуй поглянути з льоту, піднявшись на один рівень з нею. Побачиш, що летить, падає. І руки в неї – не руки, а крила»* [4.607].

У Києві Богородиця отримала назву «нерушима стіна», містяни здавна наповнили цей образ власним смислом. Вони вірили: поки є у Софії Оранта, бути й столиці, бо це символ вічного Києва.

Минали століття, сам собор зазнавав нищівних руйнувань, переживав реконструкції, а Оранта стояла, немов молитовний щит Києва. Цікаво, що мозаїчна палітра Софії налічує 177 відтінків, але в образі Божої Матері переважають жовто-сині кольори. Таким чином, цілеспрямовано народні майстри утверджували національну символіку, яку ціною власного життя будуть захищати патріоти України біля стін Софії Київської.

Отже, дивом для нас є не лише храм, зведений в епоху війн, смертей, вічної боротьби за владу та зміну релігій, а й справжнє мистецтво як уособлення людської непокори та віри у власні сили. І ми, нащадки Ярослава Мудрого, Сивоока, Гордія Отави, повинні знати, що *«диво це ніколи не кінчається і не переводиться»* [4.629].

Підводячи підсумки, можна стверджувати, що справжнє мистецтво – велична Софія Київська – народжується у протистоянні. Ми довели: бунтівна сила Сивоока допомогла створити найоригінальніший середньовічний храм. З'ясували: Ярослав Мудрий кинув виклик часу: так з'являється Софія. Працюючи над науковою роботою, переконалися: саме в Київській Русі вперше проявляються демократичні ідеї, що стали поштовхом до спорудження величної церкви. Підтвердили: Софійський Собор – це виклик європейській культурі. Усвідомили: Софія – символ єднання, саме собор утверджує національний дух упродовж століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі Павла Загребельного «Диво» // Дивослово. – 2010. – № 4. – С. 2 – 8.
2. Дончик В. Істина – особистість (Проза Павла Загребельного). – К.: 1984.
3. Загребельний П. Диво: Роман / Худож.-оформлювач І.Осипов. – Харків: Фоліо, 2007. – 638 с.
4. Загребельний П. Слово про Київ // Вітчизна. – 1982. – № 5. – С. 2 – 9;
5. Загребельний П. Гомін давнини // Вітчизна. – 1980. – № 3. – С. 20.
6. Загребельний П. Спроба автокоментаря // Неложними устами: Статті, есе, нариси. – К.: 1981
7. Загребельний П. Український шлях. – Публічна лекція в Національному університеті «Києво-Могилянська Академія» // Зарубіжна література. – 2004. – № 4. – С. 18.
8. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 40.
9. Осадча І. «А що історія? Історія – коріння... Чим глибше, тим міцніше стоїмо» (Образ Ярослава Мудрого в романі Павла Загребельного «Диво») // Дивослово. – 1999. – № 2. – С. 39 – 41.
10. Сизоненко О. Мости літературної зрілості. – К.: 1974. – С. 24.
11. Синьоок Т. Безсмертне диво творчості // Літературна газета. – 2014. – № 32. – С. 1.
12. Фашенко В. Павло Загребельний. – К.: Дніпро, 1984. – 206 с.
13. Чумак Т. Проблема збереження духовності в романі Павла Загребельного «Диво» // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 10. – С. 20 – 23.
14. Шаховський С. Романи Павла Загребельного. – К.: 1974. – 174 с.

Прийнято до друку 06.11.2017 р.

Коваленко І.В., студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

СОФИЙСКИЙ СОБОР – КРАСОТА, РОЖДЕННАЯ ИЗ ПРОТЕСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»)

Статья посвящена анализу исторического романа Павла Загребельного «Диво». Особое внимание уделяется героям произведения, в образах которых четко прослеживается протест, борьба, непокорность. Широко раскрыт феномен Софийского собора – величественной достопримечательности времен Киевской Руси, которая сконцентрировала в себе уникальность, неповторимость и самобытность славянской культуры.

Ключевые слова: роман, Софийский собор, Киевская Русь, славянская культура, самобытность, протест.

**ST. SOPHIA CATHEDRAL IS A BEAUTY BORN OF PROTEST
(AS EXEMPLIFIED IN THE NOVEL 'A MIRACLE' BY PAVLO ZAGREBELNYI)**

The article is devoted to analysis of the historical novel 'A Miracle' by Pavlo Zagrebelsky. Particular attention is paid to the heroes of the novel, in images of which is clearly traced the protest, struggle, incontinence. The phenomenon of the St. Sophia Cathedral, a grand monument of Kievan Rus, which concentrated on the uniqueness, originality and identity of the Slavic culture, was widely discussed.

Key words: novel, St. Sophia Cathedral, Kievan Rus, Slavic culture, originality, protest.

УДК 821.112.2.09

Павлюк Х.Б., к. філол. н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

**ПЕЙЗАЖНА ЛІРИКА ЯК СПРОБА САМОПРЕЗЕНТАЦІЇ
ТА СПОСІБ ГАРМОНІЗАЦІЇ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ:
ОБНОВЛЕНИЙ NATURGEDICHT ЯК «ОРГАНІЧНИЙ МЕТОД» ПОШУКУ
ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Основну увагу зосереджено довкола прикметних рис німецької пейзажної лірики другої половини ХХ ст. Зокрема, розглядається мотив болісного розриву між природою та технічною цивілізацією. Зазначається, що поряд із романтично-містичними текстами натурпоезії у повоєнній пейзажній ліриці з'являється новий тип Naturgedicht, наскрізь пронизаний почуттям екзистенційної беззахисності та розгубленості індивіда.

Ключові слова: пейзажна лірика, природа, натурпоезія, пейзажний вірш, екзистенція індивіда, універсальна гармонія.

У традиційній пейзажній ліриці від Просвітництва й аж до кінця ХІХ ст. індивід посідав центральне місце, оскільки він сам мислився природною істотою. Власне, здатність до пізнання та уподібнення Богові вирізняло його з-поміж інших живих істот, однак через свої витoki він був міцно пов'язаний із творчим простором довкілля. Такий макрокосм, створений за Божими законами й натхненно оспіваний у багатьох поетичних текстах, витворює універсум, в якому все перебуває у взаємозв'язку. Завдяки природно визначеному способу існування людина має змогу опанувати себе у явищах царини природи, тлумачити власне життя, спираючись на ці явища й у такий спосіб усвідомлювати себе. Відтак пейзажна лірика у традиційному сенсі – це за своєю суттю завжди поезія про людину, адже природні процеси уподібнюються до циклічності людського існування. Відповідно у пейзажній ліриці доби класицизму та романтизму у центрі уваги опиняється чуттєвий суб'єкт (це так звана Erlebnislyrik).

Зокрема, у поезіях Гете пейзажного та інтимного характеру «Mailed» («Майська пісня», 1771), «Willkommen und Abschied» («Зустріч і прощання», 1775), «Ganymed» («Ганімед», 1774) внутрішній екзистенційний контекст поміж індивідом та природою уявляється реальним підмуриком щастя й життєдайності.

Водночас на противагу ідеї універсальної гармонії у природних межах залишається усвідомлення певної відмінності, що полягає у провідному положенні індивіда перед природою, відколи суспільна історія перетворюється суціль на історію винаходів та підкорення природних ресурсів. У романтизмі, зосібна у Гельдерліна, жаль за втраченим природним синергізмом виходить на передній план поетичної творчості й набуває статусу однієї з провідних тем означеної доби. Романтична традиція нагромаджує тексти пейзажної лірики, у яких раз по раз відчитується болісне намагання відновити панування абсолютної гармонії. Відтак ландшафт перетворюється на простір туги, в якому пейзажна лірика виокремлює власне людину, екзистенція якої не спроможна уподібнюватися невинності природного існування через обраний нею шлях цивілізаційного розвитку. Хоча, на думку Курта Біннеберга, у цьому сенсі не слід аж надто переоцінювати вплив філософії Руссо [3, с. 65], який наголошував на необхідності повернення з чистим серцем назад до природи, до природного стану, щоб обробляти власну ниву, жити її плодами, рухаючись від цивілізації в бік своєї вродженої моральності. Таким чином, природа стає для людини притулком і захистом від реалій розбещеного суспільства, а поезія в ідеалізованому піднесенні набуває рис ідилічного природного конструкту, який задовольняє потреби індивіда щодо простого, вітшого життя. Проте гармонія тут уявляється можливою лише за умови, якщо реальні природні відносини й зв'язки поступово нівелюються.

У критично-рефлексивній пейзажній ліриці ХХ ст. домінантним стає мотив невилікового розриву між природою та технічною цивілізацією. Сучасна Я-особа мислиться роздвоєною істотою, яка не відчувається затишно в жодному з двох просторів своєї екзистенції.

Готфрід Бенн почасти наголошує на цьому базовому почутті дисонансу в своїх пейзажних поезіях, зокрема, у тексті «Wenn etwas leicht und rauschend um dich ist» («Коли довкола тебе легко й галасливо», 1948). Досвід розбіжностей поміж екзистенцією природи й людини, за Г. Бенном, спричиняє почуття суму й жалю. Перш за все інтелект, яким обдаровано людину, в текстах митця уявляється намаганням відмежуватись від щасливої наївності решти природних істот. У цьому сенсі посутнього значення набуває мотив повернення у царину примітивних форм екзистенції, зокрема, в поезії «Gesänge» («Співи»):

O daß wir unsere Ururahnen wären O стати нам би пращурами своїми
Ein Klümpchen Schleim Згустком слизу
in einem warmen Moor [2, с. 306]. в теплому болоті.

Наступним висновком щодо відносин між природою та людиною є усвідомлення того, що абсолютно незалежна від нас природа не має жодної потреби у нашій присутності. Навпаки, природні процеси та події відбуваються суціль безвідносно й опосередковано щодо сприйнятливої суб'єкта, власне, його участь у цих процесах для природи видається неважливою й незначною. Подібні песимістичні міркування

повністю руйнують традиційне уявлення про ласкаву матір-природу, за Гете («Mutter Natur»). Відтак природно-ідилічна ілюзорна гармонія не знаходить свого відображення у пейзажних текстах німецьких поетів, серед інших Петера Гухеля, Іоганнеса Бобровскі, Гютера Айха, Інгеборг Бахман, Карла Кролова, хоча потаємна мрія про всеохопну єдність із природою все ще не втрачає своєї актуальності. Знову й знову в поезіях Готфріда Бенна та інших авторів означений мотив несподівано виникає у сенсі романтичного залишку, поява якого видається доволі суперечливою, позаяк сучасний соціум зі своїми науково-технічними зазіханнями на природу вже давно зруйнував ідею гармонійного зв'язку із нею. Тож у процесі аналізу пейзажної лірики другої половини ХХ ст. в контексті аспекту відносин між людиною та природою виникає низка суперечностей. Ось лише деякі з найбільш актуальних тем сучасної поезії:

- тілесність, потреба задушевної природної близькості (ідентифікація);
- почуття непереборної дистанції (відчуження);
- досвід безпомічності й покинутості серед природної стихії;
- прагнення до гордовитої незалежності від природи тощо.

Однаково вагомими поряд із змістовними концепціями видаються також новітні формальні елементи й образність сучасної пейзажної лірики, в якій віднаходить своє оприявлення досвід, витіснений у царину підсвідомого. У повоєнній поетичній творчості вона перебуває під впливом експресіонізму, сюрреалізму, європейського модерну та передусім натурпоезії Оскара Лорке (1884-1941) і Вільгельма Лемана (1882-1968). Термін, використаний цими авторами, вказує на продовження романтичної традиції, яка усвідомлює природу не як реально-історичну дійсність, а як одвічний, нескінченний порядок та метафізичну цілісність. У медитативному номінуванні природних речей («натурмагія») поезія намагається конструювати контекст буття, для якого в реальності немає жодного підґрунтя. Наукове опанування природи спирається на атомізовані описові моделі, саме у такий спосіб розвиваються сучасні природничі науки – фізика, біологія тощо. Водночас натурмагічна лірика виходить з містичного комплексного зв'язку між знаком мови, означуваним явищем та Всесвітом. Отто Кньорріх зазначає, що поезія спричиняється до осмислення природи й разом з тим до усвідомлення цілісного й правдивого сенсу життя [4, с. 167]; вочевидь, серед хаосу повоєнного часу така відрихтована лірика здатна слугувати реваншем, віднайдінням в незаіманій природі нового сенсу та розради. Серед представників романтично-містичної традиції, що вельми вправно послуговується попередніми напрацюваннями в царині пейзажної лірики, необхідно назвати таких авторів, як Рудольф Хагельштанге, Фрідріх Георг Юнгер, Георг Брітлінг, Елізабет Лангессер, Вернер Бергенгрюн та інші. Означені поети створили змістовні та естетично вдалі тексти, яким однак бракує оновленої ситуативної потужності, породженої критичною полемікою подіївості та новітнім призначенням літератури. Проблематичними ці твори видаються через намагання авторів наново розділити у них природне середовище, що здатне зцілити індивіда, й невиліковну політично-соціальну дійсність, а також через спроби витлумачити природу як ідеальний притулок, де можна зрештою забути звірства недалекого минулого. Відтак поряд із реставраційними стильовими тенденціями в натурмагічній ліриці літературознавці вбачають ще й риси ескапізму. Зокрема, їх можна

помітити в поезіях В. Бергенгрюна з циклу «Die heile Welt» («Цілісний світ», 1950). Однак питання, чи є виправданими докори щодо аполітичності цієї лірики, видається доволі сумнівним.

Пейзажна лірика зовсім не обов'язково має ототожнюватися із політичною чи громадянською. Тому коли Вільгельм Леман у листі до Брехта стверджує, що «розмова про дерева не виключає знання про важкий стан речей» [5, с. 34], це не викликає жодних заперечень. Проте його теза щодо пейзажного вірша, який буцім спрочиняється до навернення заблудлого індивіда, видається доволі суперечливою. Гуманна свідомість аудиторії, яка завжди презентує читачів і яка «молиться на природу», попри те, що людину безповоротно вилучено з природного контексту, більше не виступає об'єктом пейзажної лірики, а віднайдення гармонії так і залишається лише красивою мрією, утопічний характер якої сучасна поезія й не приховує.

