

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Випуск 1(48)

Частина 2

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

LITERARY STUDIES

Issue 1(48)

Part 2



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ СТУДИИ

Выпуск 1(48)

Часть 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЕСТЕТИЧНІ КООРДИНАТИ ШЕЙМАСА ГІНІ

Проаналізовані естетичні погляди Шеймаса Гіні. Досліджено його бачення поезії, вірша та постаті поета. Проаналізовано ряд раніше не розглянутих в українському літературознавстві есе.

Ключові слова: Шеймас Гіні, естетика, естетичні погляди, поезія, поет, вірш.

Шеймас Гіні – ірландський письменник, поет, викладач та перекладач, лауреат Нобелівської премії з літератури 1995 року. Його вірші демонструють високий художній рівень, а есе – глибину філософської думки та широту інтелектуальних пізнань. **Актуальність** роботи зумовлена тим, що творчість Шеймаса Гіні недостатньо досліджена у сучасному літературознавстві, зокрема українському. **Метою** роботи став аналіз естетичних поглядів Шеймаса Гіні, що відобразилася його творчості. **Об'єктом** дослідження обрана творча спадщина Шеймаса Гіні. **Предмет** дослідження – естетичні погляди Шеймаса Гіні, відображені у його есе.

Перш ніж говорити про естетичні позиції Шеймаса Гіні, виникає логічна потреба визначитися з термінологією. Існує багато дефініцій естетики, як, наприклад, "наука про прекрасне, художнє освоєння дійсності, про загальні закони краси і художньої творчості" [3, с. 243] чи "філософська наука про сутність загальнолюдських цінностей, їх народження, буття, сприйняття і оцінку, про найбільш загальні принципи естетичного освоєння світу в процесі будь-якої діяльності людини, і перш за все в мистецтві, про природу естетичного і його різноманіття в дійсності і в мистецтві, про суть законів творчості, про сприйняття, функціонування і розвиток мистецтва" або "філософське вивчення якостей, які роблять щось предметом естетичного інтересу, а також вивчення природи естетичних цінностей і суджень" [1, с. 12]. Два останніх визначення є дещо заплутаними, оскільки у самих цих визначеннях присутні категорії естетичного освоєння світу, природи естетичного, естетичного інтересу та естетичних цін-

ностей, які мали б визначатися з дефініції естетики, що створює у визначенні внутрішню суперечність. Говорячи про естетичні погляди Шеймаса Гіні, ми воліли б прийняти гегелівське визначення естетики як "філософії художньої творчості" [2, с. 7]. Такий вибір обумовлений тим, що, говорячи про творчість конкретних поетів зокрема, або про поезію як таку, не оминаючи формальних чи змістових аспектів, Гіні все ж намагається вивести свої судження на загальнофілософську площину.

Якщо говорити про естетику як філософію художньої творчості, то, вочевидь, найбільш близьким видом творчості для Шеймаса Гіні була поезія. У своїх есе письменник дає визначення поезії, але, з огляду на жанр, від Гіні годі чекати словниково-академічного визначення. Його формулювання контекстуальні, часто тяжіють до афористичності. Наприклад, таким є визначення "поезія – це голос, що запам'ятовується" [5, с. 419]. Не менш афористичними та водночас глибоко філософськими є визначення: "Поезія [...] – скарбнича образів такої внутрішньої непохитності, що для розуму, який осягає, неможливо пройти повз це потенційне джерело сенсів" [4, с. 198], або "Поезія це скоріше не шлях, а поріг, до якого один постійно підходить, і від якого інший постійно йде, при цьому читач і письменник отримують у різний спосіб досвід бути одночасно покликаними та випровадженими" [5, с. 208]. Розмірковуючи про роль поезії у сучасності в лекції, прочитаній у Ліверпульському університеті ("Timeand Again: Poetryand The Millennium"), Гіні говорить так: "Коли ми чуємо слово "тисячоліття", ми не думаємо відразу про його математичне або історіографічне значення. [...] Взагалі, це слово змушує нас насторожитися, щоб вловити якийсь важливий, але вислизаючий сенс; [...] Поезія є мистецтво, яке саме прагне схопити ці вислизаючі сенси і з'єднати їх з нашим повсякденним досвідом" [4, с. 194]. У тій же лекції письменник дає ще одне визначення: "Поезія є спосіб повернутися і пережити заново те, що вже одного разу було. Повернутися не в звичайному згадувально-ностальгійному плані, але в формі нового актуального переживання і переосмислення. В рамках вірша ми тимчасово звільнені від імперативів боргу, моралі, політики, навіть релігії. Це не означає, що вони повністю забуті; ми звільнені не начисто, а ніби умовно; але у той час, поки триває вірш, наше ставлення до свого

життєвого досвіду і своїх обов'язків має право на різні свавільні примхи і ухили" [4, с. 199]. Шеймас Гіні вбачає різноплановість поезії як явища у багатьох аспектах: "Взяте як таке, слово "поезія" одночасно випромінююче і непіддатливе. Для різних людей воно означає настільки різні речі, що є скоріше натяком на якесь значення, ніж точно визначеною лексичною одиницею. Але це не повинно нас бентежити, коли ми стверджуємо його номінальну цінність для однієї людини окремо або для всіх разом. З одного боку, це слово означає сукупність всіх вже існуючих віршів, таємний запас нашої рідної мови, а також всіх інших мов. [...] З другого боку, поезія – це можливість нового. Це іменник, що прагне стати дієсловом: іменник – тому що, як витвір мистецтва, вірш має зберігати певну істотність, – але з характером дієслова, тому що воно являє собою акт думки і акт творіння" [4, с. 197–198]. Така подвійність поезії може завдячувати тому, що, згідно думки Гіні, поезія виникає з подвійності людської природи: "З цієї подвійної людської здатності – одночасно тягнутися і до добре відомого, безпечно-го, і до випробувань та вдосконалень, саме з цієї подвійності поезія виникає та спрямовується" [5, с. 51–52]. У "The Government of the Tongue" письменник цитує Євангеліє від Іоанна, а саме історію про жінку, звинувачену у перелюбстві, яку фарисеї привели до Ісуса, і спитали що з нею робити – закон каже побивати таких жінок камінням. Ісус не відповів нічого, пишучи щось пальцем на землі. Коли ж його продовжили питати, він відповів "Хто без гріха, хай перший кине у неї камінь". Шеймас Гіні порівнює поезію із тим письмом Ісуса на землі: "Поезія, як і писання [на землі], є довільним і маркує час у всіх можливих сенсах цієї фрази. Вона не говорить натовпу обвинувачів або безпорадній обвинуваченій "Зараз рішення визначиться"; вона не має бути корисною чи діючою. Замість цього, в розломі між тим, що станеться, і тим, будь-що б ми хотіли, щоб сталося, поезія утримує увагу на просторі, діє не як відволікання, але як чиста концентрація, зосередження нашої уваги і звернення її на нас самих. Це те, що дає поезії її керівну силу" [5, с. 208]. Говорячи про взаємодію поезії з простором, Гіні стверджує, що вона не просто здатна зосереджувати на просторі увагу, навіть більше: "Поезія створює простір, на якому, говорячи словами Єйтса, дух може "потай тріумфувати" " [4, с. 200].

Важливою якістю зрілої поезії письменник називає таку: "Властивість дійсно зрілої поезії – не ухилятися від жодного з питань, які може поставити перед нею змушений розум" [4, с. 59]. Шеймас Гіні пише про самоствердження поезії: "Поезія стверджує себе за допомогою здійснення своїх власних виразних сил. У цьому читанні мові (яка є одночасно особистим подарунком поета і загальним ресурси самої мови) було надано право керувати. Поетичне мистецтво виявляє владу у самому собі. Як читачі, ми готові керуватися його правотою, не дивлячись на те, що правота досягається не морально-етичними вправами розуму, але самостверджуючими діями, які ми називаємо натхненням..." [5, с. 197]. Письменник розмірковує і про парадокси поезії, згадуючи наведену вище біблійну історію: "Ось великий парадокс поезії і образного мистецтва в цілому. Зіткнувшись з жорстокістю історичного натиску, вони практично непридатні. Проте вони вивіряють нашу особливість; вони засягають і зміцнюють руду самоті, яка лежить в основі кожного індивідуалізованого життя. В якомусь сенсі ефективність поезії нульова – жоден лірик ніколи не зупинив танка. В іншому сенсі, вона безмежна. Це як писати на піску перед обличчям обвинувачів і обвинуваченої, позбавляючи мови і водночас оновлюючи їх" [5, с. 207].

Окрему увагу Шеймас Гіні приділяє віршу: "Якщо календарне літочислення, як я припустив вище, це спосіб протистояти нескінченності, вірш, літературний твір – це наш спосіб протистояти випадковості та ілюзорності" [4, с. 199], "Гарний вірш дозволяє нам твердо стояти на землі і вітати головою у хмарах одночасно" [5, с. 51–52]. Дуже лірично і метафорично говорить Гіні про виникнення цієї поетичної одиниці: "...ступінь образного доступу, де ми відчуваємо вірш як подарунок, що виник або зійшов поза контролем поета, де прямий контакт встановлюється із коморою зображень, сном-мотком, словом-скарбом, правдою-печерою – будь-яким місцем з якого може виникнути вірш..." [5, с. 248]. У своїх есе письменник означає такі властивості віршів: "Будь-який вірш, прочитаний у слушний момент, дає нам можливість ніби знову пережити те, що вже прожите. Більше того, щоб виникло відчуття пізнання, не обов'язково, щоб вірші говорили про знайомі предмети чи близькі часи. Важлива тільки та "внутрішня непорушність" яка, за словами Ка-

львіно, дає право на увагу читача і робить вірші потенційними джерелами сенсів" [4, с. 201–202]; "Одна з головних функцій вірша, в решті решт – задоволення певної потреби самого поета. Досягнення шуканої формальної і музичної досконалості віршів є виправдання його існування" [4, с. 55]. У "Timeand Again: Poetryand The Millennium" Гіні дає розлогу метафору для пояснення природи і важливості вірша у сучасності: "Обсяг і різноманітність нових інформаційних технологій воістину приголомшують. Дивитися на екран інтернету – все одно що незахищеним поглядом дивитися на затемнення сонця. Він може швидше засліпити, ніж просвітити. У цьому випадку потрібен якийсь еквівалент "пінкарти" – картонки з дірочкою, яку можна тримати перед собою, повернувшись спиною до сонця, – щось, що пропускає крізь себе картину того, що відбувається, одночасно оберігаючи нас від небезпеки бути засліпленими. Вірш, взагалі культурну спадщина в цілому, і є таким еквівалентом "пінкарти". Тримайте його перед реальністю, і він спроєктує вам все нові і нові образи, що дають змогу побачити світ, в якому ми живемо, в доступному осягненню світлі" [4, с. 204].

У своїх есе Гіні приділяє увагу й особі поета: "Поет як чарівник, дотиком руки змінює ролі та плете небилиці, не без непрямих натяків і каральних задумів щодо своєї публіки" [5, с. 139]. Шеймас Гіні називає риси, різкі на перший погляд, але необхідні для поета: "Я припускаю, що ця безапеляційність, ця явна зарозумілість – зразкові для художника, правильні та навіть необхідні для нього, щоб наполягати на своїй власній мові, своєму власному баченні, власному колі повноважень. Часто буде здаватися, що це безвідповідальність або штучність, іноді – черствість, але з точки зору художника це акт цілісності, або хитра дія, щоб захистити цілісність" [5, с. 106].

Прикладом для поета, що наближається до середнього віку, Гіні вважає Вільяма Сйтса: "Він, справді, ідеальний приклад для поета, що наближається до середнього віку. Він нагадує що вам, можливо, доведеться пройти переробку та тяжку працю, якщо ви шукаєте задоволення від завершеності; він непокоїть вас натяком, що, якщо вам вдалося зробити один вид віршу у власний спосіб, ви маєте відійти від того способу та звернутися до іншої сфери свого досвіду, поки ви не отримаєте новий голос і не зможете

повністю висловити цю сферу. Він закликає вас випробувати переливання енергій від власне поетичних форм, показує, як відхилення від метра може розширити ресурси голосу. Він доводить, що обдумування може бути настільки потужним, що воно стає синонімом натхнення. Перш за все, він нагадає вам, що мистецтво передбачуване, що воно є частиною творчого поштовху самої цивілізації..." [5, с. 116]. Можемо підсумувати, що Гіні вбачає необхідною рисою для поета самовдосконалення, та при наближенні до середнього віку поет не має залишатися у певній обмеженій сфері, у якій досяг успіхів, а повинен розширювати поле своєї творчості та не припиняти працювати над собою як митець.

У есе про американську поетесу Сильвію Плат Гіні на її прикладі виділяє три етапи становлення поета: "Я знаходжу в її поетичному шляху три етапи, які, як видається, є прикладом трьох ступенів поетичних досягнень" [5, с. 239]. На першому етапі "створення поезії було самоціллю та прагненням", другий етап – "суспільних відносин і емоційної переконливості, де совиний крик віршу стимулює відповідну совумрію в аудиторії і "вражає... як спогад"", третій – "той, в якому абсолютним обов'язком вірша стає поступитися прагненням поетичній інтуїції і поетичному знанню" [5, с. 247]. Поетична інтуїція та поетичне знання Гіні ставить поруч, потужне обдумування на його думку може зрівнятися з натхненням. Відтак Гіні знову оприявнює подвійну природу поезії, для досконалого творення якої митцю потрібне не тільки натхнення, але і гострий розум, над тренуванням якого поет повинен постійно працювати.

Розмірковуючи про поезію та її творців, Шеймас Гіні розуміє, що митець не існує виключно у творчій площині, на нього так чи інакше впливають соціальні та політичні обставини. "Перший момент, який я хочу підкреслити: глибокий зв'язок між поетичною технікою та історичною ситуацією. [...] Другий момент – наполягаю на тому, що ідея поезії як символічний дозвіл протилежних істин, ідея віршу, який існує в царстві, окремому від дискурсу політики, не звільняє його або поета від політичної відповідальності" [5, с. 129]. Гіні згадує зв'язок з політикою власного покоління: "Я думаю, що письменники мого покоління бачили саму свою появу в якості авторів як частину "закваски". Це факт, що літературний процес у дії був сам по собі новим

політичним станом, і автори не відчували необхідності звернутися до специфічних політичних питань, оскільки вони припустили, що тонкощі та припущення їх мистецтва були саме тим, що вони мали внести своїм вкладом в грубощі і нетерпимості суспільного життя" [5, с. 127]. Відтак Гіні вказує на можливість нерозривності політики, суспільного життя та мистецтва, коли витвір останнього одночасно є внеском у два перших явища. І водночас, на думку Гіні, політика і мистецтво можуть бути двома різними сторонами, кожна з яких тягне митця до себе: "Поет розтягнутий між політикою і трансцендентністю, та часто зміщується від впевненості в одній позиції до своєї схильності бути зворушеним обома позиціями – скоріше негативна, а не позитивна здатність" [5, с. 129]. Обираючи між цими двома сторонами, цими двома позиціями, Шеймас Гіні визначає кінцевий вибір, який змушений зробити поет: "Справа в тому, що поезія – це окрема реальність, і незалежно від того, скільки поет може поступатися корективам соціального, морального, політичного тиску та історичній реальності, в кінцевому підсумку вірність повинна бути вимогам і обіцянням мистецтву" [5, с. 200].

Отже, основними точками у естетичних координатах Шеймаса Гіні є поезія, поет і вірш. Поезія для Гіні – це голос, що запам'ятовується, скарбниця ідей та джерело сенсів, мистецтво, якому вдається піймати важковловимі сенси і з'єднати їх з нашим щоденним досвідом, спосіб знову пережити та переосмислити своє минуле, сукупність всіх існуючих віршів і водночас можливість творення нового. Вірш для Шеймаса Гіні – це те що дозволяє твердо стояти на землі та витати головою у хмарах одночасно, це спосіб протистояти випадковості та ілюзорності, проєктор нових образів, що дозволяють побачити світ в доступному для осягнення світлі. Поет, на думку Гіні, має вміння відстоювати свої погляди та постійно вдосконалюватися, як митець, і, хоча не може існувати поза соціуму та політики, але має залишатися вірним вимогам і обіцянням свого мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Борев Ю.* Эстетика: Учебник / Юрий Борев – Москва: Высшая школа, 2002. – 511 с.
2. *Гегель Г.* Эстетика. В 4-х томах. / Георг Гегель. – Т. 1. – М : Искусство, 1968. – 330 с.

3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ. Академія, 1997. – 752 с.

4. *Хини Ш.* Чур, мое! : избр. эссе и стихотворения: [перевод] / Шеймас Хини ; [предисл. Г. Кружкова]. – Москва : Текст, 2007. – 297 с.

5. *Heaney S.* Findes keepers Selected prose 1971–2001 / Seamus Heaney. – London : Faber and Faber – 452 p.

Стаття надійшла до редколегії 22.04.16

С. И. Кондратьева, студ.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ЕСТЕТИЧЕСКИЕ КООРДИНАТЫ ШЕЙМАСА ХИНИ

Проанализированы эстетические взгляды Шеймаса Хини. Исследовано его видение поэзии, стиха и личности поэта. Проанализирован ряд ранее не рассмотренных в украинском литературоведении эссе.

Ключевые слова: Шеймас Хини, эстетика, эстетические взгляды, поэзия, поэт, стих.

S. Kondratieva, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

ESTHETIC COORDINATES OF SEAMUS HEANEY

The article analyzes the esthetic views of Seamus Heaney. His vision of poetry, poem and personality of the poet have been studied. A number of essays previously not considered in the Ukrainian literary criticism have been analyzed.

Keywords: Seamus Heaney, esthetics, esthetic views, poetry, poet, poem.

УДК 821.161.2

Н. В. Костенко, д-р філол. наук, проф.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ

СТИЛЬ І ВІРШ ЛІРО-ЕПІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ БОРИСА ОЛІЙНИКА "ТАЄМНА ВЕЧЕРЯ"

Розглянуто міфопоетичну та віршову структуру одного з кращих ліро-епічних творів видатного українського поета Бориса Олійника "Таємна вечеря" (1995).

Ключові слова: Борис Олійник, міф, Христос, Іуда, відступництво, ритм і смисл, дольник, тактовик, верлібр.

Один з найбільш цілісних, архітектонічно й ідейно глибоких і витончених творів Бориса Олійника "Таємна вечеря", як відомо, був опублікований у збірці "Шлях" 1995 року [1, с. 86–94]. Це була перша його поетична книжка переламних 1990-х рр. Вітаючи проголошення державної незалежності України, поет певний час основні зусилля зосереджував на громадсько-політичній роботі. (Досить згадати: в 1990-і–2000-і рр. він був народним депутатом Верховної Ради України чотирьох скликань (1996–2003), Головою постійної делегації Верховної Ради України у ПАРЄ (1995–2003), віце-президентом ПАРЄ (1996–2003) і т. д.). Тоді ж він виступає як видатний публіцист. З 1992-го по 1994 рр. з'явилося кілька видань його знаменитої публіцистичної книги "Відступник, або Два роки в Кремлі" (у російських варіантах "И увидел я другого зверя", "Князь тьмы. Два года в Кремле"). Вийшли й інші публіцистичні твори (зокрема нарис "Сатанізація сербів, кому вона потрібна", 1995 та ін.).

На цьому журналістсько-публіцистичному підґрунті визріває його новий поетичний стиль, де серед жанрів панує сатира, а в образній мові – міф і символ. Публіцистика не витісняє, а тільки загострює поетичне перо Бориса Олійника.

Збірник "Шлях" вийшов до 60-ліття поета, отже, був підсумковим, містив і попередні, й щойно написані твори. Загалом це була нова актуальна книга. Враження новизни створює і її композиція: вона відкривається новими віршами, які друкувалися в періодиці, а завершується ліро-епічними творами "Таємна вечеря" і "Сім". Задум останньої породила Чорнобильська трагедія і подвижництво тих, хто врятував світ від ядерної катастрофи. Щодо задуму твору "Таємна вечеря", то він кристалізувався із спостережень над внутрішньополітичним і суспільним життям України на початку 1990-х рр., над "непередбачуваними наслідками" перехідної доби.

Однією з центральних фігур, на яку поет спрямовує стріли сатири, стала уже знайома нам з його публіцистики фігура "відступника", перекінчика, пристосуванця, доволі характерна для поворотних 1990-х рр. в Україні і не тільки.

Зразком сатиричного висміювання подібного типу людей в Олійниковій ліриці є вірш "Перевдягання душ" ("Тих одспівали,

а вони живі..."), де з шевченківським сарказмом поет живописує карикатурні портрети тих, хто, міняючи шати, намагається приховати свою хамелеонівську суть. Лець повіяло з Дніпра – "у змиг" змінили кафтани на жупани; "дихнуло Еміратами і вмент / Уже клянуться ревно на Корані", долинув зов з Синаю – "припали до Звізди Давида". "Війнуло з Півдня... І пішло по колу / Перевдягання душ. А душі ж – голі / Як в морзі...".

Тавруючи безголів'я, рабство і відступництво, Б. Олійник усе ж не відхрещується від заблукалих душ, а швидше виступає їхнім суворим адвокатом, тому що й ці душі – частка його народу. У проникливому, сповідальному вірші "Молитва" ("Отче, в Триєдиності Єдиний...") він просить Бога "стримати гнів на винних без провини" – адже вони не відають, що творять:

Відпусти гріхи, великий Боже,	Сину, розіп'ятий на Хрестові,
Пройдами ошуканому люду,	На осліплх сявом пролийся:
Втретє відпусти – молю – бо схоже,	Ти ж прости апостолу Петрові,
Що вчетверте випадку не буде!	Що до третіх
	тричі
	відступився!
	[3, с. 331].

В Олійниковій "Молитві" та інших творах цього періоду все помітніше дає про себе знати особлива стилістика, у якій розмовне мовлення поєднується з пророчим словом Біблії і давнього літопису; причому елемент книжної, біблійної лексики поступово посилюється.

На поєднанні двох – біблійного і сучасного – світів, біблійної і розмовної лексики й побудована ліро-епічна композиція "Таємна вечеря" ("День був якийсь непевний"), де розробляється відомий біблійний мотив про зраду Іудою Ісуса Христа.

Борису Олійнику вдається, на наш погляд, відтворити те, що є майже не відтворюваним і невиразимим – тривожну атмосферу останньої перед розп'яттям, "таємної вечері", коли Іуда вже продав Христа, і про це знає Він, але ще не знають Його учні. Й одночасно передати гнітючу атмосферу руйнівних 1990-х рр. У творі майже відсутнє зображення легендарних подій – увага зосереджена на перепадах настрою, душевного сум'яття Христа

і тривоги його учнів. Можливо, через цю особливість автор не включає цей твір у число поем (скажімо, у ювілейному виданні "Основи" 2005 р.) або в шеститомнику 2007 і розглядає як ліричний цикл або ліро-епічну композицію з домінуванням ліричного начала (так, у 6-томному виданні цей твір увійшов у 3-й том лірики "Вирок").

Атмосфера зради відтворена з дивовижною психологічною достовірністю й точністю, зокрема через нагромадження означників тривоги, непевності й нервування учнів, які довго очікують Учителя. Двічі повторюється цей мотив: "Учні нервувалися: Де ж Він?!" – уперше у співвіднесенні з Біблійним простором, коли Син Божий запитує Бога-Отця: "Невже не обійде мене / Чаша сія... від Тебе?!"; і вдруге – у несподіваному перенесенні у простір сучасний, спочатку тільки одним штрихом: в руки одного з зображених учнів автор вклав... пачку "Прими" і все, що асоціюється з нею; потім – у остаточному перенесенні топоусу з Єрусалиму до сучасного Києва).

Усі ці смислові зрушення породжують композиційну й метрико-ритмічну динаміку в творі. Текст (132 рядки) поділяється на сім – більших і менших – частин, з яких перша – міфологічна – найширша за обсягом (71(75) рядків) і найбільш значима за смисловою вагою. Міфологічний і сучасний плани зображення перетинаються (міфологічний продовжується – в коротких другій, четвертій, п'ятій частинах: $13 + 5 + 6 = 24$ р.; сучасний – в третій, шостій і сьомій: $12 + 17 + 8 = 37$ р. Загалом міфологічний текст втричі переважає історичний, але через психологічне переосмислення легенди він набуває ознак реальності та історичності.

М.Л. Гаспаров, як відомо, вважав, що зв'язок між метром і смислом є більшою мірою історичним (що здійснюється через певну традицію), ніж органічним (характерним для якогось окремого конкретного твору). Однак у високохудожніх творах, які вирізняються особливо гармонійною єдністю змісту і форми, перший вимір не суперечить другому. До таких мистецьких творів належить Олійникова "Таємна вечеря". Так, у першій міфологічній частині йому вдалося контрапунктно розгорнути два протилежні психологічні стани, два внутрішні голоси – Учні та Ісуса Христа. Відповідно провести два метрико-ритмічні ряди: перший, "учнівський" – більш збурений, сколошканий,

тривожний, відтворений у формі 3-іктового дольника, який переходить (в ключовому розпачливому запитанні "Учні нервувалися: / Де ж Він?!") у 3-іктовий тактовик; другий, "учительський" – більш стриманий, трагічно смиренний – переважно у класичному 3-складовому вірші (4-стопного амфібрахія), що переходить у симетричні форми 3-іктового дольника (з однаковою нульовою анакрузою):

1. День був якийсь непевний.	– 2 – 1 – 1	Дк3
2. Щось по колах округ бродило –	2 – 2 – 1 – 1	Дк3
3. Незримо, хиже і обережне.	1 – 1 – 4 – 1	Дк4
4. Сторожко темніло.	1 – 2 – 1	Ам2
5. Учні нервувалися:		
"Де ж Він?!"	– 3 – 2 – 1	Тк3
6. (...І тоскно, як олень, поранений смертно,	1 – 2 – 2 – 2 – 1	Ам4
7. Він скрикнув у небо, позначене смерком:	1 – 2 – 2 – 2 – 1	Ам4
8. – Отче!		
Невже не обійде мене	– 2 – 2 – 2 –	Д4
9. Чаша сія...		
від Тебе?! –	– 2 – 1 – 1	Дк3
10. Глухо мовчало Небо.	– 2 – 1 – 1	Дк3
11. І він прочитав		
Із німотної сині:	1 – 2 – 2 – 2 – 1	Ам4
12. – Не обійде...		
Сину...).	2 – 1 – 1	Х3
13. Учні нервувалися:		
"Де ж Він?!"	– 3 – 2 – 1	Тк3

[4, с. 96–97].