Паралельно із натурмагічним напрямом, започаткованим Леманом та Лорке, після 1945 року розвивається пейзажна лірика, яка завдяки своїм сучасним стильовим тенденціям та критиці гармонізованих стосунків між природою та людиною набуває оновленої та провокативної потужності. Тексти поетів означеного періоду (Бенн, Кролов, Айх, Бахманн, Гухель) репрезентують певним чином новий подих німецької літератури після Другої світової війни.

Повоєнній пейзажній ліриці притаманне певне тяжіння до жартівливо-награних віршів, перш за все, у Карла Кролова; оперативне застосування образності, а також відчуження, розділення з природою засвідчують вплив на ці тексти сюрреалізму. До поезій такого типу належать твори Карла Кролова середини шістдесятих «Drei Orangen, zwei Zitronen» («Три апельсини, два лимони»), «Pappellaub» («Тополіне листя»), «Orte der Geometrie» («Геометричні координати»). Естетично напрочуд привабливі, вони до того ж спонукають реципієнта наново роздумувати над співвіднесеністю поезії та реальної дійсності. Взагалі для ліриків ХХ ст. стосунки фікції й реальності, як і питання наявності чітко впорядкованої, збагненої дійсності, що її мислимо відтворити засобами мови, залишаються надзвичайно проблематичними. Дещо переконливішими за деякі поезії Кролова у контексті орієнтації на індивіда видаються тексти Бенна, Целана, Бахман – авторів, що пішли значно далі у своїх намаганнях акцентувати крихке наявне сьогодення.

Зокрема, поетична творчість Інгеборг Бахман наскрізь пронизана почуттям екзистенційної беззахисності індивіда – страх та розгубленість суб'єкта у її тестах сформульовано максимально чітко, навіть безжально. Почасти це оприявнюється у насиченій поетичною образністю авторській мові поезій «Dunkles zu sagen», («Темно кажучи»), «Fall ab, Herz» («Відступися, серце»), «Im Gewitter der Rosen» («В трояндовій грозі»), що, як слушно зауважує Йоахім Кайзер, «перебуває в пошуках, намагаючись примирити катастрофу з лірикою» [Цит. за: 4, с. 242]. Оказіонально цим віршам притаманні більш чіткі риси бахманівської манери письма, а також радикальна ощадливість мовних засобів. Прикладом такого типу пейзажної лірики, що поєднує у собі очевидне зниження уваги до змалювання ландшафтів із проблемою екзистенційних пошуків індивіда, може слугувати текст І. Бахман «Schatten Rosen Schatten» («Тіні

троянди тіні») зі збірки «Anrufung des Großen Bären» («Закликання Великої Ведмедиці»), яка вийшла друком 1956 року:

Unter einem fremden Himmel Понад чужим небом
Schatten Rosen тіні троянди
Schatten тіні
auf einer fremden Erde на чужій землі
zwischen Schatten und Rosen поміж тінями й трояндами
in einem fremden Wasser в чужій воді
mein Schatten [1, с. 152]. мій силует.

Домінантним у цитованому тексті видається почуття загубленості, переживання досвіду самотності й чужості у світі – таке припущення ліричного суб'єкта ґрунтується на тому, що небо, земля й вода уявляються чужими не самі по собі, а лише на противагу йому, розгубленому й відстороненому. При цьому у тексті Бахман Я-особа та її почуття не згадуються жодним словом, тільки в заключному рядку її присутність стає очевидною. Авторка прагне у своїй поезії через дотичність означення «fremd» (чужий) царинам життєвого простору піднести усвідомлення екзистенційної чужості до рівня об'єктивного чинника світового порядку. Відтак, за І. Бахман, у такому світі віднайти місце, яке б ідентифікувалося із простором батьківщини, взагалі не видається можливим. Зазначимо, що проблематика простору для І. Бахман є одним з ключових та комплексних понять, зважаючи на номадичний стиль життя письменниці та протагоністів її творчості, зокрема, прозового доробку. До того ж, дослідники творчості І. Бахман (В. Гурло, К. Гюртлер, Е. Ліндеман та інші) впродовж останніх десятиліть фокусують свою увагу на просторовій тематиці її текстів. Гра з багатозначністю, оперування семантично близькими атрибутами «Ferne» та «Fremde» (далечинь і чужина), а також вправне маскування вразливості за награним відстороненням – все це дає змогу І. Бахман у довершеній формі свого поетичного шедевр зберігати емоційну дистанцію із реципієнтом. Цитовану поезію австрійської поетеси також доцільно розглядати у дотичку до широкого резонансу, що його набув у п'ятдесятих роках твір Альбера Камю «Сторонній», перекладений німецькою мовою у 1948 році.

Таким чином, руйнування тандему «природа–людина» і втрата універсальної гармонії виступають центральним мотивом у межах пейзажної лірики другої половини ХХ ст. Актуальності набувають також застереження щодо загрози довіклію у процесі технічної діяльності людини, а також з боку промисловосеті та комерційних інтересів. Тексти німецької пейзажної лірики покликані, перш за все, формувати стиль взаємин із природою і сприяти збереженню духовного й біоенергетичного балансу у спілкуванні з нею.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Bachmann I.* Werke : in 4 Bd. / Ingeborg Bachmann / [Hrsg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster]. – 4. Aufl. – München ; Zürich : Piper-Verl., 1993. – Bd. 1 : Gedichte. Hörspiele. Libretti. Übersetzungen. – 682 S. 2. *Benn G.* Sämtliche Werke. Bd. 1. / Gottfried Benn / – Stuttgart : Hg. v. G. Schuster, 2001. – S. 306. 3. *Binneberg K.* Deutsche Lyrik

1945-1989. Interpretationshilfen. / Kurt Binneberg / – Leipzig : Ernst Klett Schulbuchverlag, 2011. – 190 S. 4. *Knörrich O.* Die deutsche Lyrik seit 1945. 2. Aufl. / Otto Knörrich / – Stuttgart : Kröners Taschenausgabe, 1978. – 410 S. 5. *Korte H.* Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. / Hermann Korte / – Stuttgart : Sammlung Metzler, 1989. – 250 S.

Прийнято до друку 7.11.2017 р.

**Павлюк К.Б., к. филол. н., доц.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев**

**ПЕЙЗАЖНАЯ ЛИРИКА КАК ПОПЫТКА САМОПРЕЗЕНТАЦИИ И
СПОСОБ ГАРМОНИЗАЦИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА: ОБНОВЛЕННЫЙ
NATURGEDICHT КАК «ОРГАНИЧЕСКИЙ МЕТОД» ПОИСКА
СОБСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Внимание исследования сосредоточено на примечательных чертах немецкой пейзажной лирики второй половины XX ст. В частности, акцентируется мотив болезненного разрыва между природой и технической цивилизацией. Указывается, что наряду с романтически-мистическими текстами натурпоэзии в послевоенной пейзажной лирике появляется новый тип Naturgedicht, насквозь пронизанный чувством экзистенциональной беззащитности и растерянности индивида.

Ключевые слова: пейзажная лирика, природа, натурпоэзия, пейзажный стих, экзистенция индивида, универсальная гармония.

**Pavliuk Kh. B., PhD.
Taras Shevchenko National University of Kyiv**

**LANDSCAPE LYRICS AS AN ATTEMPT OF SELF-REPRESENTATION
AND A MEANS FOR THE HARMONIZATION OF THE INNER WORLD:
THE RENEWED NATURGEDICHT AS AN ‘ORGANIC METHOD’
OF THE SEARCH FOR THE SELF – IDENTITY**

The attention of the research is concentrated at the noticeable features of the German landscape lyrics of the second half of the XX century. To be precise, the motif of the painful break between nature and technical civilization is stressed. It is pointed out that alongside with romantic and mystic texts of the natural poetry a new type of Naturgedicht marked by the feeling of existential vulnerability and an individual's perplexity appears in the post war landscape lyrics.

Key words: landscape lyrics, nature, natural poetry, a landscape poem, an individual's existence, universal harmony.

МНЕМОНІЧНА СКЛАДОВА ХРИСТИЯНСЬКИХ КОНЦЕПТІВ У КИЄВОРУСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Стаття присвячена визначенню терміна «концепт» з літературознавчої точки зору та означенню своєрідності такої його варіації, як «християнський концепт». За основу взято когнітивний напрямок дослідження художніх текстів, тому закономірним видається виокремлення мнемонічної складової християнських концептів як однієї з інтерпретаційних інтенцій щодо історичного та історіософського аспекту. Специфіку розвідки визначає не лише застосування новітнього концептуального аналізу, але й спроба долучити згаданий метод до провідних медієвістичних напрацювань в сучасній парадигмі дослідження проповідницького жанру.

Ключові слова: мнемоніка, концепт, проповідь, руський книжник, християнський концепт.

Кожна епоха формує свій особливий культурний код, який відрізняє її від попередніх та виокремлює надалі в історико-літературному поступі. За словами М. Фуко, культура завжди пов'язана із необхідністю підтримки «стійкого центру» за рахунок певних напрямків «сигніфікації». Культурний код розкривається в розвитку мови, в епістемологічних системах, формах висловлювання, аксіологічних характеристиках, але найголовніше – сприяє моделюванню ієрархії концептів, які, з одного боку, співвідносяться із «обробкою суб'єктивного досвіду», а з іншого – виконують роль «стійкого центру» [9, с. 37]. Сучасний процес пізнання людиною світу і отримання знань про нього є надзвичайно швидким і невпинним.

З точки зору когнітивного літературознавства термін «концепт» достатньо складно вивчати в постмодерній парадигмі світосприйняття, адже копія означає запозичення художнього образу із відомого тексту. Сам художній образ може бути як авторським імагінативним творінням, так і апелювати до реального прототипу. Дешифруючи тезу на метамову концептології, ми актуалізуємо проблему розрізнення культурологічних та художніх концептів. Авторитет Святого Письма був настільки сильним, що авторські коментарі як метод інтерпретації вже здобувалися на рівень художності, однак тлумачення суворо обмежувалися екзегетичною традицією, а відхід від інтерпретаційних норм міг загрожувати доганою духовенства, як це сталося з Климом Смолятичем.

Метою розвідки є визначення специфіки формування базових та периферійних концептів культурного розвитку Київської Русі, що формували мовно-культурну ідентичність. Важливим видається дослідження мнемонічної складової середньовічних концептів та витворення їх особливої варіації – християнських. Крім того, спробуємо припустити, що саме від Середньовіччя ми успадкували найбільшу кількість сакральних концептів, а стійкість їх пов'язана із чіткими рамками канону, який стосовався не лише світоглядних принципів, але й літературної традиції книжників.

Перш ніж російський вчений С. Аскольдов у статті «Концепт і слово» (1928 рік) запропонував до розгляду термін «концепт», він вже активно розроблявся у доктрині

концептуалізму філософами європейського Середньовіччя П'єром Абеляром та Іоаном Солберійським [1]. Приводом стало вчення про універсалії – особливі форми пізнання, здатні існувати у свідомості без вербалізації. Концептуалізм додавав поняття досвіду, разом із набуттям якого відбувається процес пізнання. Поява ідеї універсалії не була випадковою, адже християнство, крім тринітарності Божественної суті, бачило світ дуальним: горнім та мирським, а в антропоцентричних темах апелювало до діалогу душі і тіла. Хоча мусимо зазначити, що філософські дискусії з приводу матерії і духу були новаторством не середньовічних мислителів, а античних. Після П. Абеляра інтерес до концептів виник аж у XX столітті, і що цікаво – знову завдяки французькому філософу Ж. Дельозу та психоаналітику Ф. Гваттаррі. В 1991 р. виходить їхня спільна праця під назвою «Що таке філософія?». В ній автори презентують вчення про концепти як своєрідну модель філософії, «творчість концептів» і є філософією, яка спирається на «іманентність» та «простір», на відміну від релігійних векторів споглядання – «трансцендентності» й «часу» [4]. Однак, на межі XIX та XX століть з'являється книга філософа-інтуїтивіста А. Бергсона «Матерія і пам'ять» (1896 р.). А. Бергсон актуалізує середньовічну дискусію про співвідношення розуму і матерії шляхом аналізу пам'яті, яка і є їхнім перетином. Теорію пам'яті філософ виводить із реалізації в ній тривалості, оскільки саме в пам'яті минуле продовжує існувати в теперішньому [2]. Таким чином, «універсалії» П. Абеляра як особливі форми пізнання світу в XX столітті починають активно вивчатись знову як «концепти». На зміну середньовічному концептуалізму з'являються критерії культурології, лінгвістики та філософії. Детальним вивченням художніх концептів починає займатись когнітивне літературознавство. Пам'ять стає необхідною умовою еволюції вчення, розкриває суть історико-літературного методу і на основі суб'єктивної думки автора вивиснується до історіософської ідеї суспільних чи екзистенційних феноменів.

Ще одним критерієм, який дозволяє виділяти мнемонічну складову в концепті, є визначення О. Кубрякової в «Короткому словнику когнітивних термінів». Дослідниця визначає концепт як особливу одиницю, яка слугує містком для пояснення «ментальних чи психічних ресурсів нашої свідомості», а також виконує роль своєрідної «інформаційної структури», яка покликана відображати «знання і досвід людини». Результат всієї людської діяльності певної національності корелює із поняття ментальної картини світу та «концептуальної системи мови», тому закономірним виявляється словниковий коментар про «концепт як оперативну одиницю пам'яті» [5]. Досвід людини може накопичуватись як про об'єктивну реальність, так і про вигадані події. Відтак, треба бути обережним із можливою інтерференцією понять: культурний концепт може переміщатись у художню сферу літератури, але застосування і пропагування художніх концептів у культурі навряд чи можливе на серйозних підставах. Намагання втілити художній концепт чи концептуальний персонаж у реальності радше схоже на рекламну кампанію, театралізоване дійство задля досягнення мети зацікавлених у цьому людей, завчасно підготований сценарій карнавальних дій. Хоча сміхова культура дуже часто послуговується жонглюванням художніх і культурних концептів (інколи навіть різних епох) свідомо переслідуючи єдину мету – втрапити

у резонанс знакових подій суспільства і спричинити резистентну ситуацію за умови нагітання культурного дисбалансу.