Тут ритм виступає курсивом смислу. Його хвилеподібний рух, сплески й спадання мають музичний характер, позначають головні композиційні точки, переводять сприймання тексту з нижчого рівня конкретного змісту на вищий рівень загального смислу. Різкий смислоутворюючий, смисло-ритмічний перепад спостерігаємо, наприклад, між довгим 11-м рядком, написаним 4-стопним амфібрахієм, і коротким хореїчним 12-м рядком (Х3), де текст

Ісуса Христа змінюється текстом самого Бога-Отця: "І він прочитав / Із німотної сині: / – Не обійде... Сину...). І ще гостріший перепад між згаданим коротким хореїчним рядком і наступним, 13-м рядком 3-іктового тактовика – повтором тривожного мотиву чекання учнями Ісуса Христа: "Учні нервувалися: "Де ж він?"

Такі перепади, ритмічні сплески і спадання повторюються впродовж усього тексту, то напружуючи, то гармонізуючи поетичну експресію. Наприклад, в описі інтер'єру і пейзажу того місця, де чекають учні Учителя, використано 3-складовик зі змінною анакрузою. Про дальше загострення ритмічної динаміки свідчить згадка про "смоковницю" і "тінь на околиці", що неминуче викликає в уяві образ Іуди. Але спочатку приходять таки Ісус. Цей "прихід" віртуозно оформлено в раптовому ритмічному зрушенні, ритмічному сплеску і спаданні від 5-іктового дольника до 1-стопового ямба – як у глибокому подиху в момент зняття психологічної напруги.

24. – Нарешті, –

прошелестіло полегко, як шовк. 1 – 4 – 2 – 2 – Дк5

25. ...Прийшов.

1 – Я1

[4, с. 97].

Рима "шовк" – "прийшов" – нагадує Тичинини музичні "оздоби" з вірша "Перше Травня на Великдень" (цикл "Вулиця Кузнечна" зі зб. "Вітер з України", 1924), де використано експериментальний засіб морфологічного enjambement'у в римах: "Великодній дощ / тротуаром шов – / ковая зелена / ярилась з-під землі. // Це Христос воскрес / Мертвих воскреси – / тихо туго віти / кленоклонив день. // ...Загримів, заграв, / тупотом пішов – / ковою зелену / кленоклонив день" [5, с. 246].

З введенням образу Христа атмосфера в Олійниковому творі драматизується. Вчитель ділить вечірню учту з учнями, але не може приховати своєї пригніченості: один з них зрадить його; звідси – відчуження, потім – зняковіння і одночасно гнів і скорботне всепрощення. Загострення драматизму веде до наступної зміни віршостилістики, яку можна охарактеризувати як прозаїзацію, або, точніше, верлібризацію тексту, про що свідчить поступовий перехід від римованого вірша до неповного римуван-

ня, а потім взагалі до білого, неримованого тексту (рядки 39–53 (57)). От, напр., початок вечірньої учти:

39. ...Знав, що сподіється вранці. 44. "Не відають, що... вчиниться!?"
40. Коли Його поведуть 45. Обпекло гнівом.
41. І раптом зніжковів, Але спохопився:
42. Ніби школяр, 46. Чи винні, що їм не дано?
 що підгледів те, 47. Зітхнув,
43. Об чім не дано їм відати. всепрощенно і скорбно.

48. Сіли за стіл.
 Уділилися хлібом.
49. Вино багровіло, мов кров.
50. Кусень не ліз у горло:
51. Кутулями надсилу.
52. Хтось плямкнув, –
 і осікся.
53. Але тишу було оскоромлено.

[4, с. 98–99].

39. – 2 – 2 – 1	ДЗ	44. 1 – 3 – 2	ЯЗ
40. 1 – 1 – 2 –	Дк3	45. 2 – 0 – 2 – 2 – 1	Тк4
41. 1 – 4 –	Дк3	46. 1 – 2 – 2 –	Ам3
42. – 2 – 2 – 1 –	Дк4	47. 1 – 2 – 2 – 1	Ам3
43. 1 – 2 – 1 – 2	Дк3		

48. – 2 – 2 – 2 – 1	Д4
49. 1 – 2 – 2 –	Ам3
50. – 2 – 1 – 1	Дк3
51. 2 – 2 – 1	Ан2
52. 1 – 3 – 1	ЯЗ
53. 2 – 2 – 2 – 2	Ан3

Якщо характеризувати ритміку цього тексту як верліброву, то усе ж слід узяти до уваги, що цей той тип верлібру, який, наближаючись до прози, не втрачає і рис метричної врегульованості, зокрема має дольниково-трискладникову домінанту (переважно трьохіктову). Отже, ритмічну структуру наведеного фрагмента можна визначити як верлібр дольникового типу (три-

складові розміри виступають як певні ритмічні форми дольника; частка двоскладового вірша і тактовика незначна).

Невипадково наступні (II–VII) частини твору, що є продовженням попередньої міфологічної, впорядковано (за деякими відхиленнями напр. у VI частині) класичним різностопним анапестом (Ан 4343).

Перехід від верлібрових до більш урегульованих ритмів відбувається ще в кінцівці першої частини твору: білий неримований вірш поступається місцем тексту з неповним римунням, а потім і всуціль римованому. (В сюжеті – з моменту першої сповіді Ісуса):

- | | |
|--|---------------------------------|
| 54. – Сьогодні один із вас | 60. Від жаху зіщулилась, |
| 55. Зрадить мене... – | зблідла <i>трепета</i> |
| 56. Сказав стомлено | 61. Відчувши: за гілку її, |
| 57. І усміхнувся гірко: | мов <i>тенето</i> , |
| 58. Та хіба в тому їхня <i>вина</i> ? | 62. Схопила мотузку, |
| 59. Сахнулись од хліба й <i>вина</i> . | і зашморг <i>вужачо</i> |
| | 63. Згорнувся в <i>кільце</i> . |
| | І чиєсь <i>лице</i> ... |
| | 64. І синій язик |
| | обвисає <i>ледаче</i> . |
| | 65. О, тільки <i>не це!</i> |
| 66. Презирнулися: | |
| | хто се <i>прорік?</i> |
| 67. У когось нервово зламало <i>сірник</i> , | |
| 68. Ніяк не міг <i>прикурити</i> – | |
| 69. руку звела <i>остуда</i> . | |
| 70. ...Двері були <i>відкриті</i> . | |
| 71. На порозі стояв | |
| | <i>Іуда</i> . |

[4, с. 99–100].

Автор завершує міфологічну частину твору на тому епізоді з Писання, коли на третій день після розп'яття зникло тіло Христа зі склепу, а потім перед дівами-плакальщицями з'явився вісник Бога Горній Янгол, який "суворо прорік: / Хто шука серед мертвих живого?"

Цей пророчий мотив дозволив автору перейти до сучасних реалій, де "...мертві піють і п'ють. Тягнуть цвяхи з хреста / На

колекції та сувеніри... / Мертві грають в політику, "водять козу"
/ Та дівок застрягнуто манять. / Оббирають, як липку, народ
і казну, / Обирають себе на гетьманів...".

Біблійно-міфологічний і сучасний плани переломлені одне в
одному, так що читач ніби й сам стає учасником "таємної вече-
рі" – вічної трагедії зради Учителя своїми учнями (цей
прийом двопланового викладу використано і в публіцистичній
книжці "Два роки в Кремлі", чого не зрозуміли деякі наївні кри-
тики, які звинуватили автора в містицизмі).

Смисл твору не можна зрозуміти, не врахувавши авторової іронії,
висловленої у запитанні: – "А чи й справді повісивсь... Іуда?" Сум-
нів закрадається тоді, коли біблійний ракурс змінюється сучасним
(VI–VII розділи), переміщуючись у просторову точку України –
у Київ, на Хрещатик, в "елітний" ресторан, де "нові хазяї" обмива-
ють черговий "удатний оброк"; серед них опинився Іуда.

"Добривечір", – сказав.

Свій крават розв'язав.

(Дещо й справді на зашморг подібний).

По-своєцьки окинувши поглядом зал,

Сів до столу.

Як рівний.

І – рідний.

[4, с. 104]

Поет створив сучасний сатиричний парафраз біблійної ле-
генти, де не в оселі Христа, а в шинку, і не апостоли, а теперішні
натуралісти правлять свій бал, свою таємну вечерю і зустрічають
на порозі нових Іуд. У кінцівці твору вустами старого кобзаря,
який відклав бандуру до кращих часів, що неминуче настануть,
поет попереджає можновладців про грядущу розплату.

Отже, за всіма вимірами – жанровими (філософська притча по-
єднується із сатирою), мовними, віршовими, композиційними,
хронотопічними – перед нами високохудожня міфопоетична стру-
ктура, яка відповідає основним принципам – мовним і часовим –
міфопобудови, про що писав К. Леві-Строс: "Міф завжди належить
до подій минулого: до "сотворення світу" або "у перші віки",

у будь-якому разі "дуже давно", але справжнє значення міфа витікає з того, що події, які здогадно відбувалися в якийсь проміжок часу, утворюють ще й постійну структуру. І вона одночасно належить до минулого, теперішнього і майбутнього" [2, с. 198].

Щодо аналізованої віршової структури, то в ній можна побачити характерний зріз сучасного українського віршування, де класичний (2-складовий і 3-складовий) і некласичний (дольник, тактовик, верлібр) вірш існують не ізольовано, а в постійній взаємодії, у єдиній цілості художнього твору. Те, що у Бориса Олійника в цій метасистемі одне з провідних місць належить 3-іктовому дольнику, свідчить про сталість поетичних і віршових традицій доби шістдесятництва. З іншого боку, повна відсутність ритмів акцентного вірша дозволяє говорити про послаблення експериментальної тенденції в сучасній українській поезії порівняно з авангардистськими 1920-и ми роками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Костенко Н., Скирда Л.* Стою на своїй землі / Наталія Костенко, Людмила Скирда // Борис Олійник. Лірична та епічна творчість. Літературна критика і публіцистика. Супроти течії. – К. : Український письменник. – 2016. – 242 с.
2. *Леві-Стросс К.* Структурна антропологія. Розд. XI. Структура міфів / Клод Леві-Стросс. – К. : Основи. – 1997. – 392 с.
3. *Олійник Б.* Основи. Поезії. Поеми / Борис Олійник. – К. : Дніпро, 2005. – 696 с.
4. *Олійник Б.* Вибрані твори у 6-ти томах. Том 3. Вирок / Борис Олійник. – К. : Просвіта. – 2007. – 256 с.
5. *Тичина П.* Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 1 / Павло Тичина. – К. : "Наукова думка". – 1983. – С. 246.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

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

СТИЛЬ И СТИХ ЛИРО-ЭПИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ БОРИСА ОЛИЙНИКА "ТАЄМНА ВЕЧЕРЯ"

Рассмотрена мифо-поэтическая и стиховая структуру одного из лучших лиро-эпических произведений выдающегося украинского поэта Бориса Олійника "Тємна вечеря" (1995).

Ключевые слова: Борис Олійник, миф, Христос, Іуда, отступничество, ритм и смысл, дольник, тактовик, верлібр.

N. Kostenko, PhD, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

STYLE AND VERSE OF BORYS OLIINYK'S LYRICO-EPIC COMPOSITION "THE LORD'S SUPPER"

The article deals with the mythopoetic and verse structure of one of the best lyrico-epic works by Ukrainian poet Borys Oliinyk entitled "The Lord's Supper" (1995).

Keywords: Borys Oliinyk, myth, Christ, Juda, apostasy, rhythm, meaning, accentual verse, taktovyk, verse libre.

УДК 821.161.2: 141.5 Шевченко

О. І. Кочерга, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

АСПЕКТИ КАТЕГОРІАЛЬНОГО ПОНЯТТЯ СВОБОДИ В ІММАНУЇЛА КАНТА І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Досліджуються окремі фундаментальні підходи Т. Шевченка та І. Канта до розуміння явища свободи, а також подається аналіз ідеї свободи у Т Шевченка та місця в ній досвіду.

Ключові слова: свобода, ідея свободи, досвід.

Питання свободи особистості у творчому доробку Шевченка так чи інакше порушувала переважна більшість дослідників (Л. Задорожна, А. Шаповалова, В. Шевчук тощо). Проте проблема свободи, із урахуванням того, що свобода – поняття абстрактне, є вельми складною і настільки багатогранною, що повсякчас кожне нове прочитання того чи іншого твору письменника визначає її для кожного з нас певною мірою індивідуалізованою: керуючись власним досвідом, ми намагаємося відчутти тонку межу, що проводить Т. Шевченко між волею і свободою, власне свободою та ідеєю свободи. І тут уже виявляється цікава річ: свобода, яка за одним із ключових категоріальних понять у І. Канта, "не містить нічого запозиченого з досвіду, її предмет також не може бути даний визначеним у жодному досвіді" [2, с. 319], – нівелює свою причетність до досвіду, тобто ми не пов'язуємо свободу із досвідом, натомість здатні завдяки лише власному досвіду зрозуміти, або принаймні спробувати зрозуміти, що в це поняття вклав Шевченко. Відтак – свобода не є до-

свід, але лише наш досвід є запорукою прочитання і усвідомлення цього поняття в письменника. Заслужує уваги теза Л. Задорожної при розгляді художнього мислення Т. Шевченка: "У Т. Шевченка, як і притаманно генієві, філософський смисл та підтекст визначаються на цілій низці рівнів, що відкриваються читачеві його творів настільки, наскільки той ментально підготований до сприйняття цих підтекстів" [6, с. 36]. Дійсно, оця "ментальна підготованість" є також у нашому досвіді, а, отже, різні прояви досвіду (практичний, ментальний тощо) визначають нашу можливість до розуміння певних речей, зокрема підтекстів у доробку Шевченка. Саме тому, в нашому дослідженні, з метою глибшого розуміння природи кантівського категоріального поняття свободи будуть враховуватися сутнісні твердження великого німецького філософа Імануеля Канта про ідею свободи та її зв'язок із волею і досвідом людини. Це не означає, що питання свободи порушували лише Кант і Шевченко, проте саме в них зауважуємо наявність численних багато фундаментальних підходів до розуміння цього явища, що давно потребує до себе належної уваги.

"Ідея свободи як така – наявна у кожного, хто володіє волею", стверджує Кант. Воля розумної істоти лише під ідеєю свободи здатна стати його власною волею" [3, с. 228]. Саме таке потрактування свободи філософом ми залучаємо як основоположне для дослідження, хоча, безперечно, в І. Канта наявна ще низка думок про сутнісну природу свободи як категорії. Виокремлюючи сааме це означення філософа, керуємося тією позицією, що для того, щоб збагнути все, треба хоча б збагнути щось.

"Москалева криниця" Т.Г. Шевченка (зокрема друга редакція твору) дає змогу простежити, як ідея свободи здатна впливати з досвіду людини, і чи позиціонує остання себе вільною з ідеєю свободи.

Для Максима будь яка ідея – це, насамперед, ідеологія його існування, тобто перед нами життя сироти, який виривається із "кайданів" неволі ("У наймах сяк собі, то так / Придбав, сірома, грошеньят" [8, с. 485] і стає праведником в очах того, хто на себе ці ж "кайдани" надіває (варнак): "Було не спочине / Ніколи він //А в неділю / Або в яке свято / Бере святий псалтир в руки.."

[8, с. 489]. Перебування Максима у наймах, як це визначено на початку твору, це не його власний вибір – за нього в цьому разі вирішила доля. Лише перейнявшись ідеєю свободи (адже воля його бездоганна порівняно з варнаком), хлопець стає на шлях самопожертви перед усім світом. Як зазначає Ю. Івакін, "сєнс свого існування Максим бачить в активному творенні добра людям" [1, с. 138]. У цьому разі самопожертвувизначається сенсом існування особистості. Однак Шевченко у "Москалевій криниці" іде далі в розбудові цього концепту, залучаючи ідею самопожертви для вирішення образу вдови. Удова стає на шлях самопожертви, щоправда, вона визначається не як сенс її існування, а як спроектований сенс існування на її дітей. Інша річ, що діти не виправдають цих надій, але для нас сутнісним є той факт, що мати це здійснює, а не те, що адресат не отримує цього. Належить зауважити при цьому, що неволя варнака цілком закономірна і відповідає його вчинкам, адже він усвідомлює, що потрібно робити: "Треба вчитись / Ще змалечку треба вчитись" [8, с. 486], але уникає цього: в нього інша життєва інтенція.

Якщо простежити за розвитком свободи варнака упродовж твору, то доводиться зауважити, що він не статичний: варнак спершу вдається до пияцтва, згодом усвідомлює, що це неправильно; він підпалює хату, вбиває, а потім просить, щоб за нього помолилися.

На противагу йому, Максим відданий ідеї свободи в собі, навіть "праведність" не є його метою: це те, чого він досягає мовби і без особливого прагнення. Також Максим належить до статичних героїв. На думку М. Мамардашвілі, "досвід незалежного світу ми маємо в феномені свободи, в феномені моральності, де немає зміни станів, – це досвід речі в собі" [5, с. 60]. Відтак, можемо стверджувати, що відсутність статичності у варнака виключає той феномен свободи, про який веде мову М. Мамардашвілі, тому лише Максим, зостаючись вірним собі, здатен усвідомити ідею свободи (за І. Кантом), при довершеності й непохитності власної волі. "Усвідомлення ідеї свободи – є фіксацією досвіду, але досвіду незалежного світу. Емпіричний досвід є досвідом залежного світу" [5, с. 60], – стверджує М. Мамардашвілі. Тож, якщо Максим виявляється здатним усвідомити ідею свободи, – це означає,

що він фіксує досвід незалежного (метафізичного) світу, котрий дає змогу говорити про нього, як про "праведника". Натомість реальний досвід (емпіричний) властивий варнаку, який внаслідок браку моральності, а, відповідно, й незалежного світу в собі, не може повністю зрозуміти, що таке справжня свобода, годі й говорити про її досягнення ним.

На думку І. Дзюби, "воля у Шевченка має багато аспектів значення, постійно вступає у зв'язки з іншими універсальними категоріями й у динаміці творчості наповнюється дедалі багатшим змістом. У Шевченковій нерозривній екзистенційній ланці, воля – першостимул, що дає життя всій системі цінностей" [9, с. 77]. Дійсно, воля забезпечує стимул Максимові працювати над собою і своїм життям, змінювати його на краще. Усупереч цьому, воля для варнака надає інший стимул – руйнування своєї особистості як моральної, а, отже, такої, що не під ідеєю свободи. Це переконує нас у майстерності Т. Шевченка, при зображенні ним воліособистості, що спроектованої на різні – протилежні – системи цінностей.

Удова з поеми "Москалева криниця", як зазначає автор, "Думала іти в черниці/Або вбитись, утопитись" через те, що "залили за шкуру сала". Проте не робить цього. Вже сам факт упевненості героїні у тому, що можна вирішити власну долю шляхом смерті засвідчує, що її розуміння волі є для неї рівнозначним до вибору, а, отже, жінка свідомо того, що здатна визначити власну долю шляхом вибору власної волі. Та важливим у цьому разі виявляється не свідомий відхід жінки з життя, а те, що можлива для неї ідея свободи визначається в аспекті, про який веде мову І. Кант, прямо визначає залежність майбутнього її дітей, а не її самої. Відтак, власна воля вдови може трактуватися з прямою проекцією на ідею свободи дітей. Таким чином жінка жертвує власним прагненням піти з життя з метою втілити у дітях продовження своєї волі, – тільки вже з ідеєю свободи. Фактично вдова вибудовує власну волю під ідею свободи, що спроектована на дітей. Дехто з дослідників вважає, що не вдова жертвує собою заради дітей, а Максим жертвує собою, щоб врятувати вдову. Проте ми свідомі того, що нецінненою є жертва матері перед дітьми, і це вагомніше, ніж та "пожертва", що її здійснює собою Максим.

Шевченко в цьому разі говорить про поступ матері перед довершенням власної ідеї свободи задля ідеї свободи інших – її дітей. А, отже, можемо говорити, що автор поеми "Москалева криниця" наділяє людину, яка аргіогі володіє волею (за І. Кантом кожна людина наділена волею), здатністю до пожертви ідеєю свободи, як вищою мірою осягнення ідеї свободи. Тобто те, що в І. Канта існує у прямій залежності від власної волі, у Т. Шевченка йде далі і не стоїть поруч із волею носія ідеї свободи, адже вона не настільки важлива для вдови, скільки є важливою для її дітей. Удова, якщо спиратися на потрактований в І. Канта концепт свободи, – має власну волю, проте не під ідеєю власної свободи, а свободи, спроектованої на майбутнє дітей. І в цьому, за суттю, її свобода незмірно зростає, збагачуючись можливістю осягнення свободи її дітьми. З огляду на вищезазначене, ми не можемо погодитися з думкою Л. Плюща: "Москалева криниця" характеристична тим, що, на відміну від більшості творів "Кобзаря", жінки в ній відіграють другорядну, пасивну роль" [7, с. 136]. Удова, як переконаємося, є ключовою постаттю у творі – з огляду на можливість формування ідеї свободи, що визначається для неї не менш важливою, ніж для Максима.

Переконаємося, що Т. Шевченко у "Москалевій криниці" формує ще один важливий нюанс розуміння свободи: він вважає, що ідея свободи здатна проектуватися в майбутнє. На переконання І. Канта, "свобода – проста ідея, об'єктивна реальність якої ніяким чином не може бути показана за законами природи, відповідно, і ні в якому досвіді" [3, с. 227]. Тобто, І. Кант вважає, що межі свободи встановити неможливо, хоча б тому, що вона не існує об'єктивно. Протекожен володіє здатністю суб'єктивно окреслити ці межі, зважаючи на те, що він сам для себе постає рушієм власної волі та, відповідно, свободи. Цим думка Т. Шевченка стає суголосною з позицією І. Канта.

Твір Т. Шевченка інспірує питання іншого порядку: чи важливий певний досвід людини для розуміння нею ідеї свободи – як це бачимо у випадку, коли удова проектує власну ідею свободи на ідею свободи дітей у майбутньому. Напевно, що так, адже образ знедоленої жінки викарбовується під впливом сутнісних проблем доби, тобто обставини можуть посутньо впливати на

вирішення долі особистості. Недаремно цей мотив пожертви власної ідеї свободи Т. Шевченко подає на початку твору: саме йому належить стати відправною точкою для розкриття подальших образів твору. Таким чином визначається, що свобода є не тим, що існує об'єктивно в досвіді жінки, а тим, що проявляє себе наслідком її досвіду.

Справді, особиста свобода вдови не така, яку вона хоче забезпечити своїм дітям. Їй важко опанувати власну ідею свободи (хоча вона в неї наявна) насамперед тому, що власний досвід не дає їй змоги цю ідею збагнути, вона її не здатна розгледіти. Тобто жінка ставить на собі умовний хрест. Проте її досвід дозволяє повірити і розгледіти можливість ідеї свободи для дітей, заради яких вона не вбиває себе. Тому можна припустити, що Т. Шевченко тісно пов'язував свободу людини із її досвідом, натомість І. Кант намагався окреслити свободу поза межами досвіду.

Обидва генії дуже уважно підходили до питання опанування людиною свободи. Відмінність полягає лише в тому, що Т. Шевченка турбувало більше практичне пояснення можливості якимось чином скеровувати ідею свободи, а І. Кант намагався кристалізувати ідею свободи і не дати їй можливості мати об'єктивне втілення у досвіді: "Поняття свободи – це чисте поняття розуму, і саме тому трансцендентне для теоретичної філософії, тобто йому не може відповідати жоден приклад із можливого досвіду" [4, с. 128].

Переконуємося: для Т. Шевченка важливою є не стільки розумна істота, яка за І. Кантом, має а рїогї волю, скїльки людина, яку можна відшукати у цїй істотї. Можна мати розум і бути земною істотою, надїленою волею, а можна володїти розумом і бути людиною – саме це, на нашу думку і намагається ствердити автор поеми "Москалева криниця" шляхом власного погляду на ідею свободи.

Порушуючи проблему різнопрочитання двох "Москалевих криниць", а саме тієї, що датується 1857 роком, Л. Плющ у своїй праці "Екзод Тараса Шевченка. Навколо "Москалевої криниці"" зауважує: "Зникає згадка про дітей – бо їх смерть від пожежі нічого істотного не додавала до картини нещастя.." [7, с. 54]. Дійсно, згадки про дітей у другому виданні поеми немає. Проте, замість акценту на дітях, увага зосереджується на варнакові, а саме: "Згорїла хата/А душа проклята не згорїла/Моя душа!"

[8, с. 486]. Смерть дітей у першому варіанті – це неможливість ними а ргіогі пройти власний життєвий шлях з ідеєю свободи через відсутність хоча б приземленого розуміння людьми ("А вбогії тому раді / Що з ними зрівнялись") тієї повноти провини, про яку досить доречно зазначить М. Мамардашвілі: "Саме тому, що ми не здатні бути богами, ми можемо бути моральними, саме тому, що є повнота провини, ми можемо бути відповідальними, тобто володіти свободою" [5, с. 47]. Відтак, відсутність повноти опосередкованої відповідальності (пасивний стан відповідальності) у людей (сусіди тощо) проектується на відсутність у них моральної свободи, адже люди гадають, що легше збагатитися самому, через чужу смерть, ніж дати комусь проголосити в собі ідею свободи.