Виходячи з загальнокультурних позицій означення пам'яті як феномену, О. Молокова виокремлює два аспекти дослідження. Один із них спрямований на означення пам'яті як психічного явища, а другий – на «вияв пам'яті у мові та символічних кодах культури» [7, с. 142]. Такий підхід знову акцентує увагу на розрізненні власне культурних і художніх концептів, де пам'ять виявляє себе або з підвищеним рівнем інтеріорності особистості, або орієнтується на об'єктивацію дійсності через колективне усвідомлення унікальності. З цього приводу, Л. Крещенова декларує, на наш погляд, раціональну і теоретично обумовлену позицію літературознавця. На її думку, «будь-який концепт є культурним». Зона ядра акумулює певну історію людства і разом з тим органічно в неї вписується сама. Периферію утворює «інтерпретаційне поле загальнокультурного концепта» автора. Від його індивідуальних особливостей світосприйняття і міри таланту залежить межа повноти і сили заперд'явлення тих чи інших національних концептів. Відповідно, загальнокультурний концепт, пропущений через досвід суб'єктивного споглядання набуває повноцінних ознак художності [6, с.81]. Подібну позицію обстоює С. Неретіна, називаючи концепт «достатньо суб'єктивним». Важливо, що в колі зацікавлень дослідниці – специфікації середньовічного концепту, тому вона проводить аналогії з еволюціонуванням терміну в концепцію та породженням диспуту. Індивід, який осмислює річ, підсвідомо звертається до реципієнта і водночас до трансцендентного джерела – Бога. Таким чином, актуалізуються відповіді на його питання. У випадку із києворуськими проповідями цей факт закономірно підтверджується, адже проповідницький жанр навіть на формальному рівні традиційно зберігає словесну формулу звертання до Бога, а проповідь із назвою послання спрямовує на «діалогічне» осмислення проблеми. Крім того, С. Неретіна переконана, що пам'ять і уява постають невіддільними якостями концепта й синтезуються три якості душі: «як акт пам'яті орієнтований в минуле, як акт уяви – в майбутнє, як акт судження – в теперішнє» [8, с. 30].

Щодо співвідношення культурного та художнього концептів у проповідницькій прозі, зазначимо, що християнські домінанти виступали репрезентантами культури Київської Русі, сам жанр проповіді як художня форма відображення дійсності, синтезувала художній тип мислення, культурологічне ядро і периферію суб'єктивного бачення автора на текст Святого Письма, який аж ніяк не сприймався як вигадка, але як авторитет, етичний кодекс поведінкових норм у конструюванні культури доби. Оскільки концепт в літературі Київської Русі радше культурний за своїми характеристиками, ніж художній, то і презентація національних культурних цінностей закономірно представлена широко. Відповідно, культурна самотність могутньої руської держави часто підкреслювалася через звеличення християнських чеснот князя чи навіть навмисне пригадування славного родоводу очільника. Шляхом вибору певної історичної особи для уславлення подвигів та християнських чеснот формується національна концепція святості, як це сталося у випадку із князями Борисом та Глібом, князем Володимиром Великим, княгинею Ольгою. Зазначимо, що історія безпосередньо пов'язана із пам'яттю, авторський погляд на історію трансформується

в історіософську концепцію, що асоціюється із виокремленням базових концептів культурного розвою суспільства зазначеної епохи. Таким чином, авторська концепція сублімує, за С. Неретіною, власний досвід та історичні факти минулого, які в художньому осмисленні та відповідно до інтенції написання твору, втілювалися у індивідуальну ейдотехніку проповідника. Т. Бовсунівська, досліджуючи способи художнього відтворення забування / пригадування, акцентує увагу на цілому спектрі художньої мнемотехніки, серед яких і ампліфікаційне прочитання, і мнемонічне страждання, і мнемонічна онірокритика та ін. [3].

Зважаючи на попередні судження науковців, звернемося до проявів мнемонічної складової християнського концепту ВІРА у творчості Іларіона Київського та Феодосія Печерського. Насамперед, відзначимо, що **слово «О Законѣ и Благодѣти»** являє собою особливий і водночас яскравий приклад художніх способів забування/пригадування через протиставлення старого і нового в абстрактних образах Закону та Благодаті. Те, що перший руський митрополит намагається «забути» – це язичницький лад, який панував до впровадження християнства. Автор зіставляє Закон зі Старим Заповітом, з образом невільниці Агар, а Благодать – із Новим Заповітом, з образом дружини Авраама Сарри через численні цитації зі Святого Письма (Книги Ісаї, Псалми, Євангелія від Матвія, Іоанна, Луки, Послання Павла до Римлян). Так, актуалізуючи в пам'яті численний добір ремінісценцій, Іларіон Київський поступово розкриває сутність концепту ВІРА, що є для нього у метафоричному втіленні «БЛАГОДАТНИМ ДЖЕРЕЛОМ», «ВИНОМ НОВОГО УЧЕННЯ», «СВІТЛОМ». Крім того, проповідник вдається до конструювання національної ідентичності шляхом витворення образів благовірного князя Володимира та Ярослава Мудрого. Похвала Володимирі, яка міститься в одній із структурних частин тексту, спрямована на пригадування поважного роду князя («внук старого Ігоря та син славного Святослава»). Княгиня Ольга, що доводиться Володимирі бабусею, відзначилася принесенням хреста з Нового Єрусалиму, а Володимир, подібно великому Костянтину, долучився до розповсюдження Царства Небесного на руській землі. Проповідник фокусується на християнських чеснотах князя: мужності, хоробрості, благородності, христолюбивості. Для нього князь Володимир – фундатор міцного державотворення, який одночасно виконує глобальну місію будівничого храмів із насадженням ідеї істинності духовного життя [1, с.274-309].

У посланні **«В выпрошеніе Изяслава князя, сына Ярославля, внука Володымира, ігумена Феодосія Печерскаго монастыря»** спостерігаємо виклад настанов князеві Изяславу, метою яких є формування образу ідеального правителя. Складова, яка присвячена розлогій аргументації вірності вибору християнства на противагу латинству та іудаїзму, також містить інтерпретацію тлумачення концепту ВІРА. Однак, на відміну від Іларіона Київського, Феодосій Печерський використовує дихотомію образів «СВОЄ» – «ЧУЖЕ». Використанням мнемотехніки є спосіб пригадування цитат зі Святого Письма для посилення переконливості авторської думки та ваги слів проповідника як духовного речника держави. Особливість учительної проповіді ігумена Печерського монастиря у тому, що він будує свій текст

не на опозиції забування/пригадування, а на моральному імперативі «не забувати» монахам та пастві християнські правила, що ведуть до спасіння душі [1, с.318-321].

Унікальність когнітивного літературознавства полягає у міждисциплінарному погляді на суттєві питання гуманітарного спрямування. Інтерпретація християнських концептів, використовуючи мнемотехніку, постає абсолютно новаторським методом в актуалізації змістового наповнення давньоруського письменства. Розмаїття суперечностей, які викликають завжди нові підходи, лише підтверджує той факт, що зразки класичної літератури – це відкритий простір, який не обмежується традиційними філологічними тлумаченнями. Зважаючи на превалювання канону в творенні жанрової парадигми Київської Русі, можемо припустити певне дублювання форми та ідейного наповнення, але авторська позиція книжника все одно доволі відчутна в доборі аргументації до розкриття обраного християнського концепту. Крім того, межа між культурним та художнім концептом настільки вузька, що доводиться говорити про домінування культурного аспекту концептосфери над авторським.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аскольдов С. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С.267 – 279. 2. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр. – Мн.: Харвест, 1999. – 1408 с. – (Классическая философская мысль). 3. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія/ Т. В.Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с. 4. Делез Ж. Гваттарі Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. – М., СПб.: Институт экспериментальной социологии, Алетея, 1998. – 288 с. Переизд. 2014. М.: Академический проект, 2009. (написано в 1991 році). 5. Краткий словарь когнитивных терминов //Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина (Под общей редакцией Е.С. Кубряковой). – М., 1996. 6. Крещенова Л. И. Понятие «Концепт» и его востребованность в современном литературоведении // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2007, №1. – с. 77 – 82. 7. Молокова О. Ф. Загальнокультурне осмислення концепту «пам'ять». – Збірник статей Мова і культура (Науковий збірник). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип.13. – Т.1 (137). – 408 с. 8. Неретина С. С. Тропы и концепты. – М., 1999. – 277 с. 9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. – СПб. А-скад. 1994 г. – 408 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

1.Золоте слово: хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть: Література раннього середньовіччя (до 988 року); Література високого середньовіччя (988–1240) – Книга 1. / За ред. В. Яременка; Упорядн.: В. Яременко, О. Сліпушко. – К.: Вид-во «Аконт», 2002. – 800 с.

Прийнято до друку 26 жовтня 2017 року

МНЕМОНИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХРИСТИАНСКИХ КОНЦЕПТОВ В ПРОПОВЕДНИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КИЕВСКОЙ РУСИ

Статья посвящена определению термина «концепт» с литературоведческой точки зрения, а также обозначению своеобразия такой его вариации, как «христианский концепт». Опорным является когнитивное направление исследования художественных текстов, поэтому закономерным кажется обозначение мнемонической составляющей христианских концептов как одной из интерпретационных интенций, что касается исторического и историософского аспекта. Специфику работы определяет не только использование нового концептуального анализа, но и попытка приобщить упомянутый метод к ведущим медиевистическим разработкам в современной парадигме исследования проповеднического жанра.

Ключевые слова: мнемоника, концепт, книжник-русич, проповедь, христианский концепт.

*Syvets T. V., post-graduate stud.,
Taras Shevchenko National University of Kyiv*

MNEMONIC COMPONENT OF THE CHRISTIAN CONCEPTS IN THE KYIV RUSS HOMILY LITERATURE

The article is devoted to determination of the “concept” definition from the literary point of view. In addition, there is defining of the peculiarity of such variation as “Christian concept”. The focus is at a cognitive direction for researching of the literary works. That is why it seems to be natural to trace a line over mnemonic component of the Christian concepts as one of the interpretative intention in some historic and philosophy aspects. Specification of researching depends on not just using of a new conceptual analysis but also on an attempt to include the mentioned method in a modern paradigm of the medieval studies according to the genre – Homily.

Key words: Christian concept, concept, homily, mnemonic study, the Kyiv Russ scripiter.

УДК 821.14'06

*Черніченко А.О., студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ*

МІФ ДИТИНСТВА В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ НІКОСА КАЗАНДЗАКІСА «ПОСВЯТА ЕЛЬ ГРЕКО»

Статтю присвячено спробі аналізу міфу дитинства головного героя в романі Нікоса Казандзакіса „Посвята Ель Греко”. Визначено, що в досліджуваному автобіографічному романі поняття міфу отримує авторське тлумачення. Архетипна складова та низка образів, на яких вона проєктується, підтверджують окремішність і неповторність особистісного міфу дитинства наратора.

Ключові слова: міф, міф дитинства, архетип, герой

Останній роман у творчості грецького письменника Нікоса Казандзакіса „Посвята Ель Греко” (в оригіналі *Αναφορά στον Γκρέκο*) прийнято вважати автобіографічним, хоча його жанрова природа достоту складна: у цій розповіді про філософську подорож власним життям поєдналося вигадане та реальне, правдиве та навмисно перебільшене. Віднаходимо в тексті твору риси європейського роману виховання, роману про митця, але також травелогу (роману мандрів), як і елементи роману історичного. Нікос Казандзакіс пише про себе не лише як про унікальну, як і кожна, особистість, а як про частину своєї родини, а в ширшому розумінні, – як про одного із синів землі Криту. Становлення особистості наратора, яке в авторському світосприйнятті постає як „сходження” (гр. *αψφορος*), є складним. Наскрізною темою роману є процес формування героя-наратора, його боротьби за вибір життєвого шляху. Запорукою успішного „сходження” найперше є засвоєння тих уроків, які герою дає життя з раннього дитинства. Зупиняємося в даній розвідці саме на цьому етапі в еволюції Нікоса, й узагальнюємо його духовний потенціал у науковій метафорі – міф дитинства.

Варто зазначити, що початкове значення міфу як розповіді про надприродні сили змінилося у процесі інтеграції даного поняття в науковий дискурс – зокрема, літературознавчий [3]. Так, академік Лосєв О.Ф. у своїй праці „Діалектика міфу” вказує, що міф є „образом буття *особистісного, особистісна форма, лик особистості*” [2]. Відтак, розуміємо, що кожна окрема особистість вибудовує власний міф, в залежності від чого його поняття модифікується. Так, у досліджуваному нами творі поняття „міф дитинства” отримує різні тлумачення. Автор у своїй ретроспекції вибудовує своєрідний синонімічний ряд, у якому дитинство та чистота, невинність, неупередженість перебувають на одному рівні. Дитина, як чисте творіння, що несе в собі подобу Божу, водночас постає творцем світу довкола себе, бо ж „*більше нічого не нагадає очі Бога так, як очі дитини; вони бачать світ уперше і, отже, створюють його*” [4, с. 45].

Проте на зміну „дитині-творцю” закономірно приходить „дитина-дослідник”, що ставить перед собою завдання не витворювати уявний світ, а пізнавати його. Нікос здобуває власний досвід, усе частіше переконується, що неможливо утриматися від спокуси, що призводить героя до втрати едемичної цілісності. Крім того, навіть елементарні знання, які Нікос здобуває у школі, раціональніше і точніше пояснюють стан речей у світі, пригнічуючи роль Творця, але при цьому нічого не здатне спростувати факт існування Господа для наратора. Втім, подібно до інших представників модернізму, Нікос Казандзакіс орієнтується на науковий образ світу. У такий спосіб, релігія для автора більше не слугує універсальною відповіддю на питання життя та смерті, а визначається вірою в існування справедливого і милосердного єдиного Бога, яке б ім’я йому не приписували люди.