Відсутність згадки про дітей у другому варіанті – це вже сутнісний поступ до витворення індивідуального (а не загального, як у першому прочитанні) образу варнака шляхом заглиблення у його світ диявольських помислів на фоні контрасту з праведністю Максима. Це спроба Т. Шевченка показати свободу у двох різних іпостасях. Першу як таку, що є фактично братовбивчою, тобто коли свобода варнака пропорційна його вчинкам, за які він не здатен нести відповідальність, він робить так, як воліє: "Душу пропиваю! / Тиняюся, ховаюся" [8, с. 486]. Всю відповідальність варнак ніби перекладає на душу, яка лише те й робить що потроху "тліє". Тому перед нами не просто постає особистість, огорнута у власне несприйняття ідеї свободи, при тій волі, якою вона а ргіогі володіє, а розкривається людська душа як сторона моральної свободи, тобто як своєрідна максима закону, яким нехтують. Друге обличчя свободи – Максим. У цьому разі його власна воля тісно пов'язана з ідеєю власної свободи (за І. Кантом): "А Максимові кривому/Нічого не вадить; Шкандибає на милиці / І гадки не має".

Отже, "Москалева криниця" (друга редакція) Т. Шевченка представила нам своєрідність розуміння письменником ідеї свободи та її втілення у стан буття кожного із героїв поеми. Для нас сутнісним певною мірою є практичний погляд Т. Шевченка на формування ідеї свободи, натомість І. Кант намагається дати теоретичне обґрунтування цьому поняттю. Т. Шевченко, як і І. Кант наділяє усіх людей волею, однак не всіх під ідеєю сво-

боди. Той, хто нехтує можливостями власної волі, як варнак, не здатен усвідомити й досягнути ідею свободи. Емпіричний досвід у Т. Шевченка апелює до залежного світу людини й не дає змоги уповні розвиватися ідеї свободи в героя, здатній постати в незалежному світі, у світі моральних переконань та законів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Івакін Ю.О. Поезія Шевченка періоду заслання. "Наукова думка", 1984. – 237 с.
2. Кант І. Критика чистого розуму / Пер. з нім. Та приміт. І. Бурковського. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
3. Кант І. Основы метафизики нравственности. – М. : Изд-во "Мысль", 1999. – 1472 с.
4. Кант І. Сочинения в шести томах. Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. М. : "Мысль", 1965. – Т. 4. – Ч. 2. – 478 с.
5. Мамардашвілі М. Кантианские вариации. Под ред. Ю.П. Сенокосова. М. : "Аграф", 1997. – 320 с.
6. "Орю свій переліг... та сію слово": Шевченківська монографія. / Л.М. Задорожна, Ю.Б. Дядищева-Росовецька, С.В. Задорожна [та ін.]. – К. : Логос, 2012. – 514 с.
7. Плюц Л. Екзод Тараса Шевченка. Навколо "Москалевої криниці". Едмонтон, 1986. – 330 с.
8. Тарас Шевченко. Кобзар. Київ, 1960. – 607 с.
9. Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – 376 с.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.16

А. І. Кочерга, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

АСПЕКТЫ КАТЕГОРИАЛЬНОГО ПОНЯТИЯ СВОБОДЫ У ИММАНУИЛА КАНТА И ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

Исследуются отдельные фундаментальные подходы Т. Шевченко и И. Канта к пониманию явления свободы, а также дается анализ идеи свободы в Т. Шевченко и места в ней опыта.

Ключевые слова: свобода, идея свободы, опыт.

A. I. Kocherga, student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

ASPECTS OF THE CATEGORICAL CONCEPT OF FREEDOM IN E. KANT AND T. SHEVCHENKO

The article examines some fundamental T. Shevchenko's and E. Kant's approaches to understanding the phenomenon of freedom as well as presents an analysis of the idea of freedom and the place of experience in T. Shevchenko.

Keywords: freedom, idea of freedom, experience.

**ЛОКУС ДОМУ В СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ ЛЬВОВІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ "АПТЕКАР"
ЮРІЯ ВИННИЧУКА)**

Статтю присвячено вивченню локусу дому в середньовічному Львові на матеріалі роману Ю. Винничука "Аптекар". Визначено домінуючі риси культурно-історичної та локальної ідентифікації локусу дому, способи його візуалізації та нарративні прийоми, використання яких забезпечує композиційну єдність твору.

Ключові слова: *локус дому, середньовічне місто, Львів, роман "Аптекар", Ю. Винничук.*

Одна із перших рецензій на роман Юрія Винничука – "Аптекар" Юрія Винничука: да прибуде з нами роман" Є. Станісеви́ча містить цікаве судження рецензента: "Перед нами пригоди не стільки персонажів (хоча вони тут ще ті: взірцево насичені і з провізерською точністю відміряні), скільки жанрів і стилістик" [17]. Воно зорієнтовує дослідження літературознавців на аналіз жанрово-стильових особливостей твору. Однак, "Аптекар", очевидно, – це не тільки жанрово-стильовий експеримент автора, а й цікавий приклад опису середньовічної епохи в сучасній українській літературі. Просторово-часовий хронотоп тексту, створений із окремих цікавих локусів, презентує місто Лева епохи Середньовіччя і безпосередньо атмосферу урбаністичного простору цієї доби.

З-поміж існуючих у літературознавстві понять на позначення окремих просторових явищ визначальне місце у композиційній структурі роману Ю. Винничука "Аптекар" та його ідейно-смісловому наповненні посідає локус дому. Використовуючи традиційний поділ простору на закритий та відкритий, у семіотичі художнього тексту Ю. Лотман локусом називає закриті просторові образи у складі відкритого, безмежного. При цьому домінують думка дослідника про приуроченість героя твору до місця його дій [12, с. 26].

Відповідно до притаманних локусу рис, він має й окремі ознаки тотожності щодо існуючого в реальному вимірі об'єкта та певного культурного його значення для соціуму, внаслідок чого формуються стереотипні уявлення про нього [14, с. 88]. При цьому, як зауважує Т. Субботіна, локус є своєрідним простором, що включений у культурний текст та прив'язаний до конкретного місця, має фізичні межі і кордони [18, с. 112]. Таке його розуміння дає змогу визначити ті домінуючі риси та засоби реалізації локусу дому в середньовічному Львові, за допомогою яких досягається композиційна єдність твору.

Актуальність нашого дослідження зумовлена потребою інтерпретації роману "Аптека" Ю. Винничука, зважаючи не лише на його новизну в сучасному літературному процесі, а й на необхідність з'ясування особливостей використання художніх засобів і прийомів, якими послуговувався автор для відтворення локусу дому в культурній столиці XVII століття, зважаючи на зростання наукового інтересу до теми міста (зокрема, Львова) у наукових розвідках Т. Возняка [6], С. Заїки [9], К. Котинської [10] та інших.

Так, вивченню локусу та визначенню його якісно визначальних рис, відмінних від інших просторових явищ (топос, міський текст тощо), присвячені наукові розвідки Т. Субботіної [18], В. Прокоф'євої [14], С. Ляпіна [13] та інших. Дослідження творчості Ю. Винничука (окремих його романів) представлено лише у поодиноких розвідках М. Рябченко (концепт маски) [15], М. Єщенко (історичне тло як складник поетики абсурду у творчості Ю. Винничука) [8], О. Січкара (прояви комічного в українській літературі, на прикладі творів прозаїка) [16] та інших науковців, що засвідчує актуальність запропонованої нами теми та її новизну.

Попри те, що хронологічні рамки доби Середньовіччя обмежуються приблизно серединою XVI ст., А. Гуревич переконує у тривалому – якнайменше ще протягом одного століття – збереженні явищ, що позначають період його завершення: Відродження та Реформацію [7, с. 312]. При цьому "...не можна вважати помилковою думку, – читаємо у В. Шевчука – що Середньовіччя в наших умовах накладалося на Ренесанс та Бароко й тривало до XVIII ст., — це ніби ріка в ріці" [19, с. 12].

Збереження таких його явищ спостерігається під час відтворення середньовічного міста, яке підпорядковується власним законам існування ("...Львів – місто-хамелеон. Мінливе і непростійне, як вродлива жінка, яка знає собі ціну [...]. Ось ти думаєш, що він уже твій, а він – як пісок поміж пальців" [3, с. 248]), загалом та локусу дому як його окремої реалізації зокрема у творчості Ю. Винничука. А тому й цілком закономірним є той факт, що "місто, з огляду на свою аномальність та точковість, навіть не може насправді бути частиною цього околу, краю, країни – це "місце" на околі" [6].

Частиною Львова, одним із його локусів, є дім аптекаря Лукаша Гулевича, який повертається до міста Лева після навчання в медичному університеті Падуї і внаслідок таємничих обставин стає спадкоємцем самотнього дядька його товариша Мартина Айрера. Однак опису будинку Лукаша передує його локальна ідентифікація зі Львовом: "Будинок Мартинового стрийка стояв на розі Ринку і сліпучої вулички, що мала назва Дорога за оленем через те, що сам будинок, як і аптека, називалися "Під Крилатим Оленем" [3, с. 42]. Така культурно-історична зумовленість топографії та топоніміки визначається необхідністю ідентифікувати окремі явища (дім та аптека в ній тощо) із містом, його локальною, проте визначальною для урбаністичного простору територією – місцем, на якому відбуваються привселюдні страсти ("театр смерті") [3, с. 291]. Адже тоді "топографія вказує на такий спосіб опису, який окреслює шляхи, межові лінії, зв'язки та перехрестя і який, отже, віддає перевагу розвідці відкритих і обмежених зв'язків перед систематичним закріпленням..." [2, с. 8].

Відмежованість, закритість дому від зовнішнього простору міста завдяки мурам, що оточують сад біля будинку Лукаша, є наскрізь середньовічною рисою: "Довкола садка височіли мури, мене це цілком задовольняло, бо не люблю, коли хтось до мене зазирає" [3, с. 43]. Подібне відтворення Львова середньовічної доби простежується й під час зображення локусу дому міського ката: "...тут між мурами панував затінок, сонце могло зазирнути сюди хіба ополудні" [3, с. 172]. Тобто у такий спосіб "замкнутий простір... протистойть відкритому "зовнішньому" [12, с. 277–278]. При цьому в першому випадку можна зауважити схвальний від-

гук Лукаша про таке локальне розміщення дому, яке, – як й традиційне середньовічне (і не тільки) місто та прилеглі до нього землі, – огорожувалися стінами, навіть якщо й решта цієї території не вважалася священною [6]. А відтак і бажання головного героя відмежуватися від зовнішнього світу не лише із особистісних незначних суб'єктивних причин (збереження деталей особистого життя тощо), а й з метою уникнення випадкової можливості викриття його найбільшої таємниці – життя під іменем товариша Мартина Айрера.

Вагомого конструктивного значення набуває образ зимового саду, який розкинувся по той бік будинку Лукаша: "...стирчали сухі пагони малини, скоцюблені галузки кущиків і тоненькі стовбури якихось ще молодих саджанців" [3, с. 43]. При цьому первісному смислу символу саду, – Едему – Ю. Винничук надає нового значення: втраченого колись раю, що застиг у своїй нерухомості: "увесь у снігу" [3, с. 43].

Опривалення цієї частини локусу дому і через деякий час залишається майже без змін: Лукаш знаходить у ньому втіху ("...не раз милувався цим диким неляканим світом, який жив посеред міста своїм життям і нічого не знав про те, що відбувається за ним..." [3, с. 141], однак не прагне відтворити колись квітучий сад, а керується радше практичною метою: "...вирішив засадити садок чимось корисним – лікувальними зелями і яриною" [3, с. 142]).

Попри те, що визначальним, на перший погляд, є образ будинку ("право на успадкування **цілого дому** й аптеки в **ньому**" [3, с. 29], а не навпаки), семантичним центром у його реалізації є безпосередньо аптека, що утворює разом з іншими не менш важливими об'єктами цілісність локусу дому в середньовічному Львові. Адже, як зауважує Анциферов, сутність міста вдається роздивитись "не лише в частинах, у фрагментах... а й у своїй цілісності" [1, с. 64].

Прикметним є те, що безпосередньо художньому простору дому (частини будинку, придатної для проживання) увагу приділено лише до моменту його облаштування. Візуалізація локусу дому відбувається шляхом відтворення автором психічних – щирий подив та захоплення помешканням – ("...з трьома простори-

ми приміщеннями, над якими містилося два покої, а над ними – захаращене всіляким непотребом горище. Та цього мовби замало – то ще й великий підвал з окремими входом..." [3, с. 42–43] тощо) та фізичних – потреба дати лад та зусилля, які необхідно при цьому докласти – ("...першого дня вивільнив з непотребу на жиловому поверсі лише один pokій, у якому збирався відпочивати, тепер там окрім широкого горіхового ліжка і шафи не було більше нічого ..." [3, с. 44]) відчуттів. Дії, пов'язані з домом, є своєрідним подієвим етапом, необхідним для логічності оповіді: фактично всі подальші події локалізуватимуться в аптеці.

Однак, не випадковими є й наративні прийоми, які використовував автор упродовж всього роману: рецепція дому Мартінового стрійка, що заснована на відтворенні фізичних і психічних його елементів сприйняття його нового господаря і має емоційно-оцінний компонент, як правило, ґрунтується на записках Лукаша Гулевича, тобто й оповідь ведеться від першої особи. У такий спосіб авторові вдається не лише детально передати сподівання "спадкоємця", а й ретельніше відтворити внутрішню наповненість успадкованого будинку та аптеки в ньому, адже її аналіз здійснюється високоосвіченим фахівцем. Окремі відомості можна отримати із загальної канви твору (зміну призначення саду Лукаша, візуалізація дому Каспера тощо), у якій увагу оцінній складовій локусу дому приділено значно менше уваги: емоційність замінюється дипломатичністю.

До того ж відтворення атмосфери середньовічної аптеки досягається завдяки використанню окремих елементів її маркування: меблів ("...всі стіни, аж до стелі, були заставлені шафами й полицями з ясеню" [3, с. 43]), інвентарю і, найголовніше, – ліків: "В інших слоїках і пушках зберігалися чудодійні екстракти з цілющих трав і мінералів, жмутки засушеного зілля розмаїті корінці звисали гірляндами зі волоків..." [3, с. 44]. Ю. Винничук використовує середньовічний прийом нагромодження (перелічування окремих предметів, об'єктів тощо, які, незважаючи на свою величезну кількість, все ж продовжують перебувати у природній впорядкованості). Таке припущення цілком вірогідне, адже письменник зізнається, що під час роботи над романом послуговувався численними описами середньовічної епохи

("Над робочим столом у мене є стелаж, то чотири полиці в ньому було забито книжками, яких я потребував для "Аптекаря", і ще чимало чого було в електронному вигляді в папці. З захопленням читав "Біографію Лондона" Пітера Акройда: життя міст того часу було багато в чому подібне. Крім того, штудіював цілу серію книжок, де описувалися окремі явища та суспільні феномени: "Історія бридоти", "Історія тіла", "Історія гігієни" – щось польською, щось російською. "Історія епідемій у Львові" Харевичевої – це книга саме про той період, коли у Львові була морвиця: там дуже добре описується стан каналізації, стан тогочасної медицини" [5]).

Беззаперечною є й амбівалентна природа аптеки, яка розміщується в будинку: поруч із типово середньовічними рисами у відтворенні локусу дому можна зауважити ренесансні (написи на глечиках з ліками зроблено каліграфічними латинськими літерами), накладання на які рис попередньої історичної епохи має іронічний характер: "...траплялися такі дивогляди, як "Dequinta Essentia", "Auroraphilosophorum", "Philosophiaocculta", "Thesaurusthesaurorum"..." [3, с. 48]. Адже для Лукаша Гулевича – через тривале перебування у Європі й виважене рішення щодо сприйняття наукового мислення його інтеграції з переконаннями професорів університетів Венеції та Падуї, що якісно відрізнялося від існуючих на той час у Львові, – домінантними залишаються вже перевірені аптекарські методи. Тому він "відразу переставив усі непотрібні... книжки на найвищу полицю, а які потребував для роботи, розташував під руками" [3, с. 48]. Серед книжок Мартинового дядька в аптеці можна було знайти й такі, у яких подавалися досить незвичні рецепти із використанням людського черепа, зелених ящірок, крові чоловіка, котячого мозку чи ластівчиного гнізда, які повинні вилікувати різноманітні недуги: параліч, епілепсію, застарілі виразки тощо.

Особливістю відтворення локусу дому є те, що автор зумисне вдається до докладного опису елементів, які утворюють просторову єдність аптеки. Насамперед йдеться про інший асортимент, який виконує нелікувальну функцію: настоянки, ром та смакові горілки, прянощі, адже останні "приносили куди більший ви-торг, аніж самі ліки, бо коштували дорого, які афродизіяки...

тому кожна аптека мусила мати в себе шафран, перець, імбир, селерову настоянку і труфелі" [3, с. 50–51]. Однак, попри намагання відповідати усім вимогам, які висувуються до аптек того часу, ця залишається "не типовою. Взірцева аптека мусить мати так зване муміє..., мариноване людське м'ясо, людський тлущ, мох, який виростає на черепі покійника, а також наливку на кістках" [3, с. 83–84]. Усі ці уявлення нового часу Лукаш Гуревич привозить із Європи, адже, як він зізнається, на німецьких землях було видано відповідний указ, за яким фармацевти мали певну кількість частин людського тіла.

Зосередження уваги читачів на аптеці, яка розміщується в будинку і утворює разом із іншою його частиною, придатною для проживання, та садом гармонійну єдність, є одним зі складників, що забезпечує відтворення локусу дому епохи Середньовіччя. Збереження традиційних середньовічних рис, майстерне поєднання нарративних прийомів (від першої особи та третьої особи), що підкреслюється акцентуацією уваги на емоційно-оцінному компоненті відтворенні фізичних та психічних відчуттів Лукаша Гулевича у сприйнятті успадкованого ним будинку та аптеки в ньому, й окремих художніх засобів і прийомів дають можливість відтворити локус дому в середньовічному Львові.

Дім / аптека як закритий просторовий образ, з яким пов'язані ключові події етапи роману, його композиційні складники, що досягається завдяки використанню Ю. Винничуком прийомів, достовірних фактів епохи Середньовіччя, у творі цілком очевидно протиставляється мінливості та відкритості міста, яке приймає до свого простору кораблі і мандрівників, містичних персонажів і звичайних міщан, злодіїв і героїв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Анциферов Н.П.* "Непостижимый город...": [Сборник]. – СПб.: Лениздат, 1991. – 333 с.
2. *Бернард Вальденфельс.* Топографія Чужого: студії з феноменології Чужого. / Бернгард Вальденфельс – К.: ППС (2002), 2004. – 206 с.
3. *Винничук Ю.П.* Аптекарь: роман / Юрій Винничук; худож.-оформлювач Л.П. Вировець. – Харків: Фоліо, 2015. – 443 с.
4. *Винничук Ю.* Мій новий роман називається "Аптекарь", назва проста і дохідлива: [розмова з Ю.Винничуком / розмовляв і нотував ЮК, "Збруч"]. – [Електронний ресурс] – Режим доступу від 15.03.2016: <http://dyskurs.com.ua>

/pro_litproces/yuriy-vinnichuk-miy-noviy-roman-nazivayetsya-aptekar-nazva-prosta-i-dohidliiva.html.

5. *Винничук Ю.* Реалізм в літературі – це часто страшенно нудно [розмова з Ю. Винничуком / розмовляв і нотував Євгеній Станісеви́ч]. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theinsider.ua/rus/art/yurii-vinnichuk-interv-yu-2015/>

6. *Возняк Т.* "Феномен міста". – [Електронний ресурс] – Режим доступу від 05.03.2016: http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/lviv_vsjakomu-gorod.htm

7. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры, 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

8. *Єщенко М.Ю.* Історичне тло як складник поезики абсурду в новелі Ю. Винничука "Святе сімейство" / М. Єщенко // Філологічні семінари. – 2013. – Вип. 16. – С. 298–305.

9. *Зайка С.* Особливості львівського тексту у сучасній українській поезії. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/gi/article/view/111>.

10. *Котинська К.* Львів, не зовсім реальний / Катажина Котинська // Критика. – 2002. – № 7–8. – С. 56–58.

11. *Курціус Е.Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус: [пер. з нім. А. Онішка]. – К. : Літопис, 2007. – 752 с.

12. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

13. *Лятин С.Х.* Концепты и топосы, или Еще один подход к пониманию преподаванию философии // Современные подходы к преподаванию философии. Архангельск: изд-во Пом ГУ, 1998. – С. 19–27.

14. *Прокофьева В.Ю.* Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестн. Оренб. гос. ун-та. – 2005. – № 11. – С. 87–94.

15. *Рябенко М.М.* Концепт маски у творчості Ю. Винничука / М.М. Рябенко // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 39 (2). – С. 360–366.

16. *Січкач О.М.* Специфіка комічного в сучасній українській літературі (на прикладі творчості вісімдесятників) / О.М. Січкач // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – 2014. – № 1. – С. 98–104.

17. *Станісеви́ч Є.* "Аптека́р" Ю́рія Винничука: да прибу́де з нами роман / Є.Станісеви́ч. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.theinsider.ua/art/aptekar-yuriya-vinnichuka-da-pribude-z-nami-roman/>.

18. *Субботина Т.В.* Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 24 (239). Филология. Искусствоведение. – Вип. 57. – С. 111–113.

19. *Шевчук В.* Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Книга перша : Ренесанс. Раннє бароко. – К. : Либідь, 2004. – 400 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.16

Т. В. Литвинчук, асп.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

**ЛОКУС ДОМА В СРЕДНЕВЕКОВОМ ЛЬВОВЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА "АПТЕКАРЬ" ЮРИЯ ВИННИЧУКА)**

Посвящена изучению локуса дома в средневековом Львове на материале романа Ю. Винничука "Аптекарь". Определены доминантные черты культурно-исторической и локальной идентификации локуса дома, способы его визуализации и нарративные приемы, использование которых обеспечивает композиционное единство произведения.

Ключевые слова: *локус дома, средневековый город, Львов, роман "Аптекарь", Ю. Винничук.*

T. V. Litvynchuk, Postgraduate Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**THE LOCUS "HOUSE" IN MEDIEVAL LVIV CITY
(BASED ON THE NOVEL "PHARMACIST" BY Y. VYNNYCHUK)**

This article is focused on studying of the locus "house" in medieval Lviv city, based on the novel "Pharmacist" by Y. Vynnychuk. In the article, we defined the main lines of cultural, historical and local identification of the locus "house" as well as the methods of its visualization and narrative methods whereby the compositional unity of the writing is provided.

Keywords: *locus "house", medieval city, Lviv, novel "Pharmacist", Y. Vynnychuk.*

УДК 821.161.1-343 Д. Хармс

А. Львович, студ.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

**МИФОПОЭТИКА
ПОВЕСТИ ДАНИИЛА ХАРМСА "СТАРУХА"**

Проведён анализ мифопоэтических компонентов повести Даниила Хармса "Старуха" на базе нарративных конструкторов и интертекстуально-го рисунка.

Ключевые слова: *Даниил Хармс, мифопоэтика, нарратив, интертекст.*

"...У него было ощущение жизни как чуда, и не случайно у него много рассказов о чуде. Очень характерен рассказ о человеке, который мог творить чудеса, но за всю свою жизнь не сотворил ни одного чуда – ему достаточно было сознания, что он может творить чудеса. Чудо, понимание жизни как чуда, при-

чем абсолютно бескорыстного чуда – чуда как чуда – одна из главных тем, определяющих не только творчество, но и жизнь Хармса, их тесную связь, неотделимость его творчества от жизни. Хармс не был чудотворцем и не мог творить чудеса. И в этой невозможности творить чудеса обнаружилось величайшее чудо – чудо жизни, точнее – чудо жизни-творчества...".

Яков Друскин

Цель статьи – выявить элементы мифопоэтического подтекста повести "Старуха".

Задачи исследования:

- выявить компоненты комплекса мифов в "Старухе";
- соотнести компоненты мифов с индивидуальной поэтикой и эстетическими установками творчества Даниила Хармса;
- утвердить или опровергнуть наличие упорядоченной мифопоэтической модели повести "Старуха".

Объект исследования – повесть Даниила Хармса "Старуха".

Предмет – элементы мифологических систем, реализованные в повести Даниила Хармса.

Одним из мотивов творчества Даниила Хармса является попытка вырваться за пределы комплексов мифологических установок. В "Старухе" реализован ряд мифологических мотивов, каждый из которых последовательно отрицается, деформируется посредством диалога, реализованного на нескольких уровнях текста. К этим мотивам относятся: петербургский текст; апокалиптическая тематика; гамсуновский вторичный миф; антропоморфизм (через символику часов); акт рождения как акт смерти; двойное рождение; загробный мир; хтонические существа; вечное возвращение [2; 4; 8; 11; 12].

Диалогичность как метод постулируется эпиграфом из текста К. Гамсуна, который задаёт первый уровень нарративной структуры [7, с. 10] текста.

Комплекс нарраторов первого уровня соотносим с нарратором "Пиковой дамы" А. Пушкина (диалог эпиграфов: *"А в ненастные дни // Собирались они // Часто; // Гнули – бог их прости! – // От пятидесяти // На сто, // И выигрывали, // И отписывали // Мелом. // Так, в ненастные дни, // Занимались они // Делом"*). Осложнение: влияние символистских текстов (в частности,

"Симфоний" Андрея Белого), поэтика группы ОБЭРИУ и другие интертекстуальные эксперименты [1].