У ретроспективі досвіду дитинства Нікоса-критянина зринають міфологеми, що свідчать про оприявлення в оповіді героїчного первня незвичайної дитини. Так, у виховному сюжеті згадуються два начала – вогню та землі, що становлять основу непримиренної природи героя. Їхній появі Нікос завдячує саме предкам: войовничим, волелюбним піратам по батьківській лінії та спокійним, покірним землеробам – по материнській: „*У моїх жилах тече кров обох моїх батьків, одна – люта, жорстока та похмура, інша – ніжна, добра та праведна (...). Моя права рука дуже сильна, для*

неї взагалі не притаманна чутливість, вона цілком мужня. Моя ліва – надзвичайно, патологічно вразлива.” [4, с. 49] Такий образ пророкує і єдність, і конфронтаційний характер різноспрямованих імпульсів у свідомості майбутнього письменника.

Мати автора ззовні та й поведінкою нагадувала святу, чого не скажеш про войовничо налаштованого батька, у чиїх жилах текла гаряча арабська кров. За традицією патріархального виховання, в родині домінує чоловік, тож капітан Міхаліс дбав про те, аби загартувати сина, не так фізично, як психологічно. Він учив його не боятися ворога, зберігати мужність і пам’ятати, що тільки вони, син та батько, можуть захистити їхню родину. Не дивно, що Нікос відчуває, ніби душа в його маленькому тілі зріє і росте з кожною годиною, навіть коли за стінами їх будинку вкотре триває різанина. Пізніше автор зауважить, що саме батьківській педагогіці він завдячує такими якостями, як „завязтія та витривалість, котрі завжди приходять [йому] на допомогу у складні часи” [4, с. 90-91].

Архаїчний імпульс плекання фізичної звитяги й моральної відповідальності в стосунках “батько-син” у романі певним чином модернізується. Батько героя завжди заохочував того прославляти землю своїх прашурів. Розуміючи, що син не стане воїном, чоловік ухвалює мудре рішення і відправляє сина на навчання, де той матиме простір для розвитку і можливості для вдосконалення. Згодом у листі до сина капітан Міхаліс напише: „Твій розум тобі не належить, він належить Критові. Тож заточуй його, скільки є у тебе сил, аби одного дня ти скористався ним, щоб допомогти у визволенні Криту. Оскільки ти не можеш допомогти руками, то чому ж не розумом? Це також зброя.” [4, с. 98]

Згодом головний герой зізнається, що в його ставленні до батька захоплення межувало зі страхом: капітан Міхаліс втілював таку могутню силу, біля якої всі інші втрачали віру у власні можливості. Образ батька постає не лише в перспективі героїчного міфу, в його впливі на сина відчутний Едипів комплекс, що дещо знижує мотив героїчного в становленні наратора, але не заперечує його. На нашу думку, в образі наратора наявні також риси героїчної дитини, як її представляв Юнг: постійні випробування, які проходить такий персонаж, лише загартовують його [1].

Важливе місце у виховному сюжеті автобіографічного роману Казандзакіса належить етапу навчання. Основна письма та читання ще до школи його навчила пані Арете (із грецької ἀρετή – доблесть, досконалість [5, с. 57]), яку Нікос шанував усе своє життя. Утім характеристика шкільного життя наратора в романі двоїста – об’єктивацію його в тексті супроводжує іронія. Батько та дядько, допомагаючи перекласти невідоме для Нікоса слово, дають неправильну інтерпретацію, яку школяр сприймає за правду. Проблема в тому, що вчитель на уроці не зважувався виправити його помилку, адже батько Нікоса користувався неабияким авторитетом та повагою як у родині, так і серед жителів міста. Зі стриманою іронією Казандзакіс згадує також учителя Святого Письма, який забороняв учням вдумуватися у зміст текстів священної історії („нам не треба цього розуміти. Це гріх!”), або дивакуватого пана Красакіса, для якого чистота зовнішня була необхідною передумовою чистоти духовної: „[Бути людиною] означає митися з милом. Лише мозку недостатньо, (...), мило також необхідне” [4, с. 56]. У початковій школі Нікосові довелося також зітнутися і з

учителем з Афін, що вважав себе носієм нової Педагогіки. Уся його „Нова Педагогіка” полягала у тому, що він шмагав своїх учнів за недоречні питання й непослух. Бідлашні учні називали його „Чоловіком Нової Педагогіки”, адже вважали Педагогіку його молодію дружиною.

Мотив навчання поєднується в тексті з мотивом подорожі, яка змінює ціннісні орієнтири юного героя. Після бійні, влаштованої турками в місті Мегало Кастро, де проживала сім'я Нікоса, родині довелося переїхати на острів Наксос. Тут хлопчик продовжив навчання у Французькій школі, де викладали католицькі священники. В цей час Нікосу вдалося перевершити своїх однокласників, а за словами вже дорослого наратора, це Крит здійснив таку метаморфозу, адже критський дух завжди покликаний тільки перемагати. Пристрасть Нікоса до свободи поступово переростає у пристрасть до краси, в жагу до знань, що відкривають йому двері у великий світ – той, що існував за межами Криту. Так Нікос приходить до розуміння, що „*світ – більший від Греції, страждання всього світу – більші, ніж його власні, і що жага до свободи не була прерогативою винятково критян, а становила одвічну боротьбу всього людства*” [4, с. 96].

Окрім уже акцентованих особистісного та соціального аспектів духовного формування майбутнього автора, варто підкреслити ще один аспект самоідентифікації героя. Разом із прагненням свободи Нікос жадає святості, адже ще повитуха пророкувала малому майбутнє священника. Згодом ця ідея переростає у сокровенне поривання душі наратора. Казандзакіс до певної міри демістифікує розвиток цього бажання. Міф дитинства знову маркує іронія: бачимо це в роздумах наратора стосовно дотримання посту, в його асоціації зображення Ісуса Христа на іконі з образом померлого дідуса, у мріях про паломництво на святую гору Афон.

Попри цілеспрямованість юного Нікоса, він не міг протистояти впливам на його віру зовнішніх факторів. Так, під час навчання у вище згаданій католицькій школі на острові Наксос, хлопець піддався порадам наставників і ледь не поїхав продовжувати навчання до Ватикану: йому обіцяли блискучі перспективи, майбутнє кардинала і, основне, можливість впливати на долю рідної землі. Нікос наче й зважився таємно їхати до Риму, відмовившись від своєї сім'ї, бо так колись вчинив Ісус Христос та його послідовники. Та останньої миті батькові Нікоса вдається повернути сина додому. За намір зрадити православну віру капітан Міхаліс назвав сина Юдою. Рідні пробачають Нікосові його гріх лише тому, що саме в цей час Крит звільняють від турецького панування.

Нашарування знань, досвіду, нав'язаних поглядів провокує духовну кризу Нікоса, біля витоків якої, як зізнається автор, його честолобство та гордовитість. Душа наратора, як довідуємося, є „*арена, де дві армії [Зло та Господь] зіткнулися й зійшлися разом*” [4, с. 290].

Складна доля автора і його особливе світосприйняття змушує поставити під сумнів те, чи почував автор себе дитиною взагалі. Як переконуємося, навіть дитячі спогади, якими ділиться з читачем головний герой, не виглядають по-дитячому безтурботними, бо таким ніколи не було життя автора. Дуже чутливий, він глибоко переймається усіма проблемами, з якими стикається сам, а також близькі йому люди.

Отже, можна говорити про відносність поняття дитинства для Нікоса Казандзакіса: його погляди стрімко ставали усталеними, і він мав особисту думку стосовно кожного явища, з яким стикався.

Багатогранна та неординарна особистість Нікоса Казандзакіса, письменника і мислителя, формувалася в умовах, далеких від стабільності та гармонії. Нікос змалку бажав бути вільним; як син своєї землі, він прагнув свободи для неї, але ще в дитинстві йому довелося пізнати велику ціну, яку треба за цю свободу сплатити. Історію становлення Нікоса Казандзакіса в романі „Посвята Ель Греко” ускладнено й тим, що третьою стороною суперечності між ним та фізичним світом виступав світ духовний. Герой уже змалку прагне віднайти того, кого міг би прийняти й визнати справедливим і праведним. Міф дитинства згодом остаточно поступається в романі міфу мандрів. Доросле життя відкриє Нікосові світ інших країн, культур, народів. Саме завдяки цьому він, носій творчої свідомості, людина, яка готова аналізувати, розуміти і творити, підніметься на ту вершину, якої так прагнув, виконає настанову свого славетного прашура-критянина Ель Греко: „Досягни неможливого!” [5, с. 23]

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зеленский В.В. Словарь аналитической психологии. – URL: <http://bookap.info/psyanaliz/zelenksk/>
2. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. [Електронний ресурс] / Лосев Алексей Фёдорович // Миф есть личностная форма. М.: «Правда», 1990. – URL: <http://www.psylib.org.ua/books/losew03/txt07.htm>
3. Словник літературознавчих термінів. Миф. – URL: <https://www.ukrlit.net/info/dict/40c41.html>
4. Kazantzakis N. Report to Greco. – Croydon: CPI Group (UK) Ltd., 1965 – 512 p.
5. Καζαντζάκης Νίκος. Αναφορά στον Γκρέκο // Αθήνα: 1965. – 621 σ.

Прийнято до друку 03.11.2017

Черниченко А.О., студ.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

МИФ ДЕТСТВА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ НИКОСА КАЗАНДЗАКИСА «ОТЧЕТ ПЕРЕД ЭЛЬ ГРЕКО»

Статья посвящена попытке анализа мифа детства главного героя в романе Никоса Казандзакиса «Отчет перед Эль Греко». В исследуемом автобиографическом романе понятие мифа находит оригинальную авторскую трактовку. Архетипная составляющая и комплекс образов, на который она проецируется, подтверждают своеобразие и неповторимость мифа детства нарратора.

Ключевые слова: миф, миф детства, архетип, герой

THE MYTH OF CHILDHOOD IN THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL
BY NIKOS KAZANTZAKIS „REPORT TO GRECO”

This article is dedicated to the analysis of the myth of childhood of the protagonist in the novel „Report to Greco” by Nikos Kazantzakis. It has been determined that in the autobiographical novel the concept of myth adopts the author’s interpretation. The archetypal component is represented via a range of images contributed to the peculiarity and uniqueness of the narrator’s myth of childhood.

Key words: myth, myth of childhood, archetype, hero

УДК 821.134.2-31 «196/199» Іспанія

Шестопал О. Г.,
к.філол. н., асист., Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

СТРАТЕГІЇ НАРАТИВІЗАЦІЇ ПАМ’ЯТІ
У РОМАНІ МАНУЕЛЯ РІВАСА «ОЛІВЕЦЬ ТЕСЛІ»

Стаття присвячена розгляду оповідних стратегій репрезентації індивідуальної та колективної пам’яті в іспанській сучасній прозі на прикладі роману галісійського письменника Мануеля Ріваса «Олівець теслі».

Ключові слова: пам’ять, наративна техніка, метафора «промовистої деталі», постмодернізм

Роман галісійського письменника Мануеля Ріваса «Олівець теслі» (1998) продовжує тенденцію, що виникла в іспанській літературі після смерті Франко у період так званого «переходу» від тоталітарного режиму до демократії, коли почали з’являтися твори, присвячені пам’яті про трагічні події Громадянської війни 1936-1939 років і спрямовані на пізнання й осмислення минулого як необхідної умови для правильного розуміння теперішнього. Рівас як представник вже нового покоління іспанців, для яких спогади про саму війну, за словами автора, є лише «тінью спогадів», створює роман, в якому прагне показати, як ця тінь «висвітлює» дійсність у добу постмодерну. З огляду на це, аналіз оповідної структури роману має розкрити не лише те, яким чином минуле зумовлює розуміння теперішнього, але й те, як фрагментарна та децентрована суб’єктивність, властива постмодерній добі, конструює наше розуміння минулого.

Вдаючись до різноманітних наративних технік (множинності дієгетичних рівнів, діалогічної фокалізації, метаоповідних прийомів тощо), Рівас створює калейдоскопічний наратив, в якому чергуються два основних наративних голоси: героя-оповідача Ербаля та всезнаючого наратора. Водночас автор наголошує на діалогічності цього наративу, час від часу вставляючи репліки ще зовсім юної повії, яку захоплює

THE MYTH OF CHILDHOOD IN THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL
BY NIKOS KAZANTZAKIS „REPORT TO GRECO”

This article is dedicated to the analysis of the myth of childhood of the protagonist in the novel „Report to Greco” by Nikos Kazantzakis. It has been determined that in the autobiographical novel the concept of myth adopts the author’s interpretation. The archetypal component is represented via a range of images contributed to the peculiarity and uniqueness of the narrator’s myth of childhood.

Key words: myth, myth of childhood, archetype, hero

УДК 821.134.2-31 «196/199» Іспанія

Шестопал О. Г.,
к.філол. н., асист., Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

СТРАТЕГІЇ НАРАТИВІЗАЦІЇ ПАМ’ЯТІ
У РОМАНІ МАНУЕЛЯ РІВАСА «ОЛІВЕЦЬ ТЕСЛІ»

Стаття присвячена розгляду оповідних стратегій репрезентації індивідуальної та колективної пам’яті в іспанській сучасній прозі на прикладі роману галісійського письменника Мануеля Ріваса «Олівець теслі».

Ключові слова: пам’ять, наративна техніка, метафора «промовистої деталі», постмодернізм

Роман галісійського письменника Мануеля Ріваса «Олівець теслі» (1998) продовжує тенденцію, що виникла в іспанській літературі після смерті Франко у період так званого «переходу» від тоталітарного режиму до демократії, коли почали з’являтися твори, присвячені пам’яті про трагічні події Громадянської війни 1936-1939 років і спрямовані на пізнання й осмислення минулого як необхідної умови для правильного розуміння теперішнього. Рівас як представник вже нового покоління іспанців, для яких спогади про саму війну, за словами автора, є лише «тінью спогадів», створює роман, в якому прагне показати, як ця тінь «висвітлює» дійсність у добу постмодерну. З огляду на це, аналіз оповідної структури роману має розкрити не лише те, яким чином минуле зумовлює розуміння теперішнього, але й те, як фрагментарна та децентрована суб’єктивність, властива постмодерній добі, конструює наше розуміння минулого.

Вдаючись до різноманітних наративних технік (множинності дієгетичних рівнів, діалогічної фокалізації, метаоповідних прийомів тощо), Рівас створює калейдоскопичний наратив, в якому чергуються два основних наративних голоси: героя-оповідача Ербаля та всезнаючого наратора. Водночас автор наголошує на діалогічності цього наративу, час від часу вставляючи репліки ще зовсім юної повії, яку захоплює

любовний сюжет, а також оперує множинністю дієгетичних рівнів, збагачуючи оповідь Ербаля вставними історіями інших персонажів, галісійськими легендами, спогадами дитинства і снами Ербаля, його розмовами з «художником», колись убитого Ербалем в'язня, чий голос переслідує охоронця протягом всього його життя, і вводиться у текст за допомогою прийому матеріалізації метафори «промовистої деталі». Такою в буквальному сенсі промовистою деталлю стає у романі Ріваса теслярський олівець, центральний образ-символ роману, образ полісемантичний та поліфункціональний.

Уособлюючи голос убитого Ербалем художника (після розстрілу Ербаль присвоює його олівець собі, і, як і попередній його власник, кладе собі за вухо, після чого мертвий художник час від часу вступає з Ербалем в діалог), образ товстого червоного олівця (політичний колір республіканців під час Громадянської війни) стає символом свідомості митця і водночас слугує носієм етичних та соціальних цінностей. Саме за допомогою олівця художник, а згодом і сам Ербаль як носій його свідомості, малює прикрашений численними скульптурами портик «Глорія» знаменитого кафедрального собору Сантьяго-де-Компостела. Замінюючи обличчя святих і янголів портретами своїх друзів-в'язнів, художник водночас пояснює їм, хто є хто у портику: «Ти, Касаль, – сказав він тому, хто нещодавно займав пост алькальда в Компостелі, – ти Мойсей зі скрижалями законі. А ти Пасін, – сказав він тому, хто був активістом профспілки залізничників, – ти святий Іоанн Євангеліст, бачиш, в твоїх ногах орел. Ти, мій капітан, ти – святий Павло, – сказав він лейтенанту Мартінесу, котрий спершу був карабінером, а згодом, уже в республіканців, став членом муніципальної ради. А Домбодану, наймолодшому і трохи дурнуватому, він сказав, що той ангел, котрий дме в трубу. І так кожному, і всі виийшли дуже схожими...» [1, с. 39]. Застосовуючи метанаративний прийом, автор демонструє водночас процес творення візуального образу і його вербального пояснення. Адже, поєднавши в своєму малюнку священний зміст романського витвору мистецтва, створеного у XII ст. майстром Матео, з республіканською ідеєю, за яку ув'язнені ведуть свою боротьбу, митець міфологізує своїх персонажів, вказуючи на співвіднесеність реалій словесного тексту (романних героїв) з художньо-образотворчим явищем (скульптури біблійних персонажів), що стає джерелом породження нових смислів.

З огляду на зазначене вище, спробуємо простежити, як розкриваються ці смисли на рівні образів роману. Головним героєм роману, як і ключовою фігурою в екфрастичній репрезентації портику «Глорія», стає лікар Даніель де ла Барка, історія життя якого з початку Громадянської війни до еміграції у Мексику після 20 років ув'язнення, стає предметом оповіді Ербаля, котрий вже в наш час, працюючи охоронцем будинку розпусти, в усіх деталях розповідає повії Марії де Віситаeso історію кохання Даніеля де ла Барки і Маріси Мальйо, в котру сам Ербаль таємно закоханий з самого дитинства. Керуючись особистим інтересом до постаті Даніеля як до головного й непереможного суперника, Ербаль за власним визначенням стає його «тінню», стежить за ним, збираючи всю інформацію, яку подає до комісаріату, спричинивши таким чином арешт революціонера. Проте, після убивства художника, Ербаль, сам того не бажаючи, поступово перетворюється на «янгола-охоронця» свого особистого ворога. Розгадка цієї парадоксальної трансформації міститься в описі портику «Глорія». Завершуючи свій опис, художник звертається до фігури пророка Данііла: «Деякі

стверджують, що у портику «Глорія» лише один зухвало посміхається – диво мистецтва, загадка для мистецтвознавців. Це ти, Да Барка!» [1, с. 39]. Ця перша в історії кам'яної скульптури посмішка пророка розділила мистецтвознавців на два табори. Одні вважають, що Данііл посміхається, тому що перед ним стоїть статуя жінки з красивими формами, інші, – дотримуються більш ортодоксальної версії, згідно з якою пророк посміхається, тому що сповіщає про прихід Господа. Амбівалентність мистецтвознавчих тлумачень знаходить своєрідне вираження й у постмодерному тексті Ріваса. Художник акцентує увагу на «зухвалості» посмішки пророка, підкреслюючи такі риси Данієля да Барки як стійкість, незламність, гуманність, зумовлені вірою в істинність своїх переконань, а відтак і в майбутнє відновлення справедливості, що слугує своєрідним віддзеркаленням характеристик біблійного Даніїла (рівасівський Данієль – атеїст, який сповідує наукову «релігію» доктора Новоа Сантоса з його теорією «розумної реальності», однак водночас є носієм суто християнських цінностей, зокрема любові до ближнього). Змалювавши Данієля в образі пророка, художник підкреслив співвідносність особистих якостей лікаря да Барки з якостями біблійного персонажа, таким чином обґрунтувавши його майбутній порятунок і життя до самої старості (як відомо, пророк Даніїл прожив більше 90 років). Як і пророк, котрий зі своїми друзями потрапив у вавилонський полон після завоювання Навуходоносором Єрусалиму, і за свої переконання неодноразово зазнавав утисків, з яких рятувався дивом (двічі у ямі з левами), Данієль після перемоги Франко, потрапивши до в'язниці зі своїми однодумцями, двічі дивом рятується від смерті: перший раз на груповому розстрілі, другий – вже на індивідуальному. В обох випадках причетним як до можливої смерті, так і порятунку Данієля стає Ербаль, котрий під впливом убитого ним художника, що примостився в нього за вухом, відтгує момент страти Данієля. Таким чином, ключем до розв'язання цих спонтанних проявів «любові до ближнього» в особі Данієля з боку Ербаля може слугувати трансформація його свідомості, в результаті якої Ербаль з «тіні» й «ката» перетворюється на «янгола-охоронця» Данієля, і навіть долучається до процесу міфотворення: спочатку як персонаж на малюнку художника («Художник пояснив, що нижня частина портика «Глорія» населена чудовиськами з хижими кігтями і дзьобами, і, почувши це, всі замовкли, і мовчання їх виказало. Ербаль помітив, як тієї ж миті всі очі метнулись у його бік, хоча він грав роль всього лише німого свідка...»), а згодом вже як його автор. Підтвердження цьому знаходимо ще в одному епізоді, в якому розповідається, як Ербаль, повертаючись до в'язниці після розстрілу художника, з дивовижним умінням починає малювати теслярським олівцем портик «Глорія»: «...коли Ербаль намалював пророка Даніїла, у нього виїшла весела кам'яна посмішка, і, простеживши за напрямом свого власного погляду, він знайшов пояснення цієї загадки. Площею Обрадойро йшла Маріса Мальйо, вся залита сонячним світлом...» [1, с. 57]. Варто звернути увагу на те, що цей психологічно-тлумачний варіант екфрастичної репрезентації, належить вже не художнику, котрий спрямовує думки і вчинки Ербаля, а самому Ербалью. Адже, на відміну від «зухвалої» посмішки пророка у витлумаченні художника, у Ербаля – це «весела» посмішка, спричинена радістю від споглядання об'єкта свого кохання (Маріси). Подібно до авторів першого варіанту інтерпретації посмішки пророка, Ербаль наділяє

візуальний образ власними почуттями, ототожнює себе з ним, водночас розкриваючи загадку майстра Матео як автора цього кам'яного шедеву. Проходячи таким чином шлях від «чудовиська» до «янгولا-охоронця» і навіть «майстра», Ербаль частково здійснює своє внутрішнє паломництво, долаючи внутрішній антагонізм «Залізної людини» й «митця», цих двох складових власної ідентичності.

Відтак, можна визначити ще одну функцію, яку виконує олівець у тексті Ріваса. Йдеться про терапевтичну дію олівця стосовно «хворої» свідомості Ербаля: ставши частиною розшарпаної ідентичності Ербаля, він поступово трансформує його свідомість, наділяючи здатністю до естетичного світосприйняття й припиняючи моральний занепад його душі. Це сприяє тому, що читач поступово починає симпатизувати й співчувати рівасівському антигерою. Адже голос художника не примушує страждати свого убивцю, а навпаки, допомагає йому в найскладніших моментах, навчає його бачити й розуміти красу світу, дає корисні поради у прийнятті важливих рішень, заспокоює його страждання – і, найголовніше, повертає йому гуманність. Між ними навіть виникають дружні стосунки, що сприяє покращенню сутності Ербаля, а відтак абсолютно змінює його світосприйняття. Змінюючи внутрішній світ Ербаля, олівець впливає й на манеру оповіді героя. У ті моменти, коли Ербаль носить його за вухом, його мова змінюється: насичується образною символікою, стає більш художньою, сповнюється відтінків. Водночас, терапевтична функція олівця і розмов з художником стосується не лише морального, але й фізичного стану Ербаля, який час від часу відчуває біль у грудях: «Коли Ербаль відчував у себе за вухом олівець, «...» він помічав, що наче за помахом чарівної палички, гасла його задишка, вихухали схлипи в легенях «...», висихав холодний піт – інакше кажучи, все те, що неминуче навалювалося за страшним сном про те, як йому, Ербально, стріляють у скроню. І гвардієць Ербаль відчував радість і полегшення, будучи тим, ким він є у цю мить: людиною, забутою у сторожовій вежі» [1, с. 89-90]. Але коли художник зникав, його місце займала «Залізна людина», образ якої поставав вранці – зазвичай у дзеркалі, і Ербаль знову мав нездужання, запаморочення й зіпсований настрій. Варто зазначити, що приступи такого нездужання потрактовуються самим Ербалем як симптоми туберкульозу – хвороби більшості ув'язнених у франкістських тюрмах. Утім, поступово, дослухаючись до голосу художника, який навчає Ербаля віднаходити безліч відтінків і прихованих значень добре відомих речей, у пам'яті Ербаля все частіше зринає поняття, про яке він ще до арешту лікаря Да Барки почув на одній з його лекцій – і розкриття значення якого все більше починає турбувати гвардійця. Це поняття «фантомного болю». Ербаль просить художника пояснити, що це поняття означає, на що той відповідає: «... не буває страшнішого болю. Цей біль стерпіти неможливо. Це пам'ять про біль» [1, с. 111]. Отже, цей біль, який відчувається, попри те, що фізично не існує, символізує водночас докори сумління, почуття провини Ербаля, котрий так і не позбудеться його до самої смерті. У цьому випадку терапевтична функція олівця стосовно Ербаля доповнюється ще й катарсичною: лікуючи «хвору» душу, очищує її від тягара за скоєні ним злочини проти людини.

З огляду на це варто звернутися до останньої й найважливішої в контексті аналізованої нами проблематики функції «промовистого олівця» в романі Ріваса: до

інструмента збереження, передачі та творення пам'яті (колективної та особистісної). За словами самого автора, олівець «є провідником пам'яті», предметом, що пробуджує в Ербала велику кількість спогадів, він символізує стрибок у минуле, що його здійснює свідомість героя-оповідача; водночас це оберігає героя від забуття. Голос минулого, персоніфікований в образі художника, проникає у теперішнє для того, щоб не дозволити фізичному знищенню, як у часи війни, щоб підсилитись історіографічним убивством пам'яті, що може бути потрактоване як одна з найстрашніших моральних хвороб людства. І художнику це вдається: Ербаль, розповідаючи про минуле, тим самим закликає забуття, відроджуючи мертві голоси й рятуючи від амнезії особисті історії людей, що боролися за свої ідеали, і за що піддавалися гонінням, тортурам і смерті. Тому цілком логічним і водночас символічним, хоча й не позбавленим іронічності, стає фінал роману, в якому вже перед смертю Ербаль передає олівець молодій повії, яка розповідає цю історію тому депресивному журналісту, котрий все частіше навідується до неї в бордель, і голос якого імпліцитно виконує функцію всезнаючого наратора в романі. Саме цей цинічний, байдужий до всього журналіст, котрий фігурував на перших сторінках роману, не бажаючи виконувати завдання редакції, втратив свій шанс отримати інформацію з перших вуст: з одного боку, це повія іноземного походження, з іншого – це репрезентація в творі нового покоління, враженого хворобою амнезії через тотальну байдужість до життя (як у випадку з Карлосом Соусою) або ж позбавленого історичної й культурної пам'яті (як у випадку з іммігранткою Марією Вісітасою). Автор не випадково обирає саме цих персонажів для передачі пам'яті. Адже отримавши від старого покоління олівець пам'яті, вони отримали чудовий шанс викуватись від цієї хвороби, здійснити переоцінку цінностей і так порятувати себе від можливих помилок у конструюванні власного майбутнього.

Отже, всі розглянуті стратегії наративізації пам'яті в романі «Олівець теслі» сприяють кращому розумінню не лише специфіки оповідної структури рівасівського твору, етико-естетичних поглядів автора, а й глибшому розкриттю ролі мистецтва слова у збереженні, передачі й творенні пам'яті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Ривас М. Карандаш плотника: Роман, рассказы / Пер. с исп. Н. Богомоловой. – М.: Иностранка, 2004. – 303 с. 2. Cummings Jason Charles. La Arquitectura de La Memoria Narrativa: Un Análisis de La Estructura en Cinco Novelas Contemporáneas de España [Електронний ресурс]. – 2010. Dissertations. Paper 241. – Режим доступу: http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/241. 3. Hines-Brooks Shelly. Recordando y reconstruyendo el pasado en el presente con bicicletas y lápices: textos despolitizados como lugares de memoria de la Guerra Civil española” [Електронний ресурс]. – Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios, VIII, 1. – Режим доступу до статті: http://w3.coh.arizona.edu/divergencias/current_ed/currentart/recordandoyreconstruyendo.pdf. 4. Nichols William. La narración oral, la escritura y los lieux de mémoire en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas. – Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales. – Ulrich Winter Ed., Madrid: Iberoamericana, pp. 155-176.