Отождествление Старухи со Смертью восходит к уравниванию знака и имени, что свидетельствует о нерасчлененности образа на составляющие [3]. Стремление Д. Хармса к деформации отдельных элементов комплекса мифов находит выход через смерть Смерти и восприятие нарратором этого факта (разрыв цикла). Процесс восприятия и взаимодействия представлен присутствием вариантов разрыва мифологической цикличности: несколькими нарративными уровнями текста.

Нарратор второго уровня – Я-Часовщик, который первый сталкивается с часами без стрелок. Этот субъект вступает в повествование периодически, меняясь с нарратором третьего уровня – Я-Чудотворцом.

Третий уровень соотносён с мотивом творца-демиурга, постигающего бессмертие теоретически, не имея визуального представления о несуществующем времени. Творец, в отличие от часовщика, может творить чудеса.

Переход между первым и вторым уровнями осуществляется посредством рефлексии нарратора-2, переходящей в рефлексию нарратора-3: пограничное состояние. Это разделение канвы текста объясняет резкие смены темы и характер размышлений субъекта. Н-2: *"Тут я вспоминаю, что забыл дома выключить электрическую печку. Мне очень досадно. Я поворачиваюсь и иду домой. Так хорошо начался день, и вот уже первая неудача. Мне не следовало выходить на улицу"*. Через несколько предложений – Н-3: *"С улицы слышен противный крик мальчишек. Я лежу и выдумываю им казни. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватях и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что ещё целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают"*. Н-2 находится в состоянии принципиальной невозможности вырваться за пределы визуального мира, мира, которым правит Старуха с часами без стрелок; Н-3 способен управлять своей

судьбой и судьбами других людей, постигая законы течения времени, не имеющего исчисления. Эти два коррелята находятся в постоянной конфронтации, в борьбе за контролирование хода повествования в рамках наррации первого уровня.

Каждый нарратор является воплощением нескольких типов творца [5]. Н-2: извлечение объектов из себя (заводит себя ключом, как часы), добывание объектов (ключ открывает дверь, ключ является основанием для начала беседы), перемещение объекта из одного места в другое (перемещение Старухи осуществляется именно Часовщиком). Н-3: порождение из ничего (через словесную номинацию: творец=писатель), физическое порождение объектов (грезит во сне), элементы мира как результат труда демиурга (мир как текст), спонтанное или магическое превращение одних предметов в другие (превращение людей в часы) [5].

Способами перехода от Н-2 к Н-3 и обратно являются:

А) внешний фактор как предмет рефлексии (*"противный крик мальчишек"*);

Б) сон (*"мне хочется спать, но я спать не буду", "я закрываю глаза и дремлю", "Господи! Чего только не приснится во сне!"*);

В) смена дня и ночи: лейтмотив (*"солнце прячется за трубу противостоящего дома. Тень от трубы бежит по крыше, перелетает улицу и ложится мне на лицо"*);

Г) намеренная или случайная встреча с другим персонажем (с милой дамочкой, с Сакердоном Михайловичем, с Марьей Васильевной).

Каждый из способов – вариант диалога, восходящего к интертекстуальной канве повести. Диалог в "Старухе" представлен как в эксплицитном, так и в имплицитном вариантах. Результат каждого диалога – деформация первичного или вторичного мифа, с которым нарратор вступает во взаимодействие. При помощи системы зеркальных элементов снимаются возможные символистские коннотации (диалог с милой дамочкой), при помощи вставной новеллы о покойнике и роженице десакрализируется миф об акте рождения как акте смерти, при помощи открытого расщепления нарративной структуры на два полюса (эксплицитный диалог с сознанием) разрушается автоинтертекстуальные мифы Н-2 и Н-3 о мёртвых и живых покойниках.

Варианты поведения персонажа и Старухи обуславливаются сменой уровня наррации. Старуха становится главным объектом применения возможностей нарраторов, компонентом, при помощи которого можно определить уровень текста, на котором происходит действие. Таких уровней два – уровень Часовщика и уровень Чудотворца.

Часовщик "заводит" любой компонент текста (дверь, разговор, другого персонажа, чемодан), чтобы разорвать цикличность через повторяемое автоматизированное действие. Этот вариант соответствует исходным данным появления Н-2: визуальное ощущение времени (Часовщик видит Старуху, видит часы, способен их завести, пытается разорвать миф через "перезапуск" времени). На этом уровне наррации цикл разрывается посредством смерти Старухи; в контакте с Н-2 Смерть остаётся мёртвой всегда. К мифу этого уровня относятся фрагменты текста, в которых Старуха остаётся неподвижной.

При переходе на третий уровень наррации Старуха оживает, поскольку руководит этим пластом текста Н-3: Чудотворец, способный творить чудеса. Н-3 пытается разорвать цикличность мифа посредством чуда, воплощённого алогизма, к которому относится, к примеру, постоянная замена человека часами: *"Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны – вилка", "Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами"*. На нарративном уровне Н-3 мёртвая Старуха способна оживать, ползти, терять челюсть – превращаться из "покойника" в "беспокойника".

Два варианта решения проблемы зависимости текста от мифологического пространства вступают между собой в конфронтацию не только через постоянную смену нарраторов, но и через их диалог (т.е. существование двух нарраторов одновременно). Исходная ситуация: *"Старуха медленно ползла ко мне на четвереньках"* (Смерть оживает (переход наррации) посредством вторжения персонажа извне – Старики (=Время)). Нарраторы вступают в диалог:

"– Стоп! – сказал я своим собственным мыслям. – Вы говорите чушь. Покойники неподвижны" – Часовщик, Н-2.

"– Хорошо, – сказали мне мои собственные мысли, – войди тогда в свою комнату, где находится, как ты говоришь, неподвижный покойник" – Чудотворец, Н-3.

"И войду! – сказал я решительно своим собственным мыслям" – Часовщик, Н-2.

"Попробуй! – насмешливо сказали мне мои собственные мысли" – Чудотворец, Н-3.

"Эта насмешливость окончательно взбесила меня. Я схватил крокетный молоток и кинулся к двери.

"– Подожди! – закричали мне мои собственные мысли (Чудотворец, Н-3). Но я уже повернул ключ ("завёл" часы, запустил механизм) и распахнул дверь (Часовщик, Н-2)".

В этом фрагменте ведущим в разговоре является Часовщик, поскольку перед исходной ситуацией прошла смена наррации с Н-3 на Н-2 (провоцирует персонаж извне – Марья Васильевна), т.е. события происходят в пространстве текста Часовщика. Проблема цикличности решается характерным для этого уровня методом: поворотом ключа. Диалог, внезапное наложение одного нарративного уровня на другой, создаёт феномен одновременного существования нескольких нарраторов в тексте.

Ещё один пример эксплицитного диалога, который осложнён функцией центрального элемента зеркального текста – разговор с Сакердоном Михайловичем (С.М.). Фигура С.М. вмещает интертекст хтонических существ, загробного мира (С.М. восходит к покойному Н. Олейникову – вариант диалога в загробном мире), мифа о воскрешении (еда как вариант поддержания жизни в мёртвом теле), охранительной магии жрецов (разговор нарраторов с С.М.), бесконечности. Диалог становится попыткой повторной сакрализации десакрализованного ранее текста – незауалированным созданием вторичного мифа. Сигналом к началу сакрализации служит прямой вопрос: *"Вы веруете в Бога?"*, сигналом к окончанию: *"спросить: веруете ли вы в бессмертие? – звучит как-то глупо"*. Соотнесение внешности и позы С.М. в конце фрагмента с часами и жрецом отсылают к новому уровню интертекстуальной мифологии. Зеркальная роль фрагмента реализована за счёт сцены с покупкой хлеба, где инвариантом С.М. становится милая дамочка, и распитием хлебного кваса, где инвариант – Старуха.

Расчленение текста на нарративные уровни реализовано в финале повести. *"Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь"* – последняя фраза Н-2, зависящего от времени Часовщика-Мастера. *"На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянута"* – фраза соотносима с Н-3, для которого вся история Старухи – не более чем дело рук его, ещё один уровень элементов мифа. Рамка систем наррации первого уровня также закрыта пространством самого текста.

Выводы:

1. Комплекс элементов мифа в "Старухе" задан несколькими уровнями текста. Первый – уровень первичной мифологии (миф о творении, миф о времени, миф о хтонических существах, апокалиптический миф, миф о бесконечности, миф о воскрешении). Второй уровень – вторичные мифы, которые заданы множеством интертекстов, к которым относятся вторичный миф Гамсуна, вторичный миф Введенского, вторичный миф Хлебникова. Уровни могут переходить один в другой, присутствовать одновременно в одном и том же элементе текста, дополнять друг друга. При этом ни один из элементов уровней не представлен в полной мере – приведены лишь фрагменты мифа, которые не означают цельность воспроизведения определённой мифопоэтической системы.

2. Поэтика и эстетические установки автора корректируют комплекс элементов нескольких уровней мифопоэтики, создавая миф вторичного уровня. Основанный на десакрализации фрагментов мифопоэтических систем, индивидуальный миф не получает цельности в единичном примере "Старухи", распадаясь на несколько вариантов – за счёт нескольких нарративных уровней: Часовщика и Чудотворца. Каждый из субъектов решает вопрос трансформации по-своему. Часовщик достигает цели через непосредственное взаимодействие со временем, изменение хода его исчисления путём деформации механизма: ломает часы без стрелок. Миф Часовщика разорван смертью Смерти. Чудотворец деформирует миф вмешательством в структуру вещей, изменением объектов текстовой реальности: превращением объектов в часы без стрелок. Миф Чудотворца разорван воскрешением Смерти.

3. Ещё один фактор отсутствия единства вторичного мифа Даниила Хармса – отсутствие взаимопонимания между нарраторами. Это реализовано посредством эксплицитных диалогов с сознанием – полноправным элементом текста, хтоническим существом (С.М.), вариантами отражения хтонического существа (милой дамочкой). Сцепление диалогов через внешние факторы, сон, введение новых персонажей, лейтмотивы создают модель фрагментарного текста. Фрагментами становятся вставные новеллы, диалоги, элементы уровня анекдотичности и уровня протокола (соотнесение с фабулой и сюжетом). Старуха выступает способом выявления нового уровня не только на уровне наррации, но и на уровне фрагментов повествования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Жаккар Ж.-К.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Перовской Ф.А. – СПб., 1995.
2. *Кобринский А.* Повесть Даниила Хармса "Старуха": финальный центон // С.И. Тимина. Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы. – М.: Логос, 2002.
3. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – Имя – Культура // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. – Т.1. – Таллинн, 1992.
4. *Масленкова Н.А.* Пространственно-временная организация повести Д. Хармса "Старуха" // Вестн. Самар. гос. ун-та, 1999. – № 3.
5. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа // Исследования по фольклору и мифологии Востока. – М.: Наука, 1976.
6. *Пушкин А.С.* Пиковая дама. Романы и повести / Александр Сергеевич Пушкин : предисл. Н.О. Лернера; коммент. В.Д. Рака. – Харьков: Книжный Клуб "Клуб Семейного Досуга", 2013.
7. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Автор-составитель Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 1999.
8. *Фрезер Дж. Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Пер. М.К. Рыклина. – М.: Политиздат, 1980.
9. *Хармс Д.* Старуха // Даниил Хармс. Случаи и Вещи. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
10. *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.
11. *Элиаде Мирча* Миф о вечном возвращении. – СПб.: "Алетейя", 1998.
12. *Ямпольский М.Б.* Беспмятство как исток (Читая Хармса). – М.: Новое Литературное Обозрение (Научное приложение), 1998.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.16

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

МІФОПОЕТИКА В ПОВІСТІ ДАНИЛА ХАРМСА "СТАРУХА"

Наведений аналіз міфопоетичних компонентів повісті Данила Хармса "Старуха" на базі нарративних конструктивів та інтертекстуальної множини.

Ключові слова: Данило Хармс, міфопоетика, наратив, інтертекст.

A. Lvovich, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

MYTHOLOGY SYSTEM IN THE STORY "SRARUCHA" BY DANYYL HARMS

The article presents an analysis of the mythopoetics'elements of the story "Starucha" by Danyyl Harms, based on the narrative constuctions and intertextual sets.

Key words: Danyyl Harms, mythopoetic, narrative, intertext.

УДК 821.161.2.09:327.58-054.72(=161.2)

А. А. Любаренко, здобувач
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСИ ІЗАРСЬКОГО В КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

Здійснено огляд літературно-критичних праць еміграційних і "материкових" дослідників, присвячених творчості О. Ізарського. Проаналізовано інтерпретацію художньої спадщини письменника, відзначено амбівалентність реценції.

Ключові слова: еміграція, інтерпретація творчості, критика, реценція.

У сучасному науковому дискурсі виникає необхідність заповнити інформаційний вакуум, який утворився навколо художньої спадщини О. Ізарського. Цьому можуть посприяти відомі на сьогодні статті, рецензії, передмови та післямови дотворів письменника, занотовані в його щоденниках відгуки критиків і "колег по цеху".

В еміграційному середовищі О. Ізарський відомий як автор серії восьми книг про життя української родини Лисенків (повісті "Ранок", "Віктор і Ляля", "Чудо в Мисловицях", "Саксонська зима", романи "Київ", "Літо над озером", "Полтава", "Столиця над Ізаром"). На батьківщині ж про нього знають переважно

завдяки опублікованим тут романам "Полтава" (1999) та "Столиця над Ізаром" (2002), а також – виданню "Висмики" з щоденників. 1940–1980-і роки" (2006).

Тому й не дивно, що в Україні думки про художню вартість творчого доробку О. Ізарського висловлені переважно в поодиноких літературно-критичних матеріалах Г. Дениско, Р. Доценка, П. Ротача. Тим часом в еміграції публікація його творів супроводжувалася численними відгуками, рецензіями, редакційними оглядами. Повісті і романи письменника не раз ставали об'єктом уваги таких дослідників, як А.-Г. Горбач, В. Державин, І. Качуровський, І. Костецький, Г. Костюк, І. Кошелівець, Ю. Лаврінченко, Д. Нитченко, Ю. Стефанік. Мета цієї статті – проаналізувати різножанрові публікації, присвячені художній спадщині О. Ізарського.

За оцінками еміграційної критики, творчість О. Ізарського – "явище унікальне" [15, с. 127]. Про автора говорили, що він шукає "засадничо відмінних літературних шляхів" [5, с. 22], "вирастає на поважну літературну постать" [20, с. 18], йому пророкували стати "літературним аристократом" [7, с. 50]. Зокрема, Г. Костюк відзначив відповідальне й почесне завдання, яке взяв на себе О. Ізарський, – показати в прозовому циклі образ свого покоління, котре "прийшло, формувалось і утверджувалось в темну добу сталінізму, що пережило другу світову війну і після неї, змужнівши інтелектуально, з чималим суспільним досвідом, вступило в життя" [13, с. 25].

О. Ізарський вихований на кращих зразках світової літератури, тож закономірно, що на його творчості позначився досвід інших письменників. Так, В. Державин у повісті "Ранок" вбачав літературний вплив "від Короленка й Гарина-Михайловського аж до Ромена Роляна та Рільке" [5, с. 23], натомість І. Кошелівець зауважував, що від О. Ізарського "бере свій початок українська прустіянська проза" [7, с. 50]. Проте в щоденниках самого письменника знаходимо категоричне: "Ізарський-Пруст!.. Що за нісенітниця!" [7, с. 84]. Схожої думки Г. Костюк та І. Смолій, які відзначали, що його образи притаманні лише українській людині 30-х років, а Прустова пасивна інтроспекція – чужа для О. Ізарського. Але і в пізніших розвідках говорилося про вплив

французького письменника. Зокрема, на цьому наголошував І. Качуровський. На його думку, прозаїк базувався також і на літературній традиції Е. Золя та Р. Мартена дю Гара.

Незважаючи на відсутність спільної назви прозового циклу письменника, беззаперечним є факт цілісності його художніх творів. На цьому наголошували Р. Доценко, І. Качуровський, М. Тарнавська, яка також зазначала, що О. Ізарський "з одержимістю письменника свідомого своєї місії творить великий епос, що буде – а у значній мірі вже є – літературним пашпортом цілого покоління" [24, с. 14].

На початку 40-х років О. Ізарський друкував лише уривки з повісті "Ранок". Проте вже тоді В. Державин помітив талант прозаїка. У своїй праці "Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)" критик подав короткий аналіз повісті "Ранок", яка йому "імпонує вишуканою тонкістю психологічної аналізи і водночас відштовхує необмеженим надміром деталізації в описі дитячих вражень" [5, с. 22].

З 1963 року на сторінках журналу "Сучасність" почали друкуватись повісті і романи О. Ізарського. Першою книгою про життя української родини Лисенків стала вже згадувана повість "Ранок", присвячена дитинству головного героя Віктора. А 1964 року у вищезазначеному журналі вийшла критична стаття А.-Г. Горбач "Поетична повість про дитинство на Україні", в якій літературознавець зосередила свою увагу на способі відтворення переживань головного персонажа, його внутрішнього і зовнішнього світу. Зокрема, автор зауважила, що прозаїк послуговувався модерними композиційно-стилістичними засобами, суть яких – вживати різні часові площини розповіді, асоціації думок. Вона відзначила і мову повісті: "небуденна лексика, черпнута із живої мови прерізних соціальних прошарків, приголомшує читача своїм багатством" [3, с. 117].

Щоденники О. Ізарського та деякі опубліковані на сьогодні матеріали епістолярію письменника дають можливість познайомитись із відгуками на його творчість не лише читачів діаспори, але й відомих фахівців. Так, в оцінці І. Кошелівця повість "Ранок" – це "колосальний успіх, стилем і манірою ... річ безпрецедентна" [7, с. 50]. Також критик наголошував на відсутності

інтриги та надзвичайних подій. Але саме це, на його думку, робить стиль О. Ізарського монолітно витриманим і чистим. Г. Костюк, у свою чергу, називав повість "Ранок" "цікавим психологічним візерунком людських душ" [7, с. 57]. Натомість В. Вовк у листі до письменника вказувала на слабкість твору: розтягнутість, повторення, автобіографічність, переривчастість конструкції, незрозумілість натяків і т. д. [7, с. 60].

Ю. Лавріненко в часописі "Листи до приятелів" називав мову повісті бездоганною, що іноді, проте, переростає в монотонність. Критикові не вистачало в ній "якогось струсу, водоспаду чи хоч порогу" [16, с. 41].

1966 року в газеті "Свобода" І. Смолій опублікував статтю "На стрічки пам'яті", в якій подав свій погляд на дві повісті О. Ізарського – "Ранок" та "Віктор і Ляля". Він писав про ці твори як про "дві стрічки кольорового фільму з людського життя" [23, с. 3], а повість "Ранок" називав зразком стилістичних особливостей письменника. На думку автора, його твори – для "рефлексійного читання".

Г. Костюк в огляді "Українська еміграційна художня проза за 1965 рік" звернув увагу на художню деталь у повісті "Віктор і Ляля". На його переконання, О. Ізарський використовував цей засіб як основу свого мистецького зображення. Критик вказував також і на недоліки твору: інколи письменник "зловживає цим засобом, тратить контроль над кількістю, а часом і якістю деталю і цим перевантажує та утруднює читачеві свою розповідь" [14, с. 8].

За глибокими спостереженнями Г. Костюка, повість "Віктор і Ляля" написана примхливим стилем, адже автор свідомо не хотів бути сюжетно прозорим. На його думку, "зламно-площинні, асоціативні напливи конфліктних ситуацій, переживань і характерів – це особливість повістярської манери Ізарського" [14, с. 7].

І. Качуровського повість "Віктор і Ляля" зацікавила персонажами, тематикою, проблематикою, наявністю українського культурного середовища. Проте він відзначав відсутність інтриги у творі. Із цього приводу О. Ізарський писав у своєму щоденнику: "А в мене інтриги немає за душею. У мене виявлено той "герметизм", на котрий приречений український інтелігент" [7, с. 82].

І. Кошелівець у післямові до окремого книжкового видання повісті "Віктор і Ляля" так говорив про особливість стилю О. Ізарського: "Його твір – це дрібна мозаїка з пречудово вирізьблених і кольористо тіньованих дрібних деталей". І далі продовжував: "На превеликий жаль, читач полюбає все ж сюжет, і щоб милуватися самим стилем, потрібен добре вихований смак на справжній літературі. Тож і шлях Ізарського до популярності буде повільний" [15, с. 127].

Натомість А. Орел у статті "Кілька думок про творчість О. Ізарського" називав стиль письменника "методом психологічних рядків", які в нього не набувають нудного характеру, а навпаки – "цікаві, несподівані, різноманітні, що, замість нудувати, не можна відірватися від читання" [20, 18]. Водночас автор вказав на недоліки мови прозаїка: лексичні, синтаксичні, правописні помилки. З ним був солідарний Ю. Шевельов, вважаючи, що вживання деяких форм у мові творів О. Ізарського "є вадою, не виробленістю самої української мови" [7, с. 79].

У 1967 році опубліковано рецензію А.-Г. Горбач "Зустріч українця з Німеччиною" на повість О. Ізарського "Чудо в Мисловицях". Дослідниця відзначала силу його письма, яка виявляється в любові до деталей, асоціативності думок та образності, а також – у майстерності короткими штрихами, вишуканими висловами схарактеризувати суть речі і чітко відтворити настрої. На думку критика, "так, як пише О. Ізарський, пишуть у нас мало. Але так пишуть передові письменники світу" [2, с. 121–122].

Із щоденникових записів О. Ізарського довідуємося, що для Г. Журби повість "Чудо в Мисловицях" – занадто експериментальна й ускладнена. Еміграційна письменниця помітила багато невдалих порівнянь, дрібничкових спостережень, мілкої філософії, деталей. І все ж, вона цінувала повість за її самотність, самостійність і культуру письма.

І. Коровицький у статті "Твір про багатолітнього міста" аналізував роман "Київ", за визначенням О. Ізарського – "роман студентських буднів" [7, с. 118]. Автор зосереджується на розростанні характеру Віктора в урбаністичному просторі, його становленні як молодого письменника. Крім того, І. Коровицький вказував на автобіографічність, що надає твору

"вартість документу доби"; говорив про відштовхування О. Ізарського від штампів, тому "рясні його тропи, особливо метафори, сприймаються по-новому" [11, с. 39].

Натомість А. Юрияк негативно відгукнувся на появу четвертої книги прозового циклу письменника. У своїй статті "Про роман "Київ" Ізарського" автор наголошував на відсутності у творі "змістової осі чи хребта", тому великий обсяг книги, на думку критика, справляє враження порожнечі, порожньої балаканини. Він підкреслював навантаженість головного героя запозиченою мудрістю: афоризмами класиків літератури, філософів. Також автор статті вказував на непотрібність великої кількості другорядних персонажів, називав їх "балакучою маскою", звернув увагу на лексику і фразеологію твору, наводячи приклади засмічень "московізмами". За спостереженнями А. Юрияка, у романі не відчувається атмосфера ні передвоєнного міста, ні міста як такого взагалі, бо "дійсний Київ потонув ув авторському многослів'ї, у зливі мудрагельних реплік-балачок півсотні персонажів" [25, с. 80].

У щоденних нотатках О. Ізарського зазначено, що В. Гайдарівський вважав повість "Саксонська зима" найбільш вдалою із повістей О. Ізарського про життя Віктора Лисенка, а поет О. Веретенченко відмічав у ній послідовну стилізацію й деталізацію, хвалив жіночі образи.

У листі до Г. Кіященко письменник зазначав, що його роман "Полтава" – "...це спроба написати "інтелектуальний роман", власне, таку – цілу серію книжок" [17]. Поява саме цієї книги викликала найбільший резонанс: спочатку в еміграційному середовищі, а з часом – і в Україні.

У 1978 році в художньо-публіцистичному часописі "Наше життя" опубліковано статтю М. Тарнавської "Ізарський, Олекса. Полтава". Критик підкреслювала, що творчість О. Ізарського – для інтелігентного українського читача, вихованого на кращих зразках європейської та американської літератур. На її думку, стиль О. Ізарського – це "повільно текучий потік асоціацій: думки, образи, фрагменти характеристик, медитації, діалоги" [24, с. 14]. Письменник схильний до інтелектуалізму, а відтак його проза насичена філософськими медитаціями, цитатами з творів

світової класичної спадщини. Серед недоліків М. Тарнавська зазначала такі: композиції творів позбавлені наростаючих конфліктів, їм не вистачає "драматичних пуант, швидко інтригуючого темпа розповіді" [24, с. 14].

У тому ж році газета "Свобода" надрукувала рецензію Л. Луціва на роман "Полтава". Загалом, реакція на книжку – негативна. Головного героя роману сприйнято як егоїста, який дбає винятково про свій літературний твір замість бути небайдужим до тогочасних подій в Україні. Рецензент також зауважив, що читачеві сподобається показ багатьох коротких людських історій, хоча жодна з них не запам'ятовується. А на завершення узагальнив: "автор не показав читачеві Полтави, якою вона була в 1941–1943" [18, с. 7]. У 1979 році в журналі "Сучасність" було надруковано відразу дві статті про роман "Полтава". Автор першої – А.-Г. Горбач. У статті "Дальший роман широкої епопеї" критик висловила своє захоплення багатством характерів твору, представниками української інтелігенції, а герої – надовго залишаються в пам'яті. На відміну від Л. Луціва, критик вважала, що в романі письменнику вдалося змалювати як окупаційну атмосферу, так і різних представників німецької влади. У статті також відзначено О. Ізарського як знавця локальної історії Полтави та її околиці.

І. Коровицький – автор другої статті про роман "Полтава" під назвою "Твір, просвітлений вічними темами". Він назвав роман твором "безлічі спостережень, що з них багато переходять в афоризми" [12, с. 36]. Часові "перескоки", на його думку, є свідомим літературним засобом О. Ізарського.

Підтвердження цьому знаходимо в листі О. Ізарського до Д. Нитченка: "У мене книги "випереджують" одна одну. У мене вони породжують не питання "А що ж буде далі". У мене вони відповідають на запитання: "Як воно дійшло до цього?!.. Так книги усамостійнюються. Так не набридає читачеві хронологія" [19, с. 23–24]. Як зазначає сам О. Ізарський, у нього принцип шахової дошки, а не хронології.

І. Коровицький, крім того, виокремив ще один засіб, яким послуговувався прозаїк, – "впровадження в тканину твору латок іншого походження, у цьому випадку ділової, газетної мови...

По-газетному в романі подані вістки про становище на фронтах та про накази нової влади, оголено міркування про війну та її наслідки" [12, с. 36–37]. Як і інші дослідники, І. Коровицький у романі "Полтава" відзначив спостережливі описи, влучні метафори, епітети, порівняння. Також вказав на особливість, яка притаманна творчості О. Ізарського: "мерехтіння кольорів... Супровід барв, – як буває музичний супровід" [12, с. 40].

Роман "Полтава" зазнав гострої критики в статті О. Керч "Дві Полтави". У ній автор порівнювала дві книжки, сюжет яких побудований на матеріалі подій Другої світової війни: роман "Полтава" О. Ізарського та повісті "Вершники в степах" (I том) і "Світ за очі" (II том) В. Остапенка. На здивування О. Керч, саме книга О. Ізарського здобула прихильність серед критиків. Натомість відгуків на твори іншого письменника майже не було. На її думку, родина Лисенків зображена із "поверховою національною свідомістю", а Віктора називала "сірим людішкою", який не приніс чести й користі ні своєму українському імені, ні німецьким ідеалам" [9, с. 5]. На переконання О. Керч, Полтава у романі зображена лише одним боком, "отим шляхом, яким Віктор Лисенко їздив до автобусової чи залізничної станції" [9, с. 2].

Після негативної оцінки О. Керч на роман "Полтава" О. Ізарський у своєму щоденнику зробив такий запис: "Критик ненавидить мого Віктора й мене" [7, с. 260].

Також несхвальним був відгук О. Керч вже на інший роман – "Літо над озером". У своїй рецензії вона вказала на ідентичність змісту та манери кожного художнього твору О. Ізарського. Рецензент відзначила, що "книги написані з ерудицією. Але сам факт, що автор автобіографічної повісті українець і намагається писати не про український світ, а про німецький, зводить усі добрі наміри нанівець" [10, с. 3].

Полярної думки був Ю. Стефанік (він свої твори підписував: Клиновий), який назвав цей роман "великою книжкою". У листі до О. Ізарського він відзначив універсальність твору, який здається йому також і глибоко національним, а стилістично – абсолютно витриманим. Дослідник не оминув увагою лаконізм та психологізм роману, його багату метафорику [7, с. 298]. А в оцінці О. Веретенченка, роман "Літо над озером" – наймайстерніший з усіх творів О. Ізарського.

"У пошуках за "другою" Німеччиною" – така назва рецензії А.-Г. Горбач на роман О. Ізарського "Літо над озером". Рецензент відзначила автобіографічні моменти твору, нетрадиційність розповідної манери автора, якій притаманні насиченість "дигресій та асоціацій". Критик зараховувала прозаїка в перші ряди майстрів українського художнього слова, оскільки його творам притаманні "вимогливість мови, багата лексика, карбований стиль" [4, с. 120]. На переконання А.-Г. Горбач, читач прозового циклу письменника повинен бути обізнаним з європейською культурою; радила вчитуватись у його повісті і романи з "немалою терпеливістю".

Серед останніх публікацій еміграційної критики статтю І. Качуровського "Проза Олекси Ізарського" вважаємо однією з найгрунтовніших. Дослідник зараховував прозовий цикл письменника до творів реалістичних та пізнавально вартісних, наголошував на тому, що "серія Ізарського в галузі генетики заповнює дотеперішню прогалину в нашому мистецтві" [8, с. 164], бо чи не вперше головний герой представлений "спадковим інтелігентом". На відміну від Л. Луціва, він не сприймав Віктора як егоїста, бо "побіч із зацікавленням європейською літературою, в ньому живе любов до рідної історії, до української культури" [8, с. 165].

Автор статті називав стиль творів письменника "зразком орнаментальної прози", вказував на те, що його повісті сповнені метафорами, метафізичними епітетами та порівняннями. За спостереженнями І. Качуровського, структура деяких метафор нагадувала йому раннього Б. Пастернака, звідси і думки дослідника про подібність творів О. Ізарського до поем. Також у статті автор побіжно торкався питання жанрової специфіки прози письменника. Зокрема, роман "Київ" (таке жанрове визначення надав йому О. Ізарський), на думку критика, варто називати великою повістю.

На завершення статті І. Качуровський розмістив свою відповідь О. Керч на її гостру критику роману "Літо над озером":

Хапає корч
І ставить сторч,
Шкереберть і правцем:
Пройшла, мов смерч,

Оксана Керч
Над тихим озерцем.
Оксано Керч!
Критичний борщ
Щоб їсти ми могли,
Не переперч,
Не переборщ
І не пересоли.

Після цієї епіграми І. Качуровський додав: "...рецензентка, з якою ми були добрі приятелі, визнала мені рацію" [8, с. 170].

Останній прозовий твір із серії про життя Віктора Лисенка – "Столиця над Ізаром". На жаль, за кордоном цей роман був опублікований лише частково. Проте у 2002 році саме в Полтаві – батьківщині О. Ізарського – книга знайшла своїх видавців.

Творчий доробок письменника зацікавив його земляків ще раніше. Так, П. Ротач, письменник, дослідник життя полтавчан в еміграції, написав передмову до перевидання роману "Полтава" (1999), статтю "Олекса Ізарський: штрихи до літературного портрета" (1999), післямову до першого видання вже згаданого роману "Столиця над Ізаром" (2002), а також вступне слово до видання "Висмики" з щоденників. 1940–1980-і роки" (2006).

П. Ротач у статті "Олекса Ізарський: штрихи до літературного портрета" в загальних рисах представив українській читацькій аудиторії біографічні відомості еміграційного письменника, його творчі досягнення в оцінці деяких критиків. Дослідник наголошував на тому, що головне для прозаїка – це процес відтворення внутрішнього світу героїв, а не їхні інтереси побутового рівня. На думку П. Ротача, стиль у О. Ізарського випливав з його вдачі, способу мислення, світосприйняття. Крім того, він висловив припущення, що "логічним завершенням епопеї мала б бути розповідь про Віктора Лисенка, котрий на чужині, за океаном, діждався здійснення своїх мрій – проголошення Незалежної України" [22, с. 441].

І все ж роман "Столиця над Ізаром" – завершальний і ще чекає на оцінку своєї художньої вартості. У післямові до нього П. Ротач назвав роман "Літо над озером" прологом до завершального твору прозового циклу письменника "Столиця над Ізаром", відзначив їх внутрішню близькість [21, с. 330].

У 2007 році, незадовго після смерті О. Ізарського, вийшла стаття Р. Доценка "Полтавський "ізаець", у якій автор зробив короткий огляд біографії письменника, згадав про його переклади, статті, рецензії, студії з українсько-німецький культурних зв'язків, а також про видання "Висмики" з щоденників. 1940–1980-і роки". Найбільше уваги приділено художній прозі, появу якої автор статті називає "чимось цілковито новаторським для української літератури" [6, с. 7]. Крім того, Р. Доценко вказував на присутність у творах О. Ізарського насичених розлогих філософських міркувань, цитувань світових майстрів слова та, за визначенням І. Качуровського, стилю "орнаментальної прози". Основне, на чому наголошував Р. Доценко: "Ізарський, органічно врастаючи в західні духовні світи, залишився українцем-інтелектуалом, котрий власним творчим набутокм заперечив накинутій кимось повоєнній еміграції ярлик "пропашого покоління" [6, с. 7].

Як бачимо, статті, рецензії, а також матеріали щоденникових записів О. Ізарського містять аналіз різних аспектів творчості письменника, демонструють неоднозначність думок критиків на неї. Найбільше увага дослідників була прикута до мовно-стильових особливостей творів прозаїка, автобіографічного начала його романів і повістей, порушення хронологічної канви.

Багато років тому А.-Г. Горбач наголосила на тому, що О. Ізарський – це той письменник, який "працює не для сьогодення, а бачить свій вклад в українську літературу з ширших перспектив майбутности" [1, с. 33]. І справді, знаний в еміграції О. Ізарський стає ближчим для дослідників і читачів незалежної України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбач А.-Г. Дальший роман широкої епопеї / А.-Г. Горбач // Сучасність. – 1979. – Ч. 7–8 (223). – С. 33–35.
2. Горбач А.-Г. Зустріч українця з Німеччиною / А.-Г. Горбач // Сучасність. – 1967. – Ч. 11 (83). – С. 119–122.
3. Горбач А.-Г. Поетична повість про дитинство на Україні / А.-Г. Горбач // Сучасність. – 1964. – Ч. 9 (45). – С. 116–117.
4. Горбач А.-Г. У пошуках за "другою" Німеччиною / А.-Г. Горбач // Сучасність. – 1982. – Ч. 3 (255). – С. 118–120.
5. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) / В. Державин. – Мюнхен: Академія, 1948. – 29 с.
6. Доценко Р. Полтавський "ізаець" / Р. Доценко // Літературна Україна. – 2007. – №32 (5220). – С. 7.

7. *Ізарський О.* "Висмики" з щоденників. 1940–1980 рр. / О. Ізарський. – Полтава: Динамік, 2006. – 392 с.
8. *Качуровський І.* Проза Олекси Ізарського / І. Качуровський // *Сучасність*. – 1996. – Ч. 3–4. – С. 163–170.
9. *Керч О.* Дві Полтави / О. Керч // *Свобода*. – 1979. – Ч. 185. – С. 2, 5.
10. *Керч О.* Олекса Ізарський. Літо над озером / О. Керч // *Америка*. – 1982. – Ч. 32. – С. 3.
11. *Коровицький І.* Твір про багатолітність тисячолітнього міста / І. Коровицький // *Сучасність*. – 1974. – Ч. 7–8 (163–164). – С. 34–44.
12. *Коровицький І.* Твір, просвітлений вічними темами / І. Коровицький // *Сучасність*. – 1979. – Ч. 7–8 (223). – С. 36–41.
13. *Костюк Г.* З літопису літературного життя в діяспорі / Г. Костюк – Мюнхен, 1971. – 48 с.
14. *Костюк Г.* Українська еміграційна художня проза за 1965 рік / Г. Костюк // *Нові дні*. Універсальний ілюстрований місячник. – 1966. – Ч. 197. – С. 5–12.
15. *Кошелівець І.* Післямова / І. Кошелівець // *Віктор і Ляля* / О. Ізарський. – Мюнхен, 1965. – С. 126–127.
16. *Лавріненко Ю.* З книжкових новин (Тарас Шевченко: Мистецька спадщина; Світова велич Шевченка; День поезії; Нові поезії; Ізарський: Ранок) / Ю. Лавріненко // *Листи до приятелів*. – Нью-Йорк, 1964. – Ч. 3–4. – С. 38–42.
17. *Лист Олекси Ізарського* до Ганни Кіященко від 11.02.2000 року зберігається в архіві адресата.
18. *Луців Л.* Олекса Ізарський. Полтава / Л. Луців // *Свобода*. – 1978. – Ч. 35. – С. 2, 7.
19. *Нитченко Д.* Листи письменників. Збірник п'ятих / Д. Нитченко. – Мельборн; Ніжин; Київ: Смолоскип, 2001. – 250 с.
20. *Орел А.* Кілька думок про творчість О. Ізарського / А. Орел // *Нові дні*. Універсальний ілюстрований місячник. – 1965. – Ч. 185. – С. 18–19.
21. *Ротач П.* Завершення хроніки Лисенків: [післямова] / П. Ротач // *Столиця над Ізаром* / О. Ізарський. – Полтава: АСМІ, 2002. – С. 330–336.
22. *Ротач П.* Олекса Ізарський: Штрихи до літературного портрета / П. Ротач // *І слово, і доля, і пам'ять...: статті, дослідження, спогади*. – Полтава: Верстка, 2000. – С. 429–443.
23. *Смолій І.* На стрічці пам'яті / І. Смолій // *Свобода*. – 1966. – Ч. 204. – С. 3–4.
24. *Тарнавська М.* Ізарський, Олекса. Полтава / М. Тарнавська // *Наше життя*. – 1978. – Ч. 1. – С. 14–15.
25. *Юриняк А.* Про роман "Київ" Ізарського / А. Юриняк // *Критичним пером*. – Лос-Анжелес: GREELEY. – 1974. – С. 75–80.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

А. А. Любаренко, соискатель

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ ИЗАРСКОГО В КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Сделан обзор литературно-критических работ эмиграционных и "материальных" исследователей, посвященных творчеству А. Изарского. Проанализированы

зировано інтерпретацію художественного насліддя писателя, отмечено амбивалентность рецепции.

Ключевые слова: емиграция, інтерпретація творчества, критика, рецепция.

A. A. Liubarenko, PhD Candidate
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE WORKS OF OLEKSA IZARSKYI IN THE CRITICAL RECEPTION

This article provides an overview of the literary-critical works of emigration and "mainland" researches focused on the works of O. Izarskyi. The interpretation of the artistic heritage of the writer has been analyzed; ambivalence of its reception has been noted.

Keywords: emigration, interpretation of works, criticism, reception.

УДК 821.111 В. Вулф

Н. О. Любарець, канд. філол. наук, доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МИТЕЦЬ І МИСТЕЦТВО В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ВІРДЖИНІ ВУЛФ

Розглядаються особливості зображення творчої особистості та відтворення етапів мистецького процесу в романах В. Вулф "Подорож назавні", "До маяка" та "Орландо". Акцентується біографічний аспект її творчості, гендерна специфіка її персонажів-митців.

Ключові слова: образ митця, гендер, творчість, художній експеримент.

Інтерес Вірджинії Вулф до образу митця був зумовлений, в першу чергу, гострим переживанням і осмисленням власного процесу творчості. Свою мистецьку місію вона вбачала у пошуку нової жанрової форми, яка б змінила традиційний роман і змогла поєднати в собі аспекти не тільки різних літературних форм (поезія і проза), а й увібрати в себе інші види мистецтва (насамперед музику). Зображуючи в романах митців і мисткинь, письменниця зверталася до питань психології творчості, розкривала етапи цього процесу: момент осяяння, період підготовки до нього, а також критичне сприйняття художнього твору оточенням. У даній статті ми докладно зупинимося на питаннях суголося творчого пошуку персонажів Вулф її власному, а також на аспектах гендерної специфіки позиціонування митців у її романах.

Своє місце в літературі Вулф шукала досить складно, оскільки прагнула виробити індивідуальний художнього стилю і одночасно внести зміни в художню літературу в цілому. Письменниця не раз висловлювалася з цього приводу у своїй есеїстиці. Згадаймо хоча б слова, якими починається есе "Мистецтво художньої прози" (1927): "Те, що художня проза є леді, і ця леді певним чином потрапила в біду, мабуть, часто спадає на думку її шанувальникам" [13, с. 51]. У розумінні авторки "біда" полягала в неможливості художньої літератури вийти за межі традиції і в пасивному очікуванні на "рятівника-джентльмена", яким мав стати автор нової формації. В есе "Вузкий міст мистецтва"¹ (1927) Вулф визнавала наявність у кожного жанру традиційних, тільки йому властивих завдань, але шкодувала, що на тогочасному етапі розвитку художньої літератури було "неможливо перейти вузкий міст мистецтва, взявши з собою всі засоби виразності. Якись із них потрібно залишити позаду, інакше вони випадуть з ваших рук на середині потоку або, що набагато гірше, ви втратите рівновагу і потонете" [ibid., с. 229]. Сама ж вона наполегливо намагалася подолати цей міст, міцно тримаючи все необхідне, аби в поєднанні поезії і прози створити новий романний жанр – "елегію" [9, с. 34].

Першим художнім твором письменниці, в якому фігурує творча особистість, був її дебютний роман "Подорож назовні"² (1915). Подорож як шлях до самоусвідомлення інкорпорує в тексті жанрові ознаки роману виховання і роману про митця. Подібно до того, як Вулф намагалася знайти "свій голос" в письменстві, її протагоністка Рейчел Вінрейс прагнула реалізувати себе в музиці. Талановита піаністка усвідомлювала свої неабиякі здібності. Однак три персонажі, найбільш зацікавлені в духовному становленні та соціальній адаптації героїні – її батько, тітка і наречений – не поділяли абсолютного захоплення Рейчел музикою. Сповнена вікторіанських упереджень, тітка Хелен хвилювалася, що гра на фортепіано може викликати надмірний розвиток "м'язів на руках [Рейчел] і тоді ніхто не візьме її заміж"

¹ Це есе також відоме під назвою "Поезія, художня література і майбутнє".

² У російському перекладі Артема Осокіна роман має назву "По морю прочь".

[14, с. 15]. У свою чергу Теренс Х'юїт не міг зрозуміти любов Рейчел до "складною" музики на кшталт Бетховена, оскільки його більше приваблювали "милі прості мелодії" [ibid., с. 340]. Все ж молодий літератор порівнював власну ідею створення романів з грою на фортепіано. Не можна не погодитися зі спостереженням української дослідниці Наталії Жлуктенко, що саме в цьому романі Вулф уперше актуалізувала специфічну художню ідею, засновану на "порівнянні завдань письменника і піаніста" [2, с. 109]. Невід'ємною частиною творчого пошуку письменниці на довгі роки стала музика. Вона пронизує майже всі її наступні твори і сприяє появі нового жанру в англійській художній прозі – роман-рондо [5, с. 40–41] чи роман-соната [4, с. 131–157]. Однак на шляху творчої реалізації Рейчел як мисткині своєрідною пасткою виникає шлюб як обов'язковий атрибут патріархального суспільства. Два рівня метафори подорожі – тілесний і духовний – перетинаються в одній площині й зумовлюють сюжетну розв'язку. Жіночий варіант класичного роману виховання був обмежений у виборі "успішного фіналу". Як зазначав у "Барчерстерських вежах" Е. Троллоп, "кінець роману, як і кінець дитячого обіду, має складатися з цукрованих фруктів та льодяників" [10, с. 382]. Справедливою є думка відомого англійського автора контекстуальних студій про Вулф Майкла Вітворта про те, що в "Подорожі назовні", як і в романі Джордж Еліот "Млин на Флоссі", "самореалізації молодої жінки заважала відсутність відповідних альтернатив", тому твори "могли закінчуватися тільки трагічно" [11, с. 100]. Однак наступні романи Вулф позиціонують образ жінки-художниці в процесі творчості, нехай досить болісної, але не трагічної.

У романі "До маяка" (1927) Вулф дає змогу читачам спостерігати за художницею в процесі створення живописного полотна. Тут ми простежуємо гру автора з сутністю мистецтва, яке, за свідченням древніх римлян, є вічним, а буквально – "довгим": *Ars longa, vita brevis*. Імплицитні спроби обіграти цю сентенцію знаходимо в лінії художниці Лілі Бріско. Як аматорка, вона пише свою картину десять років, що, звичайно, не може не викликати у читачів певних питань. У даному разві важливою є стильова манера художниці, яку часто згадують в критичних робо-

тах. Багато дослідників пов'язують її з естетикою Роджера Фрая або сестри Вірджинії Вулф художниці Ванесси Белл, а також позиціонують її як поєднання їхніх ідей, пов'язаних з теорією і практикою постімпресіонізму: формалізм, абстракція, примат мистецтва [детальніше див. 12, с. 84–86]. Американська дослідниця Джанет Вінстон приділяє увагу сучасному прочитанню двох моментів, які характеризують Лілі як художницю: "процес творчості" і "зображуваний об'єкт". Перший з них, як зауважила Діана Філбі Гіллеспі, вносить елемент метатекстуальності в роман: "Вулф створює портрет Лілі Бріско, яка пише досить абстрактний портрет місіс Ремзі, але вона і сама створює портрет місіс Ремзі і, до того ж, частково свій автопортрет" [цит. за 12, с. 85]. Не погоджуючись із таким трактуванням, Пол Горінг визначає полотно Лілі як "повноцінний" символ "читання тексту в тексті", "словесну візуалізацію романної форми", "конкретну реалізацію того, що, на думку Вулф, читач сконструює ментально" [ibid.]. Портрет місіс Ремзі з сином Джеймсом на руках, чий постаті на полотні репрезентує маленький фіолетовий трикутник, може бути прочитаний полікритично: і як "перевага мистецтва над життям", і як авторська "інверсія іконографічного зображення Мадонни, Діви Марії, вельмишановної в ренесансному живописі, який двоюрідна бабуся письменниці Джулія Маргарет Камерон також використовувала в своїх фотографіях вікторіанської доби", і як "німецький баланс між прийняттям і запереченням фігури матері" [12, с. 86]. Як бачимо, літературознавці пропонують різні варіанти інтерпретації цього художнього образу.

Незаперечним залишається варіант феміністичного прочитання образу Лілі Бріско, чий шлях до визнання як мисткині супроводжується багатьма труднощами. Складнощі сприйняття її новаторського стилю посилює неприйняття її як жінки, яка відхилила патріархальний уклад суспільства і не бажає виходити заміж. До того ж фраза "Жінки не вміють малювати, жінки не вміють писати ..." [16, с. 75], що рефреном відлунує в голові Лілі, згодом стане однією з відправних точок для роздумів Вулф над долею жінок-письменниць, які виллюються на папір у програмного есе фемінізму – "Власний простір" (1929).

Показово, що Лілі знаходить композиційне рішення картини за обіднім столом у час, коли творче начало мало б взяти таймаут, але саме в такі буденні хвилини, як вірила Вулф, і відбувається осяяння – "момент буття", що перериває потік неусвідомлених дій і думок. Лілі Бріско розв'язує важливу художньо-естетичну проблему в умовах повсякденності: "Я посуну дерево ближче до середини, так я уникну того непереборного простору. Ось що я зроблю. Ось що бентежило мене. Вона взяла сільничку і поставила на квітку на візерунку скатертини як нагадування собі – посунути дерево" [ibid., с. 128]. Як зазначала англійська дослідниця Джулія Бріггз, таке композиційне рішення суголосило поглядам Вулф. У вітальному листі з нагоди публікації "До маяка" Роджер Фрай запитав письменницю, що означає в її романі прибуття на маяк, на що вона відповіла, що маяк нічого не означає – просто "необхідно було провести центральну лінію якраз посередині книги, щоб задум не розпадався" [цит. за 7, с. 103]. У фіналі роману, саме таку лінію і намалює Лілі [див. 16, с. 306]. Як бачимо, саморефлексія мисткині дозволила їй розв'язати творче завдання, яке для Лілі, як, мабуть, і для самої Вулф, майже дорівнювало онтологічному.

У романі "Орlando" (1928), написаному відразу після "До маяка", Вулф знову звертається до зображення художника в процесі творчості і вже майже відверто іронізує з приводу вищезгаданої латинської сентенції. Наділивши свого героя/героїню життям в більш ніж триста років, письменниця не тільки "ламає" другу частину виразу (*vita brevis*), заперечуючи стислість життя персонажа, але і дозволяє Орlando всі ці роки писати і переписувати один твір – поему "Дуб", посилюючи, таким чином, уявлення про тривалість періоду творення. Очевидно, ідея "виношування" творів мистецтва була продуктивною для Вулф, оскільки написання власних романів вона сприймала як сублимацію материнства [докладніше див. 6, с. 85–89, 160–161]. Не випадково, Орlando завжди носить рукопис "Дуба" при собі – за пазухою, не розлучаючись з текстом. У певний момент сюжетного розвитку, що симптоматично збігається з межею XIX і XX століть (часом експериментів в мистецтві та художній практиці), рукопис, який "лежав на її серці раптом почав ворухитися і би-

тися, як живий" [15, с. 192]. Метафорично Вулф готує читача до "народження" поеми – її публікації, і дійсно, віддавши твір до друку, Орландо відчула "пусте місце в грудях, де раніше носила" манускрипт [15, с. 199]. І хоча сама Вулф на мала дітей, вона інтуїтивно передала відчуття порожнечі, яке виникає у породіль і на певний час затьмарює щастя материнства.

Тема твору, який пишуть з 1586 до 1928 року, віддаючи данину мовним стилям відповідних історичних епох, дозволяє говорити про гру на рівні мовної структури роману. Джейн Голдман зазначає, що "Орландо" можна розглядати як сатиричний роман про художника, який впродовж декількох століть досліджує розвиток "гендерної політики поезики і художньої суб'єктивності" [8, с. 65]. Її думці суголосить ідея російського дослідника Андрія Аствацатурова про те, що Вулф "використовує мови різних епох, стилізуючи і відтворюючи у відповідних розділах художню мову, властиву, наприклад, бароковим авторам, прозаїкам XVIII століття або шанованій авторкою Джейн Остін" [1, с. 302].

Поезія, яку, на думку Вулф, "ніколи не використовували для опису повсякденного життя" [13, с. 222], стала не просто засобом самореалізації Орландо, а перетворилася на творчий щоденник, подібний до того, який вела сама письменниця. Він не тільки фіксував етапи самоідентифікації і дорослішання, а й допоміг мисткині знайти власний стиль. З дорослішанням герої/героїні художня природа поеми змінювалася від спрощених юнацьких метафор до вишуканої мови двадцятирічного чоловіка і, нарешті, до "простих рядків" тридцятирічної жінки.

Однак, Лілі Бріско і Орландо – не єдині персонажі Вулф, які працюють все життя над певним твором (Лілі – над єдиною картиною, Орландо – над конкретною поемою з числа багатьох написаних ним трагедій, поем, сонетів, історій, лицарських романів). Їхню галерею до певної міри доповнює і Бернард з роману "Хвилі" (1931) і міс Ла Трууб – з останнього твору Вулф "Між актами" (1941). Перший з персонажів, подібно Орландо, переживає трансформацію художнього стилю так і не написаної ним книги, і на фінальному етапі свого життя шукає "простих слів". Друга – письменниця-маргіналка – пише п'єсу про історію англійської драматургії та займається її аматорською постановкою напередодні Другої світової війни.