Прийнято до друку 25 жовтня 2017 р.

*Шестопал О.Г., к. филол. н., ассист.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев*

СТРАТЕГИИ НАРРАТИВИЗАЦИИ ПАМЯТИ В РОМАНЕ МАНУЭЛЯ РИВАСА «КАРАНДАШ ПЛОТНИКА»

В статье рассматриваются повествовательные стратегии репрезентации индивидуальной и коллективной памяти о событиях Гражданской войны и эпохи франкизма в испанской современной прозе на примере романа галисийского писателя Мануэля Риваса «Карандаш плотника» (1998).

Ключевые слова: *память, нарративная техника, метафора «говорящей детали», постмодернизм.*

*Shestopal O., assist.,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

STRATEGIES OF MEMORY NARRATIVIZATION IN MANUEL RIVAS NOVEL “THE CARPENTER’S PENCIL”

The article deals with the narrative strategies of the individual and collective memory representation of the Civil War events and the franquism epoch at the contemporary Spanish literature in novel the “The Carpenter’s pencil” by Manuel Rivas in particular.

Key words: *memory, narrative technique, metaphor of speaking detail, postmodernism*

УДК 821.111 (73)

*Шимчишин М. М., д. філол. н., проф.
Київський національний лінгвістичний університет*

КУЛЬТУРНЕ ВИРОБНИЦТВО ТА МИТЕЦЬ (РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЕВЕРЕТТА «СТИРАННЯ»)

У статті проаналізовано роман Персиваля Еверетта «Стирання» (2001) у контексті культурного виробництва пізнього капіталізму. Сьогодні мистецька продукція інтегрована в товарне виробництво. Відтак економічні зиски детермінують природу літературних текстів. Трансформації у сфері культури, зумовлені логікою пізнього капіталізму, а також кризою ідеології, спричинили виникнення естетичного попівізму та стирання меж між високою та комерційною культурою. Роман Персиваля Еверетта «Стирання» яскраво ілюструє функціонування культурної індустрії. Автор змальовує і виробництво, і споживання масової літератури.

Ключові слова: *пізній капіталізм, літературне виробництво, роман «Стирання», культурна індустрія.*

Сьогодні написати роман про долю афро-американського митця справа надто ризикована з огляду на кілька факторів. По-перше, широкого розголосу набули гучні заяви Кеннета Воррена [11] про вичерпаність потреби у сконструйованому на вимогу часу продукті під назвою «афро-американська література»; по-друге, упродовж

*Шестопал О.Г., к. філол. н., асист.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев*

СТРАТЕГИИ НАРРАТИВИЗАЦИИ ПАМЯТИ В РОМАНЕ МАНУЭЛЯ РИВАСА «КАРАНДАШ ПЛОТНИКА»

В статье рассматриваются повествовательные стратегии репрезентации индивидуальной и коллективной памяти о событиях Гражданской войны и эпохи франкизма в испанской современной прозе на примере романа галисийского писателя Мануэля Риваса «Карандаш плотника» (1998).

Ключевые слова: *память, нарративная техника, метафора «говорящей детали», постмодернизм.*

*Shestopal O., assist.,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

STRATEGIES OF MEMORY NARRATIVIZATION IN MANUEL RIVAS NOVEL “THE CARPENTER’S PENCIL”

The article deals with the narrative strategies of the individual and collective memory representation of the Civil War events and the franquism epoch at the contemporary Spanish literature in novel the “The Carpenter’s pencil” by Manuel Rivas in particular.

Key words: *memory, narrative technique, metaphor of speaking detail, postmodernism*

УДК 821.111 (73)

*Шимчишин М. М., д. філол. н., проф.
Київський національний лінгвістичний університет*

КУЛЬТУРНЕ ВИРОБНИЦТВО ТА МИТЕЦЬ (РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЕВЕРЕТТА «СТИРАННЯ»)

У статті проаналізовано роман Персиваля Еверетта «Стирання» (2001) у контексті культурного виробництва пізнього капіталізму. Сьогодні мистецька продукція інтегрована в товарне виробництво. Відтак економічні зиски детермінують природу літературних текстів. Трансформації у сфері культури, зумовлені логікою пізнього капіталізму, а також кризою ідеології, спричинили виникнення естетичного попівізму та стирання меж між високою та комерційною культурою. Роман Персиваля Еверетта «Стирання» яскраво ілюструє функціонування культурної індустрії. Автор змальовує і виробництво, і споживання масової літератури.

Ключові слова: *пізній капіталізм, літературне виробництво, роман «Стирання», культурна індустрія.*

Сьогодні написати роман про долю афро-американського митця справа надто ризикована з огляду на кілька факторів. По-перше, широкого розголосу набули гучні заяви Кеннета Воррена [11] про вичерпаність потреби у сконструйованому на вимогу часу продукті під назвою «афро-американська література»; по-друге, упродовж

майже усього XX століття питання негритянської естетики та ролі митця займали чільне місце у літературному й критичному дискурсі США. Так, дискусія про завдання чорношкірого письменника становила одну з провідних тем Негритянського відродження початку XX століття, розділивши митців на тих, які свято вірили у політичну місію красного письменства (В. Дюбуа, Л. Г'юз), та тих, які вважали, «що расове мистецтво – це вигадка політичних еліт» (Дж. Скайлер, К. Каллен, З. Н. Герстон) [2]. Зрештою, дискусія лише ще раз підтвердила, що відповідь на питання про завдання мистецтва та митця залежить від реалій конкретної суспільно-політичної доби і що виникає така дискусія за умов самовизначення будь-якої спільноти. Згодом від середини до майже кінця минулого століття расо-центричний тип письма із меланхолійною закоханістю часів рабства і роз'ятрюванням ран колективного минулого визначав творчість провідних чорношкірих письменників. І нарешті політика мультикультуралізму з настановою віддавати належне тим, хто, за словами К. Маркса, «не можуть промовляти за себе», начебто мала вирішити проблеми самовираження митця, який є голосом колишніх упосліджених. Однак ситуація культурного виробництва за умов пізнього капіталізму змінила акценти у дискусії про місію афро-американського письменника. Найперше з огляду на кризу парадигми ідеології загалом. Сьогодні культурне виробництво апропрійоване глобальним капіталом, а ідеологічні заангажування, переконання й протистояння поступилися місцем економічному зиску. Творчість митця суттєво залежить радше від економічної складової, аніж від його ідеологічних чи світоглядних переконань. Як стверджує В. Майклз, сьогодні, у час постісторизму, політичні протистояння замінені економічною вигодою. За таких умов расова риторика набуває нового звучання.

Виробництво культури, як і будь-яке інше виробництво орієнтоване на прибуток, експлуатує ті теми, проблеми, образи і стилі, що користуються попитом у масових реципієнтів. Сьогодні від митця очікують не складного експерименту (як це було за часів модернізму), а радше підтвердження очікувань читачів. Культурна індустрія вимагає від автора твору прогнозованості, передбачуваності, ефекту насолоди і відповідно формульного типу письма. Теодор Адорно, осмислюючи масову культуру, зазначав: «Нині самому життю того, хто не здатен розмовляти у приписаній манері, тобто без видимих зусиль повторювати формули, домовленості та судження масової культури так, ніби вони є його власними, загрожує небезпека: підозрюють, що він або ідіот, або інтелектуал» [4, с. 79]. Літературне виробництво орієнтоване на епатажність, провокацію, загострену чутливість, стало, за словами Ф. Джеймсона, складовою «загального товарного виробництва» [7, с. 5]. Масове продукування культури не випереджує очікування читачів, а намагається задовольнити їхні сподівання і догодити їхнім смакам. Комерціалізація нівелює автономію культури і перетворює її на звичайний предмет купівлі-продажу.

Персиваль Еверетт у романі «Стирання» розкриває нові виміри, здавалося б, усебіч обговореної теми чорношкірого митця, естетики та буття загалом шляхом осмислення проблеми літературного виробництва у добу пізнього капіталізму. Традиційно для постмодерністської літератури жанр твору синкретичний, та охоплює серед іншого щоденник, автобіографію та роман у романі. Оповідь ведеться від першої

особи, чорношкірого письменника Телоніса Еллісона. Характерний для автобіографічного модусу зачин, де оповідач визначає свою ідентичність, містить іманентний для афро-американського письменства расовий акцент. Прочитується намагання головного персонажа утвердити нестереотипний образ чорношкірого. Відтак окрім фізичних характеристик (темно-брунатної шкіри, кучерявого волосся, широкого носа) та расового минулого (нащадок рабів) усі інші складники індивідуальної самості головного персонажа підривають готові уявлення про афро-американців. Він не грає в баскетбол, слухає Густава Малера, Рая Кудера – як і слухає відомих чорношкірих музик Чарлі Паркера й Арету Франклін; він закінчив із відзнакою Гарвард, ніколи не жив на Півдні чи у міському гетто, його дід, батько, брат і сестра – лікарі. Не зважаючи на те, що Монк (друге ім'я оповідача) не вірить в ідею раси, вона відіграє значну роль у його житті. Ситуація нагадує твердження французьких генетиків, процитоване А. Діріком: «хоча рас нема, расизм, звичайно ж, існує» [5, с. 1363].

Сьогочасна інфляція терміну «расизм» не означає його відсутності у щоденних практиках, дискурсах та репрезентаціях. Із перших сторінок роману декларується існування расистської ідеології, що підживлюється ідеологією «раси» і спирається на неї. Для оповідача «раса» – це не об'єктивна даність (колір шкіри чи структура волосся), а соціальна класифікаційна одиниця. Він зізнається: «Я не вірю у расу. Але я знаю, що є люди, які готові застрелити чи повісити мене, ошукати чи не помічати, бо вони глибоко переконані в існуванні раси, через мою чорну шкіру, кучеряве волосся, широкий ніс і предків-рабів. І нічого тут не вдієш» [6, с. 2]. Суспільство вимагає від індивіда усталених поведінкових реакцій відповідно до його колективної приналежності.

П. Еверетт звертається до питання дисциплінарної влади спільноти над особистістю. Афро-американська колективність як продукт спочатку ідеології расизму, а згодом мультикультуалізму (у сенсі його настанови на примусове визначення спільнот задля ефективного їх менеджменту) детермінує суспільну поведінку Монка. Він згадує про роки навчання: «У коледжі я вступив до партії «Чорні пантери», нікчемної від початку, лише через те, щоб довести, що я *достатньо* чорний. В суспільстві, де я живу, деякі люди, описані як чорношкірі, стверджують, що я не *достатньо чорний*. Інші люди, яких суспільство називає білими, кажуть мені те саме» [6, с. 2]. Прокрустове ложе расової ідентичності не дає змоги Телонісу розвинути свою індивідуальність.

Расова складова визначає не лише буття головного персонажа, але й його письменницьку кар'єру, що спочатку уособлює протест проти масової літератури. Від нього вимагають писати як пише «чорношкірий», тобто звертатися до традиційних тем зубожілого нещасливого буття афро-американців. Єдина світлина на обкладинці першої книжки назавжди визначила письменницьку кар'єру Телоніса Еллісона. Важливо при цьому відзначити, що розмірковуючи про масову культуру П. Еверетт звертається до питання як її *виробництва, так і споживання*. З проникненням капіталу у сферу культури культурний продукт перетворюється на товар. Виробників цікавить передусім мінова вартість продукту, що веде до додаткової вартості, тобто прибутку. Звідси книговидавці вимагають від чорношкірого письменника стереотипних образів знедолених та принижених афро-американців, що відповідають уявленням масового читача та задовольняють його бажання. Так, на одній із вечірок агент книжкового

видавництва настирливо радить Телонісу не використовувати євріпідівські сюжети чи пародіювати французьких постструктуралістів, а «сісти і написати голу правду про важке життя чорношкірих американців» [6, с. 2]. Прикладом такого письма є бестселер Хуаніті Ма Дженкінс «Ми живемо у гетто» («We's Lives In Da Ghetto»), де розповідається про будні й негаразди бідної афро-американської родини.

У період, коли фінансовий капітал поступово поглинає надбудову, ідейно-естетичні переконання митця важать децицію. Талановитий письменник-інтелектуал Телоніс Еллісон певний час намагається протистояти вимогам, що ставлять виробники масової літератури, але зрештою змушений змиритися. В одному з листів, що отримав його книжковий агент, видавець зазначав: «Дякую, що дав мені можливість ознайомитися з останньою спробою Т. Еллісона. Ти жартуєш? Чому взагалі ти прислав мені це? Так, там прочитується блискучий інтелект. Твір новаторський, добротньо написаний, але хто читатиме цю дурню? Вона занадто важка для ринку. Крім того, для кого взагалі він пише? Він що, живе десь у печері? Ну що це таке, роман, у якому Аристофан і Евріпід убивають молодшого і талановитішого драматурга, а тоді розмірковують про метафізику смерті? Ні, красно дякую» [6, с. 42]. Отож, художня майстерність, чи те, що Ф. Джеймісон називає неповторним порухом руки митця, у час комерціалізації культури не має жодної ваги. Вимога одна – писати так, щоб видавництво, агент та зрештою автор мали прибуток. Постмодерна культура не лише копіює логіку пізнього капіталізму, вона підтримує її. «Сьогодні, – пише Ф. Джеймісон, – мистецька продукція інтегрована у загальне виробництво товарів: божевільна гонитва за безперервним виробництвом нового (від одягу до літаків) з усе більшим і більшим товарообігом вимагає постійного естетичного експериментаторства» [7, с. 4]. Економічна система пізнього капіталізму детермінувала трансформацію царини культури, функціонування якої на сучасному етапі визначається законам ринку. Відповідно, від афро-американського митця вимагають типу письма, що продаватиметься й приносить прибуток, тобто письма, що не порушує те, що Чарльз Міллз називає «расовим контрактом» [10].