Окремо зауважимо, що творча особистість в романах Вулф – це не тільки музикант, художник чи письменник, це ще і в певному аспекті господиня дому, для якої хатні справи, організація званих обідів (місіс Ремзі) і вечірніх прийомів (місіс Делловей) є єдиною формою реалізації власного художнього потенціалу. Наприклад, у романі "До маяка" з'являється лейтмотив страви як художнього, а не тільки кулінарного шедевра. Він розгортається в епізоді обіду в сімействі Ремзі, на якому присутні всі діти і гості сімейної пари. Насипаючи суп, вилловлюючи в глиняному горщику соковиті шматки яловичини, місіс Ремзі залишається в межах образу доброї господині. Вірна дружина і віддана мати помічає, що дратує її чоловіка, хвилюється, щоб діти не сміялися з гостей або батька, який легко впадає в гнів, підтримує його поглядом. Такі характеристики повністю "вписують" місіс Ремзі в патріархальний дискурс. Все ж нові грані цього образу оприявнюються, коли героїня Вулф ретельно розглядає тацю з фруктами, художньо оформлену її дочкою. Погляд місіс Ремзі "ковзав вигинами та тінями від фруктів, соковитою пурпуровою стиглістю винограду з низин, здіймався на гребінь мушлі, поєднуючи жовтий колір з пурпуровим, вигин з округлістю, не знаючи, чому вона це робить, чи чому щоразу, роблячи це, вона відчуває все більший спокій" [16, с. 163]. Емоційне входження героїні в композицію інсталяції-натюрморту дозволяє говорити про латентну художню сутність образу місіс Ремзі. Концептуальність такого припущення підсилюється при прочитанні роману Майкла Каннінгема "Години" (1999), в якому американський постмодерніст творчо сприйняв і перекодував суттєві особливості художнього стилю Вулф. В одному з центральних образів роману він досяг "злиття горизонтів" господині і художниці: накриваючи на стіл, місіс Лора Браун ототожнює себе з живописцем або літератором [докладніше див. 3, с. 57].

Як бачимо, образ творчої особистості, будь то музикант, художник чи письменник актуалізується майже в кожному романі Вулф. Авторку цікавить творчий процес, який вона передає як досить складний, болісний і тривалий. Період "виношування" задуму часто єдиного твору, складність його сприйняття оточенням зазвичай обумовлюється експериментальної природою

художнього твору та/або неприйняттям ролі жінки як мисткині в патріархальному суспільстві. Вулф також звертає увагу на образ жінки – "домашнього ангела" як нерозкритого художника, чий повсякденні обов'язки, здавалося б, мали бути далекими від сфери мистецтва, і наділяє ряд таких персонажів творчим потенціалом. В цілому, естетика її персонажів-митців близька самій письменниці-модерністці з її любов'ю до експерименту і пошуку нових форм у літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Аствацатуров А.* Литературная игра в романе Вирджинии Вулф "Орландо" / А. Аствацатуров // Вулф В. Орландо. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 291–302.
2. *Ждуктенко Н.Ю.* Английский психологический роман XX века. – К. : Выща школа, 1988. – 160 с.
3. *Любарець Н.* Рецепт прози Вірджинії Вулф у романі Майкла Каннінгема "Години" / Н. Любарець // Слово і час. – 2006. – № 7. – С. 56–61.
4. *Любарець Н.О.* Ритм художньої прози Вірджинії Вулф: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Н.О. Любарець; КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 202 с.
5. *Поваляева Н.С.* Полифоническая проза Вирджинии Вулф / Н.С. Поваляева. – Минск: РИВШ БГУ, 2003. – 78 с.
6. *Alexander P.F.* Leonard and Virginia Woolf: a literary partnership / Peter F. Alexander. – N.Y. : St. Martin's Press, 1992. – 265 p.
7. *Briggs J.* Reading Virginia Woolf. / Julia Briggs. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – 236 p.
8. *Goldman J.* The Cambridge Introduction to Virginia Woolf / Jane Goldman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006 – 157 p.
9. *The Diary of Virginia Woolf: in V vols.* / ed. by A.O. Bell. – L. : The Hogarth Press, 1977 – 1984. – Vol. III. – 1980. – 382 p.
10. *Throllope A.* Barchester Towers / Anthony Trollope. – Oxford : Oxford University Press, 1998. – 388 p.
11. *Whitworth M.* Virginia Woolf / Michael Whitworth. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 270 p.
12. *Winston J.* To the Lighthouse: a Reader's Guide / Janet Winston. – L. : Continuum, – 2009. – 144 p.
13. *Woolf V.* The Collected Essays: in IV vols / Virginia Woolf. – L. The Hogarth Press, 1966 – 1967. – Vol. II. – 1966. – 304 p.
14. *Woolf V.* The Voyage Out / Virginia Woolf. – L. : The Hogarth Press Ltd, 1975. – 458 p.
15. *Woolf V.* Orlando / Virginia Woolf. – L. : Penguin Books, 1998. – 234 p.
16. *Woolf V.* To the Lighthouse / Virginia Woolf. – L. : Penguin Books, 1996. – 306 p.

Стаття надійшла до редколегії 20.04.16

Н. А. Любарец, канд. филол. наук, доц.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ХУДОЖНИК И ИСКУССТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

Рассматриваются особенности изображения творческой личности и воссоздания этапов творческого процесса в романах В. Вулф "По морю прочь", "На маяк" и "Орlando". Акцентируется биографический аспект ее творчества, гендерная специфика персонажей-художников.

Ключевые слова: образ художника, гендер, творчество, художественный эксперимент.

N. O. Liubarets, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

ARTIST AND THE ART IN VIRGINIA WOOLF'S FICTION

The article deals with the features of depiction of an artist and representation of the stages of creative process in the novels "The Voyage Out", "To the Lighthouse", and "Orlando" by Virginia Woolf. It stresses the biographical aspect in her creativity and gender peculiarities of her characters as artists.

Key words: image of artist, gender, creativity, artistic experiment.

УДК 811.161.2

А. А. Люднова, студ.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ФОНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТУСОВОГО ВІРША (ЗА ЗБІРКОЮ "ПАЛІМПСЕСТИ")

У фокусі дослідження – фоностилістичний аспект мовної тканини поетичних творів В. Стуса. Визначено найактивніші та найчастотніші фоностилеми у текстах, здійснено аналіз смислового навантаження звукових повторів. Асонанс, алітерацію, полісиндетон, монофон і логогриф виокремлено як основні складники звукописного ладу Стусового вірша.

Ключові слова: поетична мова В. Стуса, фоностилема, звуковий повтор, асонанс, алітерація, полісиндетон, монофон, логогриф.

Традиційний підхід у лінгвостилістиці передбачає насамперед з'ясування смислового складника поетичної мови, тоді як звуковий вважається лише допоміжним. Існує, проте, низка но-

вітніх досліджень, у яких чільне місце відводиться звукописному ладу авторського мовлення (українські дослідники – П. Дудик, І. Качуровський, А. Коваль, Л. Мацько, В. Ковальов, Л. Гнатюк, Г. Півторак, В. Левицький, О. Селіванова, Г. Яворська, В. Мусяєнко та ін.; зарубіжні – Г. Векшин, І. Кожевникова, М. Гаспаров, С. Бернштейн, А. Блек, Р. Гінзбург, Г. Гачев, Б. Томашевський, тощо). Так, А. Коваль зазначає, що "Гармонійно поєднане звучання поетичного тексту і його змісту дає високохудожній ефект" [4, с. 329]. А мовознавець О. Холод переконаний, що образ людини увиразнюють "звукові малюнки" – регулярні звуколітерні сполучення, в цілому характерні для мовлення суб'єкта [12, с. 6].

Художній стиль В. Стуса характеризується використанням значної кількості виражальних засобів, пов'язаних із фонетичним рівнем мови. Вивченню ідіостилу поета присвячені наукові розвідки Ю. Шевельова, М. Ільницького, А. Шум, М. Коцюбинської, Ю. Бедрика, Л. Плюща, О. Тарнавського, Б. Рубчака, М. Жулинського. Серед досліджень поетичної мови чільне місце посідають праці Ю. Шевельова, Т. Вознюк, І. Павлюка, Т. Єщенко, Є. Адельгейма, А. Бондаренко та А. Шум.

Проблематика сформульованої теми визначається важливістю дослідження фоностилістичних ознак Стусового вірша, адже в мовознавстві творчість поета вважається однією з наймісткіших за змістом і найскладніших евфонічно (з погляду звукового навантаження) й мовно-естетично, проте малостудійованою.

Найвиразнішими прийомами, у яких виявляється звукописний лад поетичної мови В. Стуса, є алітерація, асонанс, анафора, епіфора, полісиндентон, монофон, логогриф.

Одним із основних видів звукових повторів, завдяки якому поет досягає емпізи, є алітерація. У художній мові Стуса найчастіше алітерується дрижачий [р] та шумний щілинний свистячий [с], смислове навантаження яких змінюється в кожній поезії ситуативно. Так, у вірші "Терпи, терпи, терпець тебе шліфує" автор використовує корелятивну опозицію цих двох звуків, контекстуально протиставляючи їх на рівні змісту, створюючи таким чином відчутний контраст:

*Терпи, терпи – терпець тебе шліфує,
сталить твій дух – отожд терпи, терпи.
Ніхто тебе з недоли не врятує,
але й не зіб'є з власної тропи.
На ній і стій, і стій – допоки скону,
допоки світу й сонця – стій і стій.
Хай шлях – до раю, пекла чи полону –
Тримайся далі розпачу й надій [9, с. 276].*

Дрижачий сонорний [р], алітеруєчись, виступає виразником твердості та рішучості, тримаючи читача в напруженні, на противагу цьому алітерація [с] постає інтенсифікатором спокійної впевненості в обраній моральній константі, яка ніколи не покидала Стусового ліричного героя. Незважаючи на драматизм долі та переживання, пов'язані з життєвими колізіями, він завжди вірить у світло. Це підкреслюється також на символічному рівні – утілюється в частотному використанні в збірці слів "сонце", "свіча", "свічадо", "світло", власне солярної символіки, яка неодмінно супроводжується смисловим навантаженням незламної віри. Ліричний герой ніби додає собі духовної снаги словами: "Допоки скону, допоки світу й сонця – стій і стій".

Так, образи сонця, світла та, зрештою, вогню є складними для конотації. Використання таких лексем в авторських поетичних текстах може пояснюватися як національна архетипна асоціація на засадах продуктивного функціонування предковичної слов'янської міфологеми. При цьому визначальним є також фонетичні виразники таких вербалізованих концептів [10, с. 208].

Дослідники зауважують, що сонорний звук [р] асоціативно пов'язаний із чоловічою іпостассю особистісного начала і відбиває рішучість, ярість, вогненність [1, с. 373]. Завдяки *m*-консонантизації поряд із [р] особливо увиразнюється естетика маскулінної твердості, сили й боротьби: "*Терпи, терпи – терпець тебе шліфує, сталить твій дух...*". Звук [с] – більш гнучкий, смиренний [1, с. 373] ("*На ній і стій, і стій допоки скону*"), [св], [с] – "звук духу на переході до світла і навіть власного вогню: сонце, звук полум'я" [1, с. 365]. Проте у цій поезії смиренність та гнучкість [с] поєднана із силою фоностилеми [т], що в сумі відображають семантику незламної віри в краще, де смиренність

[с] проявляється лише в здатності витримати будь-яку ситуацію, яка вона складна, хай навіть трагічна.

Так, у Стусовому вірші спостерігаємо перехід від непохитності, твердості до світлої віри. Світосприйняття ліричного героя у поезіях митця почасти побудоване на цьому зіставленні – твердого терпіння, чоловічої волі та устремління до сонця, віри у світло. Сам Василь Стус називає своє світобачення "трагічним оптимізмом", що виразно проглядає у його творчості: *"Усе газд. Я повен трагічного оптимізму, що світ – опроти мене – є собі, я ж є собі – опроти нього"* [5, с. 676]. Таке протиставлення спостерігаємо й у наведеному вірші: *"Терпи, терпи – терпець тебе шліфує, сталить твій дух – отожд терпи, терпи. Ніхто тебе з недолі не врятує, але й не зіб'є з власної тропи"*, що втілює зовнішнє, тобто світ ліричного героя "опроти" нього, а на власній тропі стояти незламно, *"допоки скону"* – виклик, супротив спотвореному матеріальному світові, який треба стерпіти, але лишитися з нестертими моральними цінностями.

Слушно зазначає Михайлина Коцюбинська: "Найкращі здобутки поета постають на гребені зіткнення, єдності протилежностей, примирення, здавалося б, полярностей: з одного боку – несамоовиті екстази й нагнітання, буяння поетичної експресії; з другого – розважлива філософська заглибленість... "лагідна округлість форми (Вислів Василя Стуса)" [5, с. 680]. Ці полярності також відображені в поезії "Ще трохи краще край Господніх брам":

*Що ти надбав? Увесь у ґрунт угруз,
з семи небес упав сторч головою.
А справді десь є небо над тобою –
за кучугурами камінних друз?
А світло – ще народиться колись
у серці пільми, в тускних грудях ночі?
Засвітять сонця, як вовчі очі
у судну днину. Але – стережись!* [9, с. 286].

У тексті переплелися земне та небесне, закодоване семантикою лексем *"ґрунт"* і *"світло"*, смисловий рівень експресивно відтворений за допомогою вживання корелятивної опозиції [р] та [с]. Трагізм і відчай посилює консонантна сполука дрижачого [р] з глотковим [г], що увиразнюється асонуючими фоностилемами [у] та [о]; алітеруємим [с] та асонуючим [і].

І. Качуровський у своїй "Фоніці" виокремлює конотацію смутку, туги в детермінації [у] [3, с. 166]. На противагу цьому виступає у поезії частотне вживання [і] зі властивою цьому звуку позитивною семантикою світла, відкритості. Крім того, у вірші наявний логограф "угрунт угруз", трикратна та двократна епіфори на рівні римування "угруз – друз", "головою – тобою", "колись – стережись", "ночі – очі".

На більш традиційну семантику, властиву консонантній сполуці [гр] натрапляємо в поезії "На тихі води і на ясні зорі". Це звукосполучення тут виступає своєрідним провісником грози, асоціюючись із громом: "На тихі води і на ясні зорі паде лебідка білими грудьми. Вдар блискавко, і громе прогрімми, коли не розпростерти крил у горі" [9, с. 285]. Звук [р] надалі у вірші постає інтенсифікатором подвижницьких настроїв ліричного героя, динаміки, потрясіння: "Там, де копита коня вороного розбризкали геть ярі іскри, дною із днів була відкрилася дорога, та при самій урвалася меті" [9, с. 285]. Тому й не дарма в тексті з'являються фольклоризми – стали епітети "кінь вороний" та "на тихі води, на ясні зорі", останні сягають корінням до історичних дум та невірницьких пісень українського народу, виступаючи поетичним синонімом до слова "Україна". Крім того, у вірші цей вираз несе аналогічне народнопоетичному смислове навантаження: прагнення людини повернутися до рідної землі.

У деяких текстах корелятивна опозиція алітерованих [р] і [с] відображає трагізм, пригніченість та спад почуттів, майже до відчаю: "О чорна графіка гори, О мерзла кров пролита, заговори, заговори, повідж, кого тут скрито / Яка священна тайна про злочини бували! Снується темінь навісна у вимовклім проваллі" [4, с. 222]; "Горить стерня, де половіло жито, о вересню теребище смеркань! / Отак посиджу в довгій самоті, над вудкою схилившись" [4, с. 218].

Алітерація зі фоностилемою [р] нерідко з'являється у Стусовому вірші як додаткова мікросема для підсилення настрою тривоги:

*Розп'яття неба – в два крила,
І сонця вись – як грім
над головою. Дубала.*

Алітерований [с] у цій поезії вступає як відхід від драматизму, після якого текст змістовно та настроєво змінюється:

*Снується синій дим
Дитинства (залива? плачі?
коси матері").*

Далі автор повертається до [р], таке консонантне тло виступає каталізатором приреченості, безвиході:

*Дарма.
Не ремствуї.
І мовчи.
Як риба в ятері [4, с. 208].*

Перехід від тривоги до спокою демонструє корелятивна опозиція звуків [р] / [с] також у рядках: *"Ще трохи краще край Господніх брам людська душа себе відчутти може. Я спекався тебе, моя тривоже. Немає світу. Я існую сам"* [9, с. 286].

Виключно в іпостасі *"лагідної округлості форм"* виступає багатократне вживання фоностилеми [с] у вірші "Самого спогаду на дні":

*Самого спогаду на дні,
як зірка у криниці,
вона з'являється мені
і світить, і святиться...
Як куте сяєво сторіч,
як зірка у криниці,
неначе свічка в темну ніч –
горить і промениться [9, с. 268].*

Знову натрапляємо на образ світла, підкреслену лагідність та ніжність за допомогою шумних щілинних зубних [с] та [з], звуків дихання, спокою, які схожі за артикуляцією. Крім того, дослідники виокремлюють ці звуки як одні з "найсвітліших" [2, с. 89]. У тексті наявні характерні для творчості Стуса фоностилістичні засоби – логогриф, полісиндетон та монофон, у наведеному прикладі вони зосереджені в одному рядку *"і світить, і святиться"*, також монофон представлений у словах *"сяєво сторіч"*. Наявні звукові повтори на рівні анафори (*"Як куте сяєво сторіч, як зірка у криниці"*) та епіфори. Переважає алітерація свистячого глухого консонанта, тоді як асонанс інтенсивніше представлений,

завдяки чому увиразнюється загальне звукове тло, на рівні змісту – каталізуються відтінки почуттів ліричного героя.

Асонуючий [i] та [a] найчастотніші та є носіями позитивної звукової енергетики [6, с. 42], відкритості, ширості почуттів. У поезії "Самого спогаду на дні" ліричного героя переповнюють почуття любові, переживань та думок про кохану, звук [a] виступає як жіночий [1, с. 370]. Асонуючі [o], [a] втілюють волю, свободу світлих поривів ліричного героя, беруть участь у формуванні суголосної тональності всього художнього полотна поезії. А звук [i] найбільшою мірою впливає на ритмічне поле тексту, інтенсифікуючи ніжність почуттів ліричного героя.

Нерідко трапляються в "Палімпсестах" повторювані звукові імпульси [c] та [з] із конотацією смутку та ностальгії ліричного героя. Крім того, шумні аспіранти ініціюють спорадичні конотації, зокрема аудіо-візуальну [11, с. 22]: *"Скучив за степом, скучив за лугом, скучив за ставом, скучив за гаєм, скучив за синам, скучив за другом, скучив за матір'ю, за рідним краєм"* [4, с. 253]. А багатократне повторення прийменника "за", утворюючи полісиндентон, ритмізує фрагмент.

Іншу фонетичну конотацію зустрічаємо в поєднанні алітерованого [c] із [ш] у вірші: *"Наді мною сине віко неба; сіро-чорна шлакова труна геть обшила душу. Так і треба: вже остання лопнула струна, вкрай напнута сподіванням"* [4, с. 281], а саме – цілковитого безпросвітного відчаю.

Характерна для звука [ш] екстраполяція тиші неодноразово зустрічається у збірці, зокрема у вірші "Такий близький ти, краю мій...": *"Тече в цій тиші гробовій колісь почувши: орлій клекіт шикує молоді шерехи всіх наших змагань і надій"* [9, с. 112].

Частотним є вживання консонанта [к] у "Палімпсестах", зокрема в поєднанні з [р]. Така фоностилема може маркувати процесуальність:

*І сяло сонце крізь вікно.
Крізь нас. І – навростець – крізь роки.
Котились сопками потоки –
води й каміння уводно.
І в тому сяєві – немов
на сподіваному екрані*

усі надії, всі заждані
розквітли, наче хоругов.
То ти. То ти. То ти була.
Не та, котру я знав, а марив
котрою: мерехтіла з марев –
сім обрієм на мене йшла [9, с. 278].

Глухий проривний [к] артикуляційно формується спочатку змиканням, а потім прориванням. Це звук боротьби, енергії, свободи – проти падіння, зімкнення [1, с. 372]. У вірші переплелися явне ("котру я знав") та уявне, спогад ліричного героя, марення: "...а марив котрою: мерехтіла з марев...". Крім того, звук [р] вважається звуком бадьорості, а [м] – звуком сну, який на думку науковців часто постає у колискових піснях, є звуком заколисуючим [1, с. 374]. Отже за допомогою [м] та [р] втілене суперечливе поєднання явного та уявного у вірші.

Так, фоностилістика поетичних текстів у збірці "Палімпсести" характеризується буянням монофонів та логогрифів, завдяки чому твориться і візуальне художнє багатство мови вірша. *Монофон* – це прийом уживання слів, що починаються з однакового звука [8, с. 33]. На рівні монофонів у Стусовому вірші одним із найчастотніших є звуковий повтор [с]: "святиться світ" [9, с. 45], "сумні і сині, наче птиці" [9, с. 46], "о, скільки слів, неначе поторочі" [9, с. 69], "серця студені" [9, с. 90]; "спогадувань святошинських" [9, с. 31], "світе сторчоголовий" [9, с. 90], "світяться свічада, світлом хорі" [9, с. 96], "спробуй – спекайся мороки" [9, с. 98], "сонце стало сторч" [9, с. 239], тощо. Крім того, навіть значна частина оказіоналізмів у Стуса починається звуком [с]: *самобіль, самодосади, самозамкнення, самособоюнаповнення, самопромиання*; наявне частотне вживання слова "сто", що помножує експресію (Напр., "сторозтриклятий гнів" [9, с. 14], "Сто плах переїди, серцеюкий, сто плах, сто багать, сто голгоф..." [9, с. 347]; образи та символи з початковим [с] – *свіча, свічадо, самота*.

Автор не обмежується використанням лише фоностилемі [с] на рівні монофону: "він ворушиться, вовтузиться" [9, с. 7], "тінь трембітає" [9, с. 15], "чужа чужина" [9, с. 49], "ласкаві ластівки" [9, с. 76], "роз'ятреної рани" [9, с. 90], "зрадлива, зваджена" [9, 92], "коле колуном" [9, с. 274], тощо. Серед асоную-

чих складників монофону найчастіше зустрічається в "Палімпсестах" звук [о]: *"обрізано, обтято"* [9, с. 72], *"опріч опрічний"* [9, с. 90], *"обрію осінні згребви"* [5, с. 239].

Логогриф – різновид шаради чи загадки, у якій певне слово набуває зовсім іншого значення через утунання або додавання звуків чи складів (лід – слід, місто – сто і т. п.) [7, с. 425]. У Стусовому вірші наявна значна кількість логогрифів, що свідчить про "високу версифікаційну майстерність... уміння створювати засобами фонеморфології місткі синестезійні комплекси образів, чаруючи читача алітераціями та асонансами" [8, с. 32]. Зокрема, *"не літості – лютості"* [9, с. 91], *"ласкаві ластівки зашелестіли, мов листя лип"* [9, с. 76], *"чужа чужина"* [9, с. 49], *"ані – анітелень"* [9, с. 28], *"кли-кло, кли-кло, кли-кло – кричи, не кли, не кле, не кло"* [9, с. 250], *"красо моя, окрасо"* [9, с. 251], *"дивендив"* [9, с. 251], *"світить і святиться"* [9, с. 132], тощо.

Дослідження фоностилістичних особливостей збірки "Палімпсести" показало, що полісиндетон тут найчастотніше виражений асонуючими [і] та [у]: *"і всі повз мене, ніби кулі, б'ють, і всі живу мою минають суть"* [9, с. 69], *"і біла пучка тягнеться до лоба, і серце покріпляє благовість"* [9, с. 74], *"і затирає час всі справжні міти, і почезає вікова жада, і сновидінь довгаста череда увралася"* [9, с. 95], *"у смерк, у репет, у крик, у кров"* [9, с. 90], *"у сяві тамземних просвітлх весен, у білій білоті недосягання"* [9, с. 125], *"у пеклі запеклім, у райському раї страшинім"* [5, с. 283].

Вищезгадані фоностилісти також фігурують як складники анафори та епіфори. Адже широкий підхід до розуміння фоностилістичних прийомів уможливує включення до їх числа засобів римування. Так, анафора в збірці найчастотніше представлена вокалізмами [і] (здебільшого в складі полісиндетону) та [о]: *"і знімуть кільця літ, кружала снів, і ти, залишений в осердя серця"* [9, с. 96], *"і осіянна спалахне дорога і з далини Софія зарядить"* [9, с. 101], *"і що усі твої напасті, і сподівання, і жалі"* [9, с. 101], *"останню зірницю, обвітрену врано останнє спінання оскілої днини..."* [9, с. 106], *"о як та біла білота болила, о як болила біла білота"* [9, с. 158], *"отак і жив: любив – як пив од джерела, купався в щасті"* [9, с. 281]. Консонантне поле анафори є більш різнобарвним: *"Це сон, ява чи маячня? Це ти. Це ти. Це справді ти..."* [9, с. 118], *"горить*

сосна – однизу до гори. Горить сосна – червоно-чорна грива" [9, с. 159], "чіпляйся за кручу, як терен колючий, чіпляйся за небо..." [9, с. 115], "мов гостре срібло річки степової мені заблисло з пам'яті глухої" [9, с. 117], "сніги і стужа, вітри й морози, свисти і лайки, дикі прокльони..." [9, с. 287], "зайти непомітно за грань сподівання за обрій нестерпну за мури покори..." [9, с. 106], "дай мені, Боже, чесного шляху, дай мені, Боже, гордого лику!" [9, с. 287], "Треба щиро – день за днем перебути. Треба ніжно – вилоскати шал..." [9, с. 319]; проте серед них найчастотнішим є повторення [с], [з], [д], [т].

Епіфора в поетичних текстах "Палімпсестів" найчастотніше виражена подвійними та потрійними звукосполученнями:

*Пливуть видіння, пагорбами криві,
а за горою – наділ і байрак.
Цвітуть волошки в золотому житті,
а над смарагдом луки сяє мак [9, с. 13].*

Дослідження поетичних текстів збірки "Палімпсести" показало, що фоностилїстика найбагатше представлена алітерованими [р] і [с] із належною їм суверенною семантикою і фонетичним тлом та як корелятивна опозиція; фоностилемою [з] та корелятивною парою [с] / [з], що спільною артикуляцією інтенсифікують змістове поле того чи ін. тексту; [ш] у традиційному значенні з погляду асоціативного складника в поезії, вжите для екстраполяції тиші та консонанта [к] як звук боротьби та свободи, корелятивна пара [к]-[р]. Асонанс найчастіше виражений фоностилемами [і], [а], [о] та [у] в різних змістовних іпостасях, зокрема [і] з найпоширенішою семантикою відкритості, щирості, позитивної звукової енергетики. У поезії В. Стуса фоностилема [і] найбільшою мірою вплинула на ритмічне поле текстів, зокрема в складі полісиндетону. Асонуючі [о] та [а] втілюють свободу, волю чуттєвих поривів ліричного героя. Натомість асонанта [у] в "Палімпсестах" стає інтенсікатором туги та смутку.

Серед найпоширеніших фоностилїстичних засобів Стусового вірша виокремлено асонанс, алітерацію, полісиндетон, монофон та логогриф, які найчастотніше виражені консонантами [с], [з], [р], [т], [г], [к], [ш], й асонантами [о], [у], [а], [і], функціональне навантаження яких не обмежується лише інтенсифікацією настроїв ліричного

героя, а й збагачує мову ритмічно, й навіть візуально, забезпечуючи самобутність звучання та сприйняття поетичних версів. Так досягається створення різнопланових фоностилістичних ефектів.

Дослідження показало, що фоностилістична парадигма Стусового вірша настільки самобутня і вражаюча, що не має аналогів в українській літературі. Вона становить широку площину для подальших студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Гачев Г.* Национальные образы мира. – М. : Совет. писат., 1995. – 480 с.
2. *Журавлёв А.П.* Звук и смысл. – М. : Просвещение, 1991. – 160 с.
3. *Качуровський І.В.* Фоніка. – К. : Либідь, 1994. – 206 с.
4. *Коваль А.П.* Практична стилістика сучасної української мови. – К. : Вища шк., 1987. – 348 с.
5. *Коцюбинська М.* Феномен Стуса // Василь Стус. Вибрані твори; упор. Дмитро Стус. – 2 вид. – К. : Смолоскип, 2014. – 827 с.
6. *Левицкий В.В.* Семантика и фонетика: пособие, подготовленное на материале экспериментальных исследований. – Черновцы: ЧГУ, 1973. – 103 с.
7. *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 752 с.
8. *Мацько Л.І.* та ін. Стилiстика української мови: Підручник / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько; За ред. Л.І. Мацько, 2-ге вид., випр. – К. : Вища шк., 2005. – 462 с.
9. *Стус В.* Зібрання творів: у 12 т. : Палімпсести (найповніший незавершений корпус). – Т. 5. – К. : Факт, 2009. – 768 с.
10. *Українець Л.Ф.* Конотаційна експлікація звукообразження в поетичній мові Олеся Гончара // Таїни художнього тексту: [Зб. наук. пр.] / Ред. кол. : Н.І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Д. : Пороги, 2013. – Вип. 16. – 308 с.
11. *Українець Л.Ф.* Фонетичні засоби породження конотації в поетичній мові (на матеріалі сучасної української поезії): Автореф. дис... д-ра філолог. наук: 10.02.01 / Л. Ф. Українець; М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2015. – 40 с.
12. *Холод О.М.* Імідж: мовлення політиків. У 2 ч. – Ч. 2. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. – 259 с.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.16

А. А. Люднова, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТУСОВОГО СТИХА (НА ОСНОВЕ СБОРНИКА "ПАЛИМПСЕСТЫ")

В фокусе исследования – фоностилістический аспект языковой ткани поэтических произведений В. Стуса. Определено наиболее активные и частотные фоностилемы в текстах, совершено анализ смысловой нагрузки звуковых

повторів. Ассонс, алітерацію, полісиндетон, монофон і логогриф виділено як основні складові звукописного строю Стусового стиха.

Ключевые слова: поетический язык В. Стуса, фоностилема, звуковой повтор, ассонанс, аллитерация, полисиндетон, монофон, логогриф.

A. A. Liudnova, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

PHONOSTYLISTIC FEATURES OF STUS' LYRICS (BASED ON THE COLLECTION "PALIMPSESTY")

This article deals with phonostylistics of Stus' lyrics. The author determines the most active and frequent phonostylemes and analyzes the value of sound repetition. Assonance, alliteration, polysyndeton, monofon, logogriph are identified as the main components of the sound-writing system in Stus' lyrics.

Keywords: poetic language of V. Stus, phonostyleme, sound repetition, assonance, alliteration, polysyndeton, monofon, logogriph.

УДК 821.111-1.09 (73)

Ю. Р. Матасова, канд. філол. наук, доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

"ПРОМОВЛЯТИ" ТІЛО / "ПРОМОВЛЯТИ" ТІЛОМ: ТРАНСГРЕСИВНІ ТВОРЧІ ПРАКТИКИ АМЕРИКАНСЬКИХ ПОЕТОК ТА АВТОРОК-ВИКОНАВИЦЬ

У студії – через порівняння творчих стратегій Емілі Дікінсон та Торі Еймос – подається аналіз американського жіночого письма як прикладу "тілесного розумування" (в термінах Елізабет Грос). Вивчення способів та інструментів такої практики, що є опірною патріархатній логіці бінарних опозицій, здійснюється через оптику концепту трансгресії, що розробляється Мішеlem Фуко. Студія виявляє шляхи розгортання опірної трансгресивної практики, що деколонізує "жіноче", у царині американської жіночої поезії та музики, демонструючи пов'язаність альтернативного канону авторок-виконавиць (представлених у цій роботі Торі Еймос) із традицією жіночої поезії.

Ключові слова: американська жіноча поезія; американська традиція авторок-виконавиць; американська література та популярна культура; тілесність; трансгресія.

Зосереджуючись на аналізі тяглості, що простежується у традиції американського жіночого письма, ця мультидисциплінарна студія розкриває риси неконвенційності творчості американських поеток та авторок-виконавиць (на прикладі творчості Емілі Дікінсон та Торі Еймос), акцентуючи на ідейній пов'язаності їхніх творчих стратегій. Зокрема, така пов'язаність помітна в притаманних Дікінсон та Еймос способах роботи з тілесним, які у межах цього аналізу потрактовуються як трансгресивні. Мультидисциплінарний підхід, як один з найактуальніших у сучасній гуманітаристиці, дає змогу означити "залученість" американської літературної традиції в американську популярну культуру.

Дослідження тілесності як важливої категорії / інструменту "письма"- "мовлення" Дікінсон досить численні. Зокрема, це праці Сандри М. Гілберт, Гертруди Р. Г'юз, Шіри Волоські, Сандри Ранзо, Джудіт Паско, Олени Горенко [15; 18; 26; 22; 20; 1]. Творчий доробок Торі Еймос, авторки-виконавиці, яка демонструє генетичну спорідненість з творчістю Емілі Дікінсон, не так часто стає об'єктом дослідницької уваги, особливо в частині такої спорідненості. Утім, яскравими прикладами критичного аналізу творчих стратегій Еймос є роботи Лорі Бернз та Меліс Ляфранс, Шіли Вайтлі, Ніка Сальвата, Бонні Гордон [10; 25; 23; 16]. Примітно, що подекуди поезія Дікінсон розглядається як міцно пов'язана з іншими видами мистецтва й навіть вписана у популярну культуру. Джудіт Паско звертає увагу на наявність у поетичному методі американської авторки естетики *performance poetry*, та відзначає захоплення поетки оперною співачкою Дженні Лінд, яка у 1850–1852 роках здійснила тур США та справила неймовірне враження на Дікінсон [20]. Д.С. Рейнолдз аналізує вкоріненість доробку поетки в американську популярну культуру [21]. У вітчизняному літературознавстві компаративне дослідження американського жіночого письма в царині поезії та музики провадиться вперше.

Першорядно у цій студії, яка в цілому лише намічає хід подальшого дослідження поставленої проблеми, здійснюється спроба довести, що Торі Еймос, яка представляє традицію американських авторок-виконавиць кінця XX – початку XXI століття (власне, альтернативного канону жіночої популярної музики),

багато в чому спирається на творчі стратегії, що вперше з'являються у поезії Емілі Дікінсон. Подібна тяглість принагідно актуалізує й можливість потлумачення поетичних рішень Дікінсон у їхній пов'язаності з субверсивними першоначалами популярної культури як такої – втім, розкриття цієї тези в межах цієї студії не передбачається. Виходячи зі ступеню дослідженості творчості обох американських авторок, ми, пунктирно заприявнюючи відомі елементи поетичного інструментарію Дікінсон, пильну увагу звертаємо на те, яку трансформацію вони отримують у творчості Еймос. Методологічно послуговуючись категорією трансгресивності, що розроблялася Мішелем Фуко, ми маємо на меті розглянути *storytelling* американських авторок як неієрархічне поєднання смислових рівнів, котре "працює" як субверсивна практика розвінчання усталених наративів. Саме у такому поєднанні, як має заприявнити цей аналіз, народжується "мовлення" авторок, котре допомагає уникнути бінарності та залучає / утверджує "тілесне" як рівноправне у (потлумаченому патріархатно) "високому" Творчості. Результатом стає деколонізуюча "жіноче" творча практика "втіленої суб'єктності" або ж "психічної тілесності" (у термінах Елізабет Грос) [17, с. 21–22].

Навіть коротка згадка про умови творчості Дікінсон та Еймос, широка відомість яких є дуже різною за ступенем, дає можливість виявити своєрідну жіночу естафету. Хоча про Дікінсон ми знаємо тепер дуже багато, слід пам'ятати, що свою славу найбільш читаної американської поетки вона отримала посмертно. Її відмова публікувати свої вірші може тлумачитись як опірна практика. Торі Еймос (Майра Елен Еймос, нар. 1963 року, Ньютон, Північна Кароліна) є однією з найвідоміших американських авторок-виконавиць і однією з найбільш визнаних західним мейнстримом представниць альтернативного канону. Обоє представниць традиції американського жіночого письма можна зарахувати до авторок, які наполягають на використанні у своїй творчості субверсивних практик і наголошують на необхідності деієрархізації патріархатно обумовлених опозицій "низького" / "високого", "іманентного" / "трансцендентного", "повсякденного" / "героїчного". З таких позицій кожна з авторок працює з тілесністю – як безпосередньо, так і ідеологічно.

Поетія Дікінсон загалом може бути означена через оптику тілесності: її лірика містить не лише розробку тілесного як одного з ключових мотивів, але й являє приклад практики "отілеснення" через поезію. Приміром, численні Дікінсонівські тире – один з її найулюбленіших смислових несловесних інструментів, часто позначають "прогалину", "нестачу", "відсутність". З одного боку, в такий спосіб Дікінсон уводить у свій текст дискурс "нестачі", за допомогою якої мислиться "жіноче" (і, звісно ж, тілесне) у західній патріархатній традиції; водночас, вона вдається до постулювання своєї письменницької (тілесної) "жіночості". З іншого, так вона фіксує "неможливість промовляння" – не виключно "жіночу", а таку, що означає людське становище. Зрештою, Моріс Бланшо формулює це так: "...тому, хто промовляє, завжди не вистачає чогось істотного" [9, с. 314].

Сандра Ранзо говорить про "надмірну" тілесність поезії Дікінсон. Ранзо зауважує, що перебираючи на себе чи не всеохопну низку "жіночо" гендеризованих ролей, завжди пов'язаних з виміром тілесного (як-от: Нареченої, Дружини, Домогосподарки, Королеви, Леді, Діви, Черниці тощо), Дікінсон, видається, кодифікує "жіноче" конвенційно, та насправді витворює гіперболізований образ жінки³ [22, с. 59]. Оприявнюючи "жіноче" театралізовано, екстатично Дікінсон, як твердить Гертруда Р. Гьюз, трансцендує конвенційні приписи не за рахунок применшення жіночості, а за рахунок того, що стає жінкою в значно більшій мірі, ніж взагалі могло значитися у приписах [18, с. 26].

Одним з потлумачень такої практики може стати розгляд її як жесту трансгресії (у термінах Мішеля Фуко), котрий Дікінсон здійснює, на нашу думку, заради витирання логіки бінарних опозицій. За Фуко, трансгресія завжди є досвід межі; акт трансгресії – це висвітлення межі, але при цьому він не є актом заперечення: "Трансгресія має не той самий стосунок до межі, що чорне до білого, заборонене – до дозволеного, зовнішнє – до внутрішнього" [14]. Переосмислюючи трансгресію за допомогою концепта "оспорення", що його розробляє Бланшо, Фуко визна-

³ Архетипні проєкції деяких із зазначених ролей проаналізовано в наших попередніх студіях творчості Емілі Дікінсон [2; 3].

чає трансгресію як жест, що підводить кожне існування та кожну цінність до їхніх меж, принагідно наголошуючи, що мову трансгресії ще не вироблено, що мова ця радше мовчазна й "недостатня" [14]. Великою мірою, така мова у логіці бінарних опозицій буде означена як "тілесна". У цьому сенсі "надмірність" Дікінсон у її роботі з жіночим тілесним та / або жіночим як тілесним може прочитуватись як підведення патріархатно потрактованого "жіночого" ("нестачі") до його межі – заради унаочнення неієрархічного поєднання "високого духовного" / "низького тілесного". У творчості Дікінсон це уявлення промовляється і "ухильно" (згідно з її власною настановою "tell all the truth but tell it slant" [12]), і цілком маніфестарно – зокрема, й у цитованих нижче поезіях [11; 13].

(1090)

I am afraid to own a Body –
I am afraid to own a Soul –
Profound – precarious Property –
Possession, not optional –

Double Estate – entailed at pleasure
Upon an unsuspecting Heir –
Duke in a moment of Deathlessness
And God, for a Frontier.

(1576)

The Spirit lasts – but in what mode –
Below, the Body speaks,
But as the Spirit furnishes –
Apart, it never talks –
The Music in the Violin
Does not emerge alone
But Arm in Arm with Touch, yet Touch
Alone – is not a Tune – <...>

Шіра Волоські подає цікаве спостереження: вона фіксує важливість вибору лексики у поезії "I am afraid to own a Body". Переважно вона взята з максимально раціоналізованого економічного термінологічного апарату [26, с. 130]. В даному разі, попри "високість" раціонального, така лексика скеровує в першу

чергу на "земне" ("низьке"), контрастуючи з метафізичною проблематикою поезії. "Подвійний" спадок тлумачиться водночас як "надмірний" та як "недостатній", що зроджує питання – до якої міри ми взагалі здатні усвідомити / відчутти й промовити "володіння" душею й тілом та чи існує можливість визначити першо- чи другорядність елементів цієї опозиції, а чи вони реалізуються лише неподільно. Друга наведена поезія, у подібному ж річищі досліджуючи неієрархічність тілесного / духовного, прямо заприявнює й музикальну образність – цілком у платонівських термінах Дікінсон виявляє ейдос музики у скрипці, інструменті, який необхідний для "втління" ейдосу, своєю чергою таке "втління" залежне від вірного людського дотику.

Подібний дотик усією своєю творчістю демонструє Еймос, авторка-виконавиця й піаністка, яка багато в чому продовжує "роботу" Емілі Дікінсон з "промовляння" тіла / "промовляння" тілом. Як і Дікінсон, Еймос є авторкою, що вибудовує свою творчу діяльність на засадах опірності. Народжена у сім'ї методистського священника, з етнічними коренями, що йдуть до племен Східних Черокі, Еймос всотує як пуританський дискурс, так і "мовчазну" історію Америки. Релігія стане одним з магістральних мотивів її творчості, котра завжди має на меті "розривання" офіційного нарративу заради надання голосів "німим". Примітно, що ця практика є скоріше трансгресивною, аніж прямолінійно заперечною.

Втративши стипендію консерваторії Пібоді, у якій вона навчалася змалечку як обдарована дитина, Еймос з підліткового віку під проводом батька починає грати у гей-барах – лише там сприймали "дівчину за роялем", а тимчасом її батько обстоював уявлення про необхідність реалізації Божого хисту за наявних умов.

Із самого початку професійної кар'єри тілесність стає одним з головних інструментів творчої субверсії Еймос. Слід зауважити, що у її випадку вона проявляється на усіх рівнях її всеохопної не-ієрархічної "мови", яка включає музичний, ліричний та перформативний рівні. Еймос стратегічно йде за Дікінсонівськими підривними творчими стратегіями "отілесненої" поезії, створюючи тексти музичні, пісні позначаючи як "звукові історії", а себе називаючи "оповідачкою історій" [7].

Першим результатом революційної боротьби Еймос з патріархатно організованою музичною індустрією стає легітимізація на поп-сцені співачки, головним інструментом якої є рояль, що традиційно сприймався як занадто "інтелектуальний" інструмент. Здійснюючи цю боротьбу, авторка-виконавиця виробляє надзвичайно "тілесні" стосунки зі своїм інструментом. Басист Еймос Джон Еванс зазначає, що під час її гри утворюється "просторовий зв'язок між її розумом, тілом та роялем" [8, с. 203].

Справді, рояль у творчій практиці авторки-виконавиці є чи не найпершим засобом субверсії. Зокрема, Еймос грає на ньому "домінантно", широко розставивши ноги – цілковито заперечуючи таким чином академічну манеру поводження за одним з найкласичніших інструментів, подекуди вона грає стоячи, аби позначити важливі моменти твору, та з силою б'є об кришку. Таким способом гри (що є подібним до способу, яким Дікінсон користується своєю мовою) Торі Еймос провадить деконструкцію опозиції "високе"- "низьке", максимально "отілеснюючи" інструмент, позначений характеристикою академізму. Вона встановлює зі своїми "дівчатами" (так Еймос називає різноманітні клавішні) надзвичайно інтимний зв'язок, і "фізично маніпулює своїм Безендорфером, ніби формою соціального коментаря чи музичного активізму" [24]. Люсі О'Брайан зазначає, що Еймос грає на роялі "різко, межово й подекуди надзвичайно сексуалізовано" [19]. Стаючи продовженням тіла Еймос інструмент, що його стереотипно позначено як "ремінний", використовується нею у "маскулінній" манері. Слід зауважити, що Елізабет Грос у своїй інтерпретації "природного" тіла згадує фрейдівський аналіз "чоловіка" як "протетичного Господа" з "допоміжними" органами, покликаними зробити його неперевершеним [17, с. 38–39]. Роблячи своє виконавське тіло протетичним, Еймос провадить водночас деконструкційну та апропріюючу дію, до того ж привносячи у свою гру на роялі та гру у символічному сенсі надважливе питання "отримання насолоди". Як і для Дікінсон, для Еймос однією з найважливіших інтенцій стає не прямолінійне заперечення, але трансгресивне витирання бінарностей.

Лірично Еймос, подібно до тактики Дікінсон, вдається до гри гендеризованими ролями – приміром, у межах деконструкції цент-

ралізуючого християнського міфу. В одному з найвідоміших своїх треків "Muhammad My Friend" авторка розгортає критику домінантного нарративу з кількох позицій. Звернімося до тексту [6].

Muhammad my friend
it's time to tell the world
we both know it was a girl back in Bethlehem
and on that fateful day
when she was crucified
she wore Shiseido Red and we drank tea by her side.

Еймос не просто перетворює жертвовного героя на жінку, вона іронічно вписує кульмінаційний "високий" епізод історії в повсякденно-театралізовану (нібито "знижену") повсякденність. Подана як буденна, розмова з мусульманським пророком Мохамедом щодо "істинного" стану речей в християнській історії розгортається за чаєм, а власне "віфлеємська дівчина" готується до смерті, "одягаючи" червону помаду Shiseido Red – в такий спосіб маніфестарно та визивно наполягаючи на своїй жіночості. Направду, традиційні практики фемінності, включно з засобами "вдосконалення", як твердить Грос, можуть бути потлумачені "як модуси партизанської субверсії патріархатних кодів" [17, с. 144].

Якщо поезія Дікінсон демонструє чимало прикладів музичальності (що часто дає їй додаткову можливість "отілеснення" поетичного слова), то для Еймос музика є неймовірно потужним інструментом реалізації субверсивних дій. Надзвичайно знаковий та відомий трек Еймос "Blood Roses" демонструє стратегічне поєднання музичної та ліричної підривної практики. Постійно працюючи з найбільш табуйованими темами, у цій пісні авторка (вражена романом Еліс Вокер "Possessing the Secret of Joy") звертається до звичаю жіночого обрізання (що патріархатно кодифікований як "божественно" інспірована дія), згадуючи про згодовування понівеченої плоті курям [5].

... when chickens get a taste of your meat
when he sucks you deep
sometimes you're nothing but meat

Текст пісні демонструє гранично непевний синтаксис, що цілком відображає описувану "низьку" (в логіці бінарних опози-

цій) ситуацію, яка в принципі опирається "промовленню"; в її межах Еймос надає частинам жіночих геніталій "високих" найменувань: "blood roses", "warm little diamond" [5]. Тимчасом музичний акомпанімент виконується на салонному, "галантно-му", "високому" інструменті – клавесині, звук якого є яскравим, та одноманітним, адже клавесин не дає можливості витворювати динамічні відтінки. Так Еймос вибудовує контрастність непроникної, максимальної "байдужої" й емоційно відстороненої "тілесності" інструменту та максимально розмаїтої "тілесності" власного голосу, який переходить від шепотіння до крику та виття, демонструючи якнайширший спектр почуттів.

До музичного та ліричного рівнів Еймос додає й перформативний. Більшість альбомів авторки створено за принципом "концептуальних" записів – тобто музичних текстів, у яких пісні поєднані між собою як цілісний, нецентралізований наратив. Серед найяскравіших прикладів – "American Doll Posse" (2007). У цій роботі Еймос виступає в ролі "політичного" міфокритика, одночасно застосовуючи бароково-постмодерну гру з перформативністю. П'ятеро "американських кукол", що складають "загін", інкорпують розмаїті риси фемінності, вписаної в національний контекст. Водночас вони символізують фемінність в її позанаціональному вимірі. Це відбувається за рахунок відсилки "американських" персон до персон грецьких богинь, а у випадку з постаттю Авторки / Учасниці "загону", і до грецького бога, відомого своєю пов'язаністю з ірраціональною вітальністю: Ізабель (/ Артеміда), Клайд (/ Персефона), Піп (/ Афіна), Санта (/ Афродіта) та Торі (/ Деметра, Діоніс). Кожна з персон отримує свій візуальний та політично ангажований образ, причому жодна з деталей не є другорядною у процесі образного витворення – від кольору волосся та висоти підборів до способу життя та світогляду. Еймос, як і завжди, не відмовляється від роботи з "повсякденним" як "високим" / "політичним". У такий спосіб розгортається "жіноча" деконструкційна робота з ідеологічним апаратом нації. У ній жіноча тілесність виступає одним з найважливіших інструментів здійснення субверсивної практики (цікаво, що тілесність водночас використовується цим апаратом й стає засобом його дискредитації).

На обкладинці альбому центральна постать Авторки (Торі-Деметри-Діоніса) обернена до глядача оголеною спиною, на ній прочитується напис "We the People". Постать зафіксована у рішучій позі з піднятим догори кулаком правої руки та опущеним кулаком лівої на тлі національного прапора. "Кукли" натомість дивляться прямо на глядача. Центральна постать, котра "включає" в себе усі персони, блокує (патріархатно колонізуючу) дію "погляду", символічно підтримувана навмисне об'єктивованими постатями, які, втім, доводять свою суб'єктність прямим пильним зустрічним поглядом.

Постать Авторки з'являється ще в одному образі: у блискучій сукні, на високих підборах, вона тримає у правій руці Біблію, на лівій руці має напис "сором", а по лівій нозі струмиться кров. На тлі – алюзія на знакову роботу Гранта Вуда "American Gothic". Буквально демонструючи обмежувальні інструменти, за допомогою яких традиційно конструюється "жіноче" – приміром, задіюючи в образі неконтрольовані тілесні рідини (в даному разі це менструальна кров), які повсякчас "утверджують пріоритет тіла над суб'єктністю; демонструють обмеження суб'єктності тілом" – Еймос здійснює жест трансгресії [17, с. 194]. На відміну від попереднього образу, ця постать не уникає глядацького погляду. Так заприявнюється використання "низької" тілесності для витворення "високого", а саме суб'єктності.

У центральному треці альбому "Big Wheel", який виконується Торі-Деметрою-Діонісом, авторка продовжує працювати з християнським міфом, одним із засадничих для нації. Звернімося до тексту [4].

... You think I am your possession
you're
Messing with a Southern girl
But my recipe is on
With your
stale bread yeah it's hot
But Baby I don't need your cash
so Baby maybe I let your

Big Wheel turn my
Fantasy
Don't you throw your shade on me
I've been drinkin' down your pain
Gonna turn that whiskey into rain and
Wash it away <...>

<...> I've been on my knees
But you're so hard
hard to please
Did you take me take me in
So you are a superstar
get off the cross we need the wood.