Книжковий маркетинг теж послуговується расовою стратифікацією. Завітавши до книжкового супермаркету «Border's», головний персонаж із сумом згадує про маленькі книгарні, поглинуті нині величезними торгівельними мережами. Далі, очевидно, він починає шукати власні твори і розчаровується ще більше. «Я вирішив подивитися, чи у магазині продаються мої книжки, хоча їх наявність у жодному разі не змінила б мого ставлення до самого магазину. Я підійшов до відділу «Художня література», але не побачив там своїх творів. Тоді я завітав у відділ «Сучасна художня література», але й там мене не було. Проте ступивши кілька кроків назад, я надібав відділ «Афро-американські студії», і там рівненько, читайте «у мертвому спокої», в алфавітному порядку тулилися мої чотири книжки, серед яких і «Перси», де єдиною начебто афро-американською складовою була моя світлина на обкладинці» [6, с. 28]. Класифікація за расовою приналежністю надзвичайно роздратовує Телоніса, адже його роман не мав жодного стосунку до теми життя чорношкірих. Традиційне уявлення про те, що афро-американський митець творить лише расове мистецтво тримає в полоні і видавців, і маркетологів, і покупців та зрештою самих авторів.

Окрім процесу виробництва масової літератури, П. Еверетт цікавить і її споживання. Як зазначає Террі Ловелл: «Споживча цінність або вартість – це здатність продукту задовольняти якісь людські потреби» [8, с. 476]. І далі: «Культурні продукти – це артикульовані структури почуття та чутливості, що закорінені у сфері спільного колективного досвіду, а також у бажаннях індивідуума» [8, с. 513]. Відтак виробники повинні враховувати бажання споживача задля того, щоби мати прибуток. Телоніс із відразою ставить до примітивного роману Хуаніти Дженкінс, він не розуміє, що так сильно приваблює у ньому читачів. Намагаючись досягнути секрет популярності її твору, він розпитує знайомих чи друзів про їхній читацький досвід. Усі ж одногласно стверджують, що їм імпонує змалювання справжніх реалій негритянського життя або ж легкий сюжет роману. Публіка з готовністю приймає традиційне зображення зубожілих чорношкірих у міських нетрях. Така художня правда задовольняє усіх споживачів масової літератури. Афро-американці задоволені з того, що їхній статус зненоленої соціальної групи, що терпляче долає труднощі й смиренно приймає усі перипетії долі, залишається непорушним. Білих також заспокоює незмінність ситуації: вони готові співчувати расовому Іншому, компенсувати його страждання пошануванням та співчуттям. Тобто те, що низькопробний роман підтверджує непорушний статус чорношкірих, які давно погодилися з тим, що вони «гнані і голодні» (Ф. Фанон) і така їхня доля, важить більше, ніж його естетична цінність.

В одній із рецензій у престижному часописі Телоніс читає: «Хуаніта Ма Дженкінс написала шедевр афро-американської літератури. У романі звучить голос її народу, який прокладає свій шлях через терни, що властиві лише Чорній Америці» [6, с. 39]. Що ж так приваблює читача у романі Хуаніти, де описано життя бідної афро-американської родини у невідомому міському гетто? Як зазначає рецензент, це – образ Шаронди, п'ятнадцятирічної дівчини, яка втретє вагітна від третього чоловіка, живе з наркозалежною матір'ю, і після загибелі молодшого брата, вирішує стати професійною танцівницею. Короткочасний успіх Шаронди поступається місцем черговим невдачам. Масовий читач із готовністю приймає змалювання бідних чорношкірих, їхню примітивну поведінку та негритянську англійську. Індустрія культури прищеплює та нав'язує хибну думку, що умови «расового контракту» залишаються незмінними. Роман Хуаніти Ма Дженкінс узгоджується із культурними міфами та стереотипами щодо расового поділу. Шаблонне мистецтво задовольняє масового споживача, який без зайвого клопоту та напруження осягає його зміст. Телоніс вражений тим, що читацька аудиторія втратила «критичну відстань» при сприйнятті культурного артефакту. Індустрія культури, через засоби реклами, не дає змоги споживачам стати осторонь і критично оцінити продукт.

Стереотипні образи бідних афро-американців, розтиражовані масовою літературою, цілком затьмарюють існування чорношкірих, які належать до середнього класу. Вдивляючись в обличчя Хуаніти Ма Дженкінс на обкладинці журналу «Time», головний персонаж зізнається: «Біль пронизав мої ступні, пройшов через ноги до хребта і далі до мозку. Я пригадав уривки із «Сина Америки», і «Кольору пурпурового», і «Амоса й Енді», і мої руки почали тремтіти, світ ішов обертом, коріння статусу заворушилося, тривожачи земну поверхню, люди на вулиці вигукували *dint, ax, fo, screet*

and *fahvre!* усе моє єство протестувало проти цього, мені було дуже прикро, бо я розмовляв інакше, моя мама розмовляла інакше, мій батько розмовляв інакше...» [6, с. 61-62]. Телоніс протестує проти расової ідеології, бо вона прописує його в уявну спільноту бідного неосвіченого класу чорношкірих.

Головний персонаж твору Еверетта розповідає про інших афро-американців, освічених, тих, які розмовляють вишуканою англійською, мають власне житло, кар'єру та ведуть інтелектуальні дискусії. Проте вони не цікаві масовому читачеві, який почувається спокійніше, якщо упевнений у тому, що умови расового контракту не порушено. Намагання представити афро-американця, який не відповідає стереотипу, зазнає фіаско і через реалії доби пізнього капіталізму, в умовах якого культурна індустрія, залежна від капіталу, орієнтується на смаки та сподівання масових читачів. Як наголошує Ф. Джеймисон, за умов фінансового капіталізму гроші відділяються від сфери, де вони початково накопичувалися, вони пов'язані з іншими грішми, їх вкладають у детериторіалізований гіперпростір фінансових ринків. Більш того, вони охоплюють території, що до цього часу залишалися поза їхньою владою, зокрема сферу культури. Відтак проблема афро-американського митця релокалізується зі сфери політичної у сферу економічну. І це, вважаю, пов'язано із загальною ситуацією сьогочасного суспільства, коли стирається межа між класичною базою та надбудовою. Проникнення економічного зиску та логіки у царину культури нівелює будь-яку автономію культури, а митець змушений підкорятися законам ринку і зрікатися будь-яких світоглядних переконань.

У стані розпачу та матеріальної скрути Телоніс зрештою пише так би мовити «технічний роман», що став бестселером, не зважаючи на естетичну низькопробність. Радше для самого митця це не мистецький твір, а «дієвий засіб, ... предмет, що позначає, пересторога, надгробний пам'ятник» [6, с. 208-209]. Телоніс, кажучи словами В. Беняміна, «механічно відтворює» відомий роман Р. Райта «Син Америки», але при цьому додає сюжетної динаміки та замість суду вводить сцену із телешоу. Спроба Телоніса протистояти ідеології масової культури та ідеологемі «неотесаного негра» спрацювала навпаки. Значення, зартикульоване письменником, артикулюється масами з відмінним акцентом. Провокативно назвавши свій роман «Fuck», Телоніс сподівався на обурення читацької публіки, натомість отримав захоплену підтримку. Відтак продуктивний акт читання (Грамші) не збігся із наміром митця. Один із кінорежисерів пропонує три мільйони доларів за право знімати фільм за сюжетом роману. Крім того, відоме видавництво «Random House» тут же погоджується видати книжку.

Цікаво, що низькопробний роман відразу після публікації стає популярним і його номінують на престижну премію «The National Book Association Award». Водночас сам автор соромиться навіть підписати твір своїм прізвищем і натомість видає його під псевдонімом Стегг Лі. Персиваль Еверетт змальовує процес розгляду та оцінки книжок, що подаються на присудження нагороди. Літературна премія – це ще один з інструментів культурної індустрії. За іронією долі Телоніса запрошують бути членом журі, і він погоджується, оскільки ще naïвно сподівається змінити напрям руху американської літератури. Проте і тут він безсилий. Не зважаючи на його стриману позицію, роман «Fuck» усе ж отримує нагороду. В одній із рецензій критик

зазначав: «Роман такий чесний, близький до життя, простий, справжній, що говорити про об'єктивність не доводиться. Розглядати цей текст на такому рівні – це те саме, що порівнювати народну медицину індіанців Амазонки і найновіші досягнення біомедицини. Цей роман потрібно розглядати окремо, це «штучка чорношкірих» [6, с. 260]. Очевидно з цього покликання те, що расо-центрична естетика, визначальна для майже усього XX століття, насправді виконала місію не лише визнання мистецького таланту афро-американських письменників, їхньої унікальності, але й стала структурою їхнього уярмлення, сформувала їхнє мистецьке гетто, лягла в основу окремої системи оцінювання та відбору їхніх творів. І згодом економіка пізнього капіталізму лише використала усе це у процесі культурного виробництва.

Так само, як і Хуаніта Ма Дженкінс, Стегг Лі (Телоніс Еллісон) потрапляє на відоме ток-шоу про книжкові бестселери. Ведуча Кенія Дансон використовує однакові фрази для позитного вихваляння обох романів. Як зазначає Адорно і Горкгаймер у праці «Діалектика Просвітництва» [3], елементи масової культури взаємозамінні, уривки з того чи іншого культурного продукту можна без вагань використовувати при виробництві іншого. Фрази-кліше, заготовлені питання із передбачуваними відповідями, примітивні жарти ведучої незмінні під час розмови про два романи. Її фамільярний тон під час звертання до кожного з учасників свідчить про те, що насправді вона вважає себе інтелектуально й соціально вищою за чорношкірих «писак». Згадка про наклад та реалізацію, читання найепатажніших фрагментів – усе це перетворює обговорення книжки на звичайний маркетинговий прийом, мета якого – збільшити продаж. Кількість проданих примірників, розмір гонорару становлять основу телешоу про книжки. Ведуча не лише заохочує публіку купувати низькопробні романи, вона формує літературний смак масового читача.

Реципієнт надав текстові Телоніса мистецької вартості – іншими словами, легітимізував його як мистецький артефакт. П. Еверетт вдається до осмислення того, що таке мистецтво, яка роль митця і споживача у сфері виробництва культури. Він апелює до модерністського дискурсу: «Окремі люди переконують нас у тому, що Дюшан довів, що мистецтво можна створити з будь-чого, що нема нічого особливого у *objet d'art*, що робить його тим, чим воно є; єдине, що важливо – це те, що ми дозволяємо йому бути мистецтвом. Твердження «це – мистецький твір» – досить дивне перформативне висловлювання... І навіть, якщо те, що названо мистецтвом, викинуто з мунду, воно все ж залишається мистецтвом, мистецтвом, якого відщурилися, поганим мистецтвом, мистецтвом, яке залишилося незрозумілим, репресованим мистецтвом, мистецтвом, що шокує, втраченим мистецтвом, мертвим мистецтвом, мистецтвом, що випереджає свій час, мистецтвом неестетичним, але все ж мистецтвом» [6, с. 226-227]. Після виходу твору в світ митець вже не може вплинути на його подальшу долю, артефакт стає власністю реципієнта, політичного режиму, ідеології і наразі ринку. Відтак мистецтво – це те, що споживач сприймає як мистецтво. Як зазначає Джон Сторі, тлумачачи неограмшівський підхід до масової культури, «культуру, комерційно створену культурною індустрією, перевизначають, перенаправляють і модифікують стратегічні акти вибірного споживання та продуктивні акти читання й

артикуляції – і часто таке споживання розбігається із намірами виробників, ба навіть непередбачене ними» [1, с. 172].

Відтак у підсумку зазначимо, що предметом уваги цього дослідження було культурне виробництво епохи пізнього капіталізму. У романі П. Еверетта «Стирання» показано як низькопробний роман набуває визнання та високої оцінки лише через те, що відповідає стереотипним уявленням масового читача, експлуатує примітивний образ расового Іншого та узгоджується з умовами «расового контракту». Автор продемонстрував, як працює індустрія культури, і як з її допомогою читачі перетворюються на масу, що позбавлена критичної візії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сторі Джон. Теорія культури та масова культура. – Переклад з англ. С. Савченка. – Акта, 2005. – 357с.
2. Шимчишин М. М. Гарлемський ренесанс. – Тернопіль: «Підручники і посібники», 2010. – 320с.
3. Adorno Theodor, Horkheimer Max. Dialectic of Enlightenment. – Stanford University Press, 2007. – 304p.
4. Adorno Theodor. The Schema of Mass Culture// The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture/ – London: Routledge, 1991. – 224p.
5. Dirlik Arif. Race Talk, Race, and Contemporary Racism// Publication of the Modern Language Association of America. – Vol. 123. # 5. – P. 1363 – 1380.
6. Everett Percival. Erasure. – Hanover and London: University Press of New England, 2001. – 265p.
7. Jameson Fredric. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism Poetics of Social Form). Verso Books, 1992. – 449p.
8. Lovell Terry. Cultural Production// Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/ Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – 680p.
9. Marcuse Herbert. One Dimensional Man. – London: Sphere, 1968. – 260p.
10. Mills Charles. The Racial Contract. Ithaca: Cornell UP, 1999. – 188p.
11. Warren Keneth. What was African American Literature. – Harvard University Press, 2012. – 192p.

Прийнято до друку 25 жовтня 2017 р.

*Shymchyshyn M., PhD.
National Linguistic University of Kyiv*

CULTURAL PRODUCTION AND AN ARTIST IN 'ERASURE' BY PERCIVAL EVERETT

The article deals with Percival Everett's 'Erasure' (2001) in the context of cultural production of late capitalism. Today's aesthetic production has become integrated into commodity production. Therefore, economic necessities also define the nature of literary texts. The transformation of the sphere of culture according to the logic of late capital system, as well as the crisis of ideology contributed to the emergence of aesthetic populism and the dissolving of frontier between high culture and commercial culture. Percival Everett's novel «Erasure» is a vivid example of how culture industry works. The author shows the process of production and consumption of mass literature.

Key words: late capitalism, literary production, the novel «Erasure», culture industry.

КУЛЬТУРНОЕ ПРОИЗВОДСТВО И ПИСАТЕЛЬ (РОМАН ПЕРСИВАЛЯ ЭВЕРЕТТА «УНИЧТОЖЕНИЕ»)

В статье проанализирован роман Персиваля Эверетта «Уничтожение» (2001) в контексте культурного производства периода позднего капитализма. Современная творческая продукция интегрирована в товарное производство. Отсюда экономический интерес определяет природу литературных текстов. Трансформации в сфере культуры, обусловленные логикой позднего капитализма, а также кризисом идеологии, стали причиной возникновения эстетического популизма и стиранием граней между высокой и коммерческой культурой. Роман Персиваля Эверетта «Уничтожение» иллюстрирует функционирование культурной индустрии. Автор изображает и производство, и потребление массовой литературы.

Ключевые слова: *поздний капитализм, литературное производство, роман «Уничтожение», культурная индустрия.*

УДК 821.161.2-6 «15» Оріховський С.

*Щелкунова О. С., магістрант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ*

НАЦІОНАЛЬНІ ІДЕЇ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА XVI СТ. СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО: ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню аналізу національної ідеї у творчості Станіслава Оріховського. Зроблено акцент на способах вираження провідних дотичних до даного концепту понять. Підкреслено закономірності виявлення національної складової.

Ключові слова: *національна ідея, національна свідомість, Станіслав Оріховський, Ренесанс.*

Значну роль у формуванні піднесення національного духу відіграє культура. Література слугує посередником вираження суспільних ідей та настроїв. Після розпаду Київської Русі особливої гостроти набуває питання національної ідентичності. Письменницькі твори засвідчують закономірну реакцію на територіальний перерозподіл, зміну культурної парадигми та модифікацію суспільних пріоритетів. Національні мотиви починають наскрізно простежуватися у їхньому літературному доробку.

Мета роботи – проаналізувати, якого вираження набула національна домінанта у творчості Станіслава Оріховського.

Об'єкт дослідження – творчий доробок письменника.

Предмет дослідження – національні ідеї у літературному доробку митця.

Методологічною основою даної роботи є загальнонаукові (індуктивний, діалектичний) та спеціальні (порівняльно-історичний, філологічний) **методи дослідження**.

Актуальність роботи визначається необхідністю дослідження національного питання в історичній ретроспективі задля формування цілісної ідейно-тематичної літературної парадигми епохи українського Ренесансу.

Новизна дослідження обґрунтовується спробою системного висвітлення окремих концептуальних понять для розвитку суспільства загалом, і культурного – в тому числі літературного – життя зокрема.

Станіслав Оріховський є тим письменником, творчий доробок якого характеризується філософсько-науковим характером викладу матеріалу, дотичного переважно до суспільно-політичної сфери. Серед низки провідних ідей і топосів письменника чільне місце відведено питанню національного в контексті інтернаціонального характеру політичних відносин тогочасних українських земель.

У часи, коли постала небезпека війни Туреччини з Польщею, до складу якої у XVI ст. входили західні райони України, Оріховський у своїх творах виступає репрезентантом народних страхів: «Якщо побуджуваний страхом перед неволею, почну говорити про війну у твоєї присутності. Який великий цей страх, ти бачиш: вже нікого нема у твоєму королівстві, хто не турбувався б про життя своє і свободу» [5]. Він сміливо звертається до короля за допомогою, переймаючись всезагальною проблемою: «Допоможи нам, прийми біду нашу близько до серця, і хай уславиться у цій справі не лише ім'я твоє, а й відвага королівська» [5].

З наведених вище цитат можемо бачити, що для Оріховського національне та вільне є синонімами.

Поняття *свобода* первісно розуміється як «становище вільного, свого члена роду» [5, с. 198]. Сучасне трактування, визначене в Академічному тлумачному словнику, представляється як «відсутність політичного й економічного гноблення, утиску й обмежень у суспільно-політичному житті якого-небудь класу або всього суспільства; воля» [1, с. 97]. Цей концепт виступає тією категорією, без якої нація як така неможлива. Складовою національної ідеї у формі порад та застережень він представлений у трактаті «Напущення польському королеві Сигізмунду Августу»: «Якби ти захотів звільнити Русь від рабства й спільну твоєї державі свободу зберегти, мусив би показати з дитинства, що ти за король. А я ніякої особливої ласки від тебе не чекаю, крім тієї, що від доброго короля зразковому підданому належить. Однак страх перед нинішнім лихом примусив мене ті самі поради знову тобі надати, але вже не під прихованим, а під власним іменем, – щоб вони нагадували, в якому місті і в якій небезпеці живемо нині» [5].

Острах за сформовану ще у часи Русі національну свідомість пояснює відтінок докору при висловленні прагнень свободи для руського народу: «Запитай у полонених, шойно з Русі поведених до Скітії, кого вони звинувачують, на чию допомогу сподіваються, кого вдень і вночі слізно просять і благають?» [5]. Поставлене Оріховським питання спрямовує до проблеми подальшого розвитку країни. Виникає необхідність вироблення стратегії збереження національного. Одним із кроків, визначених письменником, визначається вироблення чіткої лінії поведінки короля, від рішення і дій якого залежить можливість скорочення тривалості зовнішнього конфлікту. Для нього адекватною ситуації є тактика збройного ведення зовнішніх перемовин.

С. Оріховський пропонує власний варіант захисту держави: «Зроби так, щоб певний час по черзі воювало кілька воєводств: одного року, наприклад, певні якісь три воєводства, наступного року – інші три. У такий спосіб найкраще державу захистиш. Проти особливо великої ворожої сили варто готувати посполите рішення. Така військова служба, дивись, і принесла б нам блага. По-перше, посполиті спочили б від податку, молодь утримувалася б від розкошів потребою у військовій службі й поволі при звичаїлася до праці та звикла б до труднощів» [5].

Фактично, можемо стверджувати, що для Станіслава Оріховського національна ідея полягає у прагненні здобути свободу для народу, віднайшовши рішення для припинення зовнішніх конфліктів.

Письменник у трактаті визначає нищівне становище Русі: «...ніхто людей не захищає, ніхто не боронить; міста попалено, фортеці зруйновано; багатьох славних лицарів посічено або забрано в полон; немовля порубано, літніх повбивано, дівчат згвалтовано прилюдно, жінок збезчещено на очах у чоловіків, молодь пов'язано і забрано разом з реманентом і худобою, так що нема чим і землю обробити» [5]. Зміни, на його думку, можливі за умов наявності мудрого правителя, виваженість і поміркованість якого стане запорукою віднайдення дієвих способів врегулювання зовнішніх конфліктів: «...ти правитель, а я — підлеглий, а тому й мудріший за мене. Якщо ти мудрий, тоді і я вільний, багатий, щасливий. Ну, а якщо не мудрий? Тоді я раб, бурлака, вигнанець. Отже, я нещасний від твого прогірху» [5]. Визначення мудрості як іншого можливого варіанту отримання народом свободи вміщує в собі натяк на домінуючість інтелектуальної складової. Такі асоціативні зв'язки фактично підводять нас до розуміння повної синонімії категорій «свободи» і «мудрості» та «нещастя» і «рабства», відповідно переходу до іншої площини. Використання варіанту наявності мудрого правителя як визначального способу усунути політичну залежність межує з іншою, дотичною, але відтніково відмінною площиною розуміння свободи. Йдеться про розуміння відсутності неволі, яка у даному розумінні є градаційною до політичної несвободи, тобто при співвіднесенні понять виявляються різні міра і ступінь пригноблення. Академічний тлумачний словник української мови вміщує відповідне визначення: «Перебування не під арештом, не ув'язненим, не в неволі» [2, с. 98].

Оріховський оптимістично наділяє правителя кращими якостями, притаманними людині його рівня: спостережливість, поміркованість, надійність, владність. Особливо виділяє таку властивість, як мудрість. Вона виконує конкретну функцію впливу: «Отож ти правитель, а я – підданий, а тому ти мудріший за мене. Якщо ти мудрий, тоді і я вільний, багатий, щасливий. Ну, а якщо ж ти не мудрий? Тоді я раб, бурлака, вигнанець» [5]. Від мудрості правителя залежить доля руського народу. Семантика цієї позатеоретичної категорії передбачає наявність життєвого досвіду та розуму. На думку Оріховського, їх набуття можливе шляхом отримання та застосування нових знань: «...настільки я переконаний, що твоє сумління благає, щоб ти по зможі вчився. Лише таким чином ти збережеш мені, перебуваючому в небезпеці, вітчизну, права і свободу» [5]. Мудрість короля зумовлює піднесення авторитету і як наслідок – стабільність правителя, а також передбачає досягнення народних прагнень, надій. Основною інтенцією руського суспільства є набуття свободи у різних її проявах.

Змальоване через зовнішні утиски у негативному ключі становище Русі може змінитися, на думку С. Оріховського, за наявності властивості мудрості у короля. Визначення цього концепту як «можливого варіанту отримання народом свободи вміщує в собі натяк на домінуючість інтелектуальної складової». Такі асоціативні зв'язки фактично підводять нас до розуміння синонімії понять «свободи» і «мудрості».

Право називатися мудрим правителем повинно підтверджуватися конкретними діями: «Тому, якщо й бажаєш, щоб я вважав тебе великим, зроби передусім якусь справу й покажи себе в ній мудрішим за мене, і будь таким» [5]. Такою справою для С. Оріховського, очевидно, є захист держави. Запорукою безпеки земель – ведення правильної політики, що є результатом адекватного планування стратегій і тактик. Письменник пропонує свій варіант ведення оборони, номінуючи його «Той, який завжди подобається мудрим» [5].

Важливим є усвідомлення необхідності визнання правителя підданими: «Прихильність народу є рушійною силою і запорукою успіху короля» [5]. Це досягається шляхом доброзичливого ставлення до підданих та за допомогою передачі державного майна громадянам республіки. Подібне ставлення створює сприймання короля як «сторожа держави» [5].

Уміння правильно обирати людей на керівні посади є одним із факторів формування мудрої особистості. Оріховський радить «орієнтуватися на осіб зі знатного роду, однак уникати ненажер, гультіпак, розтринькувачів та обманщиків» [5]. Натомість він закликає цінувати розумних і талановитих, якими йому видаються вчені: «Без них жодне зібрання людей, жодна республіка не зможе довго утриматися» [5].

Усвідомлення нестійкого положення народу і намагання покращити важке становище українців сприяло значному піднесенню національної самосвідомості письменника. Своїми текстами С. Оріховський неодноразово підкреслює власне походження. У тексті «Лист Петрові Гамрату» зустрічаємо частотні наголошення: «Станіслав-Оріховський Рутенець зичить міцного здоров'я», «Та я людина рутенського роду...», «Бо як мені говорити про рутенців, що їхні релігійні обряди, релігійні принципи, а також увесь стан церкви я зобов'язаний знати, тому що це в мене успадковане від батьків» тощо. Підтверджує таку національну орієнтованість і у біографічному «Листі Петрові Гамрату від 1544 р.» [5]. Порушуючи питання освіти та релігії, Станіслав Оріховський одночасно подає загально-теоретичну інформацію про Русь, яка свідчить не тільки про глибокі енциклопедичні знання власної історії, а і шире зацікавлення власним походженням. Визнаючи свою національну приналежність, письменник не уникає можливості представити й етнічний портрет українців: «...рутенський народ від народження найлагідніший, дотримується не лише батьківських звичаїв та освіти, але ревно дбає також про духовну культуру і побожність» [5]. Наголошення виявляють на позитивних характеристиках українців підтверджує шире захоплення і відданість автора.

Визначаючи себе як національно свідому особистість, шукаючи шляхи допомоги рідному краю та народові, митець водночас не тільки не припиняє гідності інших національностей, але і всіляко сприяє їх підтримці, виступаючи «на захист посполитих, радивши організувати службу так, щоб бідаки спочили від податків». Для нього

важлива можливість повноцінного існування незалежно від місця народження та соціального статусу.

Почуття слов'янської єдності, ідея солідарності звучить у славнозвісних «турчиках». Автор «піднімався над віросповідальними бар'єрами, які тоді поділяли слов'янський світ на дві частини, схиляючи радше до ворожнечі, ніж до консолідації» [5].

Проаналізувавши творчість Станіслава Оріховського, можемо стверджувати, що повторювана акцентація на власному походженні, перейнятість нестійким становищем руської землі та території, до якої частина з них офіційно входить, свідчать про те, що переживання з приводу подальшої долі народу і збереження його національних витоків не були винятково реакцією на політичні події. Авторські інтенції свідчать про необхідність пам'ятати свої корені, зберігати та утверджувати національну домінанту, сприяти піднесенню національного духу незалежно від змінної історичної ситуації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник української мови. Т. 9. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 97. – 917 с. 2. Там само. – С. 98. 3. Литвинов В. Д. *Ренесансний гуманізм в Україні*. – К.: Основи, 2000. – 472 с. 4. Наливайко Д. С. *Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст.* / Д. С. Наливайко. – К.: Грамота, 2008. – 784 с. 5. Оріховський Станіслав [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/old14_16/old14_08.htm 6. Етимологічний словник української мови. Т. 5. – К., 2006. – С. 198. – 705 с.

Прийнято до друку 25 жовтня 2017 р.

*Щелкунова О. С., магістрант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ*

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИДЕИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ XVI ВЕКА СТАНИСЛАВА ОРИХОВСКОГО: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию национальной идеи в творчестве Станислава Ориховского. Акцент сделан на способах выражения, касающихся данного концепта понятий. Отмечены закономерности проявления национальной составляющей.

Ключевые слова: национальная идея, национальное сознание, Станислав Ориховский, Ренессанс.

*Shchelkunova O., graduate student
Taras Shevchenko National University of Kyiv*

NATIONAL IDEAS IN WORKS OF XVI CENTURY WRITER STANISLAV ORIKHOVSKY: ARTISTIC INTERPRETATION

The article is dedicated to the analysis of the national idea in works of Stanislav Orikhovsky. Emphasis is made on ways of expressing the concepts leading to the concept in question. Regularities in the manifestation of the national component are noted.

Key words: national idea, national consciousness, Stanislav Orikhovsky, Renaissance.