Граючись з семантикою архаїзованого сленгового виразу "big wheel", яка вміщує в себе уявлення про "найважливішу персону", Еймос "одомашнює" образ Христа, виводячи його в ролі недолугого господаря-алкоголіка, якому наказує не кидати на неї свою тінь, пародійно переінакшує "тілесність" євхаристії – у пропонованому варіанті ритуальний хліб черствий, і вдало "поєднується" лиш з гарячою жіночістю дівчини з Півдня, а чоловічий "віскі-біль" замість води може перетворитися на природну стихію дощу / "спокутуватися" лиш за умови жертвовного та смиренного жіночого зусилля, якого, втім, завше виявляється недостатньо.

Як Дікінсон, так і Еймос – кожна використовуючи власні інструменти – являють у своїй творчості практику трансгресії: прагнучи уникнути логіки бінарних опозицій, вони відкидають стратегію заперечення, і натомість повсякчас демонструють поєднання засобів раціональної інтелектуалізації (які стереотипно уявляються як "чоловічі") з засобами емоційного прочитання та інтерпретування (що традиційно уявляються як "жіночі"). Результатом стає потужна практика "тілесного розумування", яка є одним з найдієвіших інструментів деконструкції логіки й економії бінарних опозицій. Відкидаючи стигму "банальності" тілесного, Емілі Дікінсон передає представниці сучасної популярної культури – авторці-виконавиці Торі Еймос – спосіб "промовляння" тіла / "промовляння" тілом, який остання розширює за допомогою всеохопної музичної-ліричної-перформативної "мови".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горенко О. Емілі Дікінсон: Поезія / Олена Горенко // Пригодій С., Горенко О. Американський романтизм: Полікритика / Сергій Пригодій, Олена Горенко. – К. : Либідь, 2006. – С. 395–437.
2. Матасова Ю. Архетипне материнство Е. Дікінсон / Юліана Матасова // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 29. – С. 277–281.
3. Матасова Ю. Жіноча архетипність у ліриці Е. Дікінсон / Юліана Матасова // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 377–381.
4. Amos T. Big Wheel [Електронний ресурс] / Tori Amos // American Doll Posse. – Epic Records, 2007. – Режим доступу : <http://toriamos.com/go/galleries/view/866/1/863/albums/index.html>.
5. Amos T. Blood Roses [Електронний ресурс] / Tori Amos // Boys For Pele. – Atlantic Records, 1996. – Режим доступу : <http://toriamos.com/go/galleries/view/235/1/26/albums/index.html>.
6. Amos T. Muhammad My Friend [Електронний ресурс] / Tori Amos // Boys For Pele. – Atlantic Records, 1996. – Режим доступу : <http://toriamos.com/go/galleries/view/241/1/26/albums/index.html>.
7. Amos T. Welcome to Sunny Florida [DVD] / Tori Amos. – Epic Records, 2004.
8. Amos T., Powers A. Piece by Piece / Tori Amos, Ann Powers. – New York : Broadway Books, 2005. – 368 p.
9. Blanchot M. La littérature et le droit a la mort / Maurice Blanchot // La part du feu. – Paris : Editions Gallimard, 1949. – P. 290–331.
10. Burns L., Lafrance M. Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music / Lori Burns, Mïlisse Lafrance. – New York : Routledge, 2002. – 255 p.
11. Dickinson E. I am afraid to own a Body – / Emily Dickinson // The Complete Poems of Emily Dickinson / T.H. Johnson [ed.]. – Boston – Toronto : Little, Brown & Co, 1960. – P. 493–494.
12. Dickinson E. Tell all the Truth but tell it slant – / Emily Dickinson // The Complete Poems of Emily Dickinson / T.H. Johnson [ed.]. – Boston – Toronto : Little, Brown & Co, 1960. – P. 506–507.
13. Dickinson E. The Spirit lasts – but in what mode – / Emily Dickinson // The Complete Poems of Emily Dickinson / T.H. Johnson [ed.]. – Boston – Toronto : Little, Brown & Co, 1960. – P. 654.
14. Foucault M. Prïface a la transgression [Електронний ресурс] / Michel Foucault // Critique : Hommage a G. Bataille. – N° 195–196. – Août-Septembre. – Paris : Editions de Minuit, 1963. – P. 751–769. – Режим доступу : http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/foucault_transgression.pdf.
15. Gilbert S.M. The Wayward Nun Beneath the Hill: Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood / Sandra M. Gilbert // Feminist Critics Read Emily Dickinson / S. Juhasz [ed.]. – Bloomington : Indiana University Press, 1983. – P. 22–44.
16. Gordon B. Tori Amos' Inner Voices / Bonnie Gordon // Women's Voices Across Musical Worlds / Jane A. Bernstein [ed.]. – Boston : Northeastern University Press, 2004. – P. 187–207.
17. Grosz E. Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism / Elizabeth Grosz. – Bloomington – Indianapolis : Indiana University Press, 1994. – 272 p.

18. *Hughes G.R.* Subverting the Cult of Domesticity: Emily Dickinson's Critique of Women's Work / Gertrude Reif Hughes // *Legacy*. – Vol. 3. – № 1. – Emily Dickinson: A Centenary Issue. – Spring, 1986. – P. 17–28.

19. *O'Brien L.* Pianosexual [Электронный ресурс] / Lucy O'Brien // *Diva*. – February/March, 1996. – Режим доступа : <http://www.yessaid.com/interviews/96-02Diva.html>.

20. *Pascoe J.* "The House Encore Me So": Emily Dickinson and Jenny Lind / Judith Pascoe // *The Emily Dickinson Journal*. – Vol. 1. – № 1. – Spring, 1992. – P. 1–18.

21. *Reynolds D.S.* Emily Dickinson and popular culture / David S. Reynolds // *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* / W. Martin [ed.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 167–190.

22. *Runzo S.* Dickinson's Transgressive Body / Sandra Runzo // *The Emily Dickinson Journal*. – Vol. 8.1. – The Johns Hopkins University Press, 1999. – P. 59–72.

23. *Salvato N.* Cringe Criticism: On Embarrassment and Tori Amos / Nick Salvato // *Critical Inquiry*. – Vol. 39. – № 4. – Summer, 2013. – P. 676–702.

24. *Smith B.J.* Pianosexual: Fascinations of Tori Amos's Sexualized Virtuosity in Performance [Электронный ресурс] / Bethany J. Smith // *Proceedings of the First International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus08)* / M. Marin, M. Knoche, R. Parncutt [eds.]. – Graz, 14–15 November 2008. – Режим доступа : http://uni-graz.at/richard.parncutt/homepage%20sysmus08/index2Dateien/Content/Proceedings_SysMus08/SysMus08_Smith_Bethany.pdf.

25. *Whiteley S.* Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity / Sheila Whiteley. – New York : Routledge, 2000. – 246 p.

26. *Wolosky S.* Emily Dickinson: being in the body / Shira Wolosky // *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* / W. Martin [ed.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 129–141.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.16

Ю. Р. Матасова, канд. філол. наук, доц.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

**"ГОВОРЕНИЕ" ТЕЛА / "ГОВОРЕНИЕ" ТЕЛОМ:
ТРАНСГРЕССИВНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ
АМЕРИКАНСКИХ ПОЭТОВ И АВТОРОВ-ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦ**

В исследовании – через сравнение творческих стратегий Эмили Дикинсон и Тори Эймос – проводится анализ американского женского письма как примера "телесного мышления" (в терминах Элизабет Гросс). Изучение способов и инструментов такой практики, призванной сопротивляться патриархатной логике бинарных оппозиций, совершается через оптику концепта трансгрессии, который разрабатывается Мишелем Фуко. Исследование выявляет пути разворачивания трансгрессивной практики сопротивления, деколонизирующей "женское", в американской женской поэзии и музыке, демонстрируя значательную связь альтернативного канона авторов-исполнительниц (представленных в этой работе Тори Эймос) с традицией женской поэзии.

Ключевые слова: американская женская поэзия; американская традиция авторов-исполнительниц; американская литература и популярная культура; телесность; трансгрессия.

Iu. R. Matasova, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

"SPEAKING" THE BODY / "SPEAKING" THROUGH THE BODY: TRANSGRESSIVE CREATIVE PRACTICES OF AMERICAN WOMEN POETS AND SINGER-SONGWRITERS

The comparative study of Emily Dickinson's and Tori Amos' creative practices presents the analysis of American women's writing as "corporeal thinking" (in Elizabeth Grosz's terms). The ways and instruments of such practice that aims at resisting the patriarchal logic of binary oppositions are examined through the optics of Michel Foucault's concept of transgression. The research reveals how the transgressive resisting decolonizing practice unfolds in the American women's poetry and music, and demonstrates the fundamental relation of the alternative canon of singer-songwriters (represented by the creativity of Tori Amos in this study) to the tradition of American women's poetry.

Keywords: American female poetry, American tradition of singer-songwriters, American literature and popular culture, corporeality, transgression.

УДК 81+929

А. М. Мних, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ВЕРХОВИНКИ

Оглядом розглянуто біографію Ярослави Лагодинської-Кучковської (Лесі Верховинки), проаналізовано її творчий доробок, що містить малу прозу, поезію, драматургію, епістолярію й літературну критику. Увага сконцентрована на найоригінальнішій вісі творчості – новелах та оповіданнях письменниці.

Ключові слова: літературознавство, Леся Верховинка, мала проза, імпресіонізм, гуцули, Західна Україна, перша половина ХХ ст., індивідуально-авторський стиль.

Вивчення імпресіоністичної літератури має свою тривалу історію. На теренах України другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. яскравими представниками імпресіонізму були:

Леся Українка, М. Коцюбинський, Г. Хоткевич, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина тощо [5]. Серед них вартісне місце належить Ярославі Лагодинській, більш відомій під літературним псевдонімом – Леся Верховинка.

Це ім'я знайоме дуже невеликій кількості людей, включно з видатними знавцями української літератури. Це не дивно, зважаючи на таку незвичну і сумну долю талановитої жінки.

Ярослава Лагодинська народилася 3 квітня 1903 року в містечку Делятин на (нині Іванофранківщина) в родині відомого громадсько-політичного діяча Миколи Лагодинського. Зростання у висококультурній атмосфері сприяло швидкому духовному розвитку дівчини. У домі Лагодинських, де зростало 4 доньки, бували такі відомі особистості, як Василь Стефаник, Кирило Трильовський, Марко Черемшина, Іван Семанюк та ін. Звісно, все це не могло просто пройти повз увагу малої Славці. Виразне національне спрямування її приватної освіти мало продовження в славетній гімназії Сестер Василянок у Львові, де увага до національних традицій, повага до християнської моралі були найбільш цінованими рисами.

Втрата української державності спричинилася до раптової смерті тоді повітового комісара ЗУНР, Миколи Лагодинського. Овдовіла дружина Клавдія Лагодинська робила все, щоб доньки одержали освіту, проте матеріальне становище родини все одно було важким. У листі до матері 10 грудня 1919 року Ярослава писала: "Я така бідна, стільки мушу вчитися, аж в голові мітається, а тут ще та журба, як я поїду додому, не дає мені спокою – сумує вона за батьком, – грошей я в же не маю зовсім. Щоби заплатити за направу парасолі, мусіла я позичити у пані 20 корон. Також уже треба платити за грудень за науку, а я "грейцара" не маю за душею" [2, с. 268].

Перші свої твори Славця друкувала у львівській періодиці, а після 1921 р. почала постійно співпрацювати з видавництвом "Світ дитини".

Згодом дівчина переїхала до Відня (проте, продовжувала надсилати свої оповідання у львівські видання), де захистила докторську дисертацію і познайомилася зі своїм майбутнім чоловіком – лікарем Теофілем Кучковським. На жаль, не проживши у шлюбі

навіть десяти років, Теофіл після тривалої хвороби помер, залишивши напівсиротою маленьку донечку Оксану. Овдовіла Ярослава, ледве знайшовши у собі сили жити після втрати коханого чоловіка і вірного товариша, приїхала до матері, щоб забрати доньку, проте, ще гостюючи в Делятині, взимку вона захворіла на запалення легень і 21 лютого 1936 року померла.

Цій витонченій талановитій жінці доля відвела неповних 33 роки життя. Однак Ярослава залишила після себе невелику, але потужну й цікаву спадщину, яку сьогодні слід вписати в літературний процес України першої половини ХХ століття [3, с. 5].

Творчу спадщину мами зберегла дочка Оксана Кучковська-Роздольська, стараннями якої і було видане повне видання творів Лесі Верховинки, на жаль, накладом всього 300 примірників [4, с. 414].

Леся Верховинка посідала помітне місце в літературному процесі Галичини того часу: вона значно збагатила письменство новими темами та типажами верховинського краю.

Творчу діяльність вона почала з поезії. Перші твори, ще далеко не досконалі, наскрізь просякнуті патріотичним пафосом:

"Життєвий шлях я тільки починаю
І ним готова вірно прямувати.
Трудитись хочу я для свого краю, –
І цій меті життя своє віддати" [2, с. 14] (*Вірш "Моя мета"*)

"Тематика поезії цього періоду різноманітна: тут і краса карпатського краю, і подільські пейзажі, захоплення незвичайними картинами природи", – зазначає Михайло Гнатюк, який першим досліджував творчість Я. Лагодинської, – та домінуючими темами є любов поетеси до свого батька, до родинного гнізда, містечка Делятин, яке "лежить у стіп моїх Карпат" .

Саме в ранньому поетичному доробку найбільш помітний вплив духовної наставниці Ярослави – за творчістю і частково за долею – Лесі Українки. Окрім схожого за звучанням і за значенням псевдоніма бачимо схожість багатьох назв творів: "Моя мета" (пор. з "Мій шлях" Лесі Українки), "На весняних струнах" (пор. з "Сім струн"), "Казка минулих літ" (пор. з "Давня казка"), збірка "До Делятина на крилах мрій" (пор. зі збіркою "На крилах

піснь") тощо. Можливо, не випадковим є те, що і прожили ці дві видатні письменниці недовго?..

Дуже швидко легке поетичне захоплення змінилися серйозними спробами відтворити максимально реалістичну картину навколишнього світу ("Подільська картина", "Слідом орла", "На весняних струнах"). З цього моменту виразно простежується вплив автора яскравих картин гуцульського краю Марка Черемшини та Лесі Українки, яскраве захоплення якою простежується впродовж всієї творчості Ярослави Лагодинської.

Драматичних творів письменниці нараховується лише три. Це "В роковини смерті Каменяра", "Іменини Влодка", "Стріча в лісі". Всі вони розраховані на дитячу аудиторію та обмежуються кількома сценами, у яких обов'язковими учасниками і головними персонажами є також діти.

Тарас Прохасько знаходить у них вагоме значення для сучасності. Він стверджує: "По-перше, вони свідчать про минуле: у повоєнному Делятині були не тільки люди, здатні написати п'єсу для дітей. Були дорослі, які попри повоєнний розпач – займалися дітьми аж настільки, що для театру, в якому могли грати діти, потрібні були навчальні п'єси для дітей-глядачів. По-друге, вони стосуються можливого майбутнього. Бо відкривають очі на те, що слід робити у часи розпачу" [7, с. 64].

Найбільш оригінальний доробок складає мала проза, що здебільшого наскрізь пройнята трагізмом. Мотив нещастя, біди, жорстокої випадковості супроводжує майже кожен прозовий твір Лесі Верховинки, що деякою мірою асоціюється з творами Марка Вовчка.

Імпресіоністична манера оповіді чітко проступає в оповіданні 19-річної Ярослави "Як умирали квітки": "Переді мною простягнулась лука, вкрита густою, високою травою та різнобарвними квітками. Мені здається, що чую якісь тихі голоси, якийсь шепіт ніжний, тихесенький. Хто це говорить? Невже люди? Але ні, як далеко оком сягаю, не видно нікого. Я сама одна. Тільки синє небо підіймається там вгорі, наче шовковий балдахон, а внизу трава і квітки. Ах, та це ж вони, квітки, гомонять між собою... Певно, вони! І чому ж би їм не гомоніти? Тому, що ми, люди, заперечуємо їм здатність говоріння? Ех, чи мало то люди заперече-

чують... А я таки переконана, що цей гомін – то розмова квіток! Замикаю очі і, зосередившись, прислухуюсь... Як гарно... Як мило перенестися на хвилину з цього людського світа до світа квіток. На одну-однісіньку хвилину стати квіткою..." [2, с. 75].

Майже у всіх оповіданнях спостерігаємо ряд основних ознак імпресіонізму, таких як: аідеологічність як намагання фіксувати перше миттєве враження від об'єкта без продиктованих ідеологій, відмова від ідеалізації як наближення життя до реальності (наприклад, героїня "Пригод жебрачки" не дотримується жодних ідеологій, просто живе власною мораллю), своєрідність художнього часопростору, коли найменше враження в подальшому набуває самодостатньої цінності в часі (як у творі "Недо-співана пісня свободи" пізнаємо життя героя, його характер, міркування лише через певні уривки – моменти його життя), специфіка психологізму як можливість відкривати у героєві риси вдачі через здатність реагувати на зовнішні збудники, композиційні аспекти, а саме: образи-деталі, внутрішні монологи, пейзажі, як засоби психологічної характеристики героя (так, наприклад, образ ватри в оповіданні "Старече лихо" як символ пам'яті та скорботи, перед яким сповідається старий дід Олекса).

В імпресіоністичних творах Лесі Верховинки спостерігаємо нове бачення світу в літературі через синтез мистецтв, унаслідок якого змінюється структура художнього мислення, стиль, виникають нові форми образності, символіки.

Великої уваги заслуговують елементи психологізму, що спостерігаються здебільшого у творах на дитячу тематику. Серед них "Велика п'ятниця на Гуцульщині" та "Портрет татуса".

У головного героя останнього, Ромчика, немає татуса, хоч у пам'яті є приємні спогади про те, як він гойдав його на колінах, показував образки з якоїсь гарної, великої книжки. Так малий герой з оповідання "Портрет татуса" стає постійним носієм, колекціонером вражень, викликаних і спогадами про батька, і розповіддю матері про геройський подвиг татка, і захопленням на льодовому катку, – коли хлопчик забув про напучування матері бути чемним і не товаришувати з бешкетниками. Несуголосним з його буденною поведінкою є спілкування з портретом татуса, що висів на стіні.

"Цей портрет – найбільша дорогоцінність і для мами, і для Ромчика. Хлопчина дуже любив сідати собі навпроти цієї стіни і довго-довго вдивлятися в дороге обличчя. Часом здавалося йому, що образ татуса оживає, рухається, і ось він іде до нього. Мов живий, і протягає руки" [2, с. 71].

Та ось Ромчик провинився, не послухавши матері і потрапивши під вплив хлопчаків-однокласників. Тоді сталося несподіване для нього самого: "Раптом Ромчик підніс очі і мимохіль глянув на протилежну стіну, де між двома вікнами висів портрет батька. І о диво! Замість веселої, лагідної усмішки побачив хлопчина на дорогому обличчі вираз великого смутку і терпіння. А очі, ті великі гарні очі, в які Ромчик так любив вдивлятися, були повні сліз... І дивилися вони прямо на Ромчика" [2, с. 74].

Побачене на портреті пробудило совість хлопчини. Мати напоумлювала сина, що смутку на обличчі татуса – то журба, викликана тим, що його син не є чемним, а отже, не любить України: "Коли б ти любив її, то не поступав би так, як ти поступаєш. Ти знаєш, якою має бути українська дитина – добра, послухна, пильна та роботяща. Повинна залюбки вчитися рідної мови, щоб стати розумним, свідомим українцем. А ти що робиш? Закинув науку, не слухаєш мамусі та бавишся з найгіршими збитошниками в цілім світі. Скажи сам, чи ж це гідне української дитини? І як же твій татусь має бути спокійний та веселий?" [2, с. 74].

Хлопчина раптом постановив собі змінитися, а коли подививсь на портрет, то побачив, як татусь продовжує посміхатися до нього з портрета лагідною посмішкою... "Він тішиться доброю дитиною і сподівається, що виросте з сина сміливий борець за волю і докінчить велике діло, якого батькові не судилося завершити..." [2, с. 74].

Таким чином, характер героя втрачає статичність, що пояснюється дитячою психологією та віковими особливостями. Момент прозріння дитини несуголосний з її поведінкою, проте він став вирішальним у формуванні особистості.

Відомий літературознавець Ю. Кузнецов зазначає, що в українській літературі початку ХХ століття зображення характеру "поступається місцем відтворенню психічного процесу, тобто взаємопов'язаних настроїв і станів особистості, того потоку почувань, у плині яких індивідуум усвідомлює зовнішній і внутрішній світ" [6, с. 17–18].

Чітко прослідковується тематичний ряд оповідань: тема визвольної боротьби ("На полонині", "Недоспівана пісня свободи"), важке життя місцевих жителів ("Сирітська доля", "Під такт машини"), особливо в часи Першої світової війни ("Вигнанці") будні єврейської бідноти галицьких містечок ("Мати" – тут також глибоко порушена тема невдячності дітей, їх неповага своїх батьків), проблема родинних стосунків є і в оповіданні "Невістка", де маємо яскравий образок з життя гуцульської родини. Найбільш вдалим є прозові твори письменниці на дитячу тематику: "Портрет татуса", "Велика п'ятниця на Гуцульщині".

Великої уваги заслуговує оповідання "Мати" – своєрідна картина життя єврейської родини онучкарів у Делятині, а крім того – глибокого материнського серця простої жінки Брани. Цей твір за майстерністю можна сміливо дорівняти до всесвітньо відомого "Тев'є-молочаря" Шолома Алейхема [1].

Перед нами постає той світ єврейства галицьких провінційних містечок, який зник у мороці Другої світової війни. Брана живе у хаті, вікна якої майже на одному рівні з землею. Стара єврейка "всувається непомітно до панських домів, прибирає бліді висохлі уста ввічливо нахабною посмішкою, складає подитячому маленькі рученята на вистаючому животі і починає:

– Може, пані має на продаж якусь стару одежину: сукню, плащ, черевики. О золота, люба, ласкава пані має певно в своїй шафі багато речей, що лежать дармо, а вона заплатить. О, вона не хоче нічого задурно, вона не жебрачка, борони Боже, вона має свій маленький гешефт.... Тут заробить дрібку грошей, там – кілька грейцарів та й принесе додому, щоб було дитині що зварити їсти " [2, с. 149].

Брана складає на придане дочці долари, які вимінює в багатих євреїв. Його величність долар – цей "маленький зелений папірчик" – у руці матері перетворюється не тільки в символ заможності щастя молодій Сари, а й у символ душевної рівноваги самої Брани. Мрії про щасливе майбутнє дочки роблять матір щасливою: "Витягає з трудом перемерзлі ноги з густого болота і всміхається до ясних картин майбутнього. Ось вона у теплій, затишній кімнатці сидить на м'якому фотелі і плете теплі шкарпетки. В хаті достаток, ліжка високо позастелювані, коло її ніг бавляться внучата..." [2, с. 151].

Материне серце Брани не заболіло, коли після весілля дочка Сара не приймає матері до своїх покоїв. Стара Брана й далі ходить по домах і скуповує вживані речі. Вона так само вперта й нахабна, як і раніше, і так само важко позбутися її з хати. І тільки провалля смутку глибшає все більше з кожним днем, з кожною годиною, доки не стане для старої Брани проваллям смерті.

Образ доньки Брани виписаний в оповіданні поверхово, що відповідає задумці авторки передати насамперед психологічний портрет матері, яка над усе любить свою гордовиту красуню-дочку Сару.

Психологічна переконливість, точність деталей, що додає ще більше реалістичності зображуваному змушують по-справжньому проникнутися долею головної героїні.

Окрім поезії, малої прози та драматургії Леся Верховинка відома також у літературній критиці ("Жіночі портрети у творчості Івана Франка", "Перші спроби житлових комун у Відні", "Наталія Кобринська" та ін.), в епістолярії (бо попри приватний характер листування з рідними з нього дізнаємося чимало про життя галицької інтелігенції I пол. XX ст. та її культурні змагання за свої права в умовах польської держави).

Сьогодні творчість вилучених з літературного процесу або просто забутих письменників повертається до читача. Серед них далеко не останньою є постать Лесі Верховинки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Aleichem, Sholom.* Tevey the Dairyman and The Railroad Stories. // Library of Yiddish Classics. – Hillel Halkin transl. – Schocken. – 1987 p.

2. *Верховинка, Леся.* До Делятина на крилах мрій: Поезії, новели, оповідання, драматичні твори, есеї, статті, епістолярій // Верховинка Леся; Упоряд. О. О. Жарівський; вступ. слово М. І. Гнатюка; худож. оформл. І. М. Крислача. – Львів : Каменяр, 2013. – 429 с.

3. *Гнатюк М.* Леся Верховинка повертається до читача // Верховинка Леся "До Делятина на крилах мрій" – Львів : Каменяр, 2013. – 429 с.

4. *Жарівський О.* Ярослава Лагодинська-Кучковська (Леся Верховинка) // Верховинка Леся "До Делятина на крилах мрій". – Львів : Каменяр, 2013. – 429 с.

5. Імпресіонізм. Енциклопедія літературних напрямів і течій [Електронний ресурс] // Бібліотека української літератури. – Режим доступу від 2000 р.: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=9>.

6. *Кузнєцов Ю.Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики). – Дисертація на здобуття наукового ступеня д-ра філологічних наук. –К., 2004. – 456 с. 6.

7. Прохасько Т. Дві наївні навчальні п'єси... // Верховинка Леся. Іменини Влодка. – Комедійка у 3 діях. – Івано-Франківськ. : Лілея НВ, 2013. – 64 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти томах // за ред. Є. О. Шаблювського. – К.: "Наукова думка". – 1975. – 447 с.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.16

А. М. Мных, студ.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ ТВОРЧЕСТВА ЛЕСИ ВЕРХОВИНКИ

Обзорно рассмотрено биографию Ярославы Лагодинской-Кучковской (Леси Верховинки), проанализировано ее творчество, содержащее малую прозу, поэзию, драматургию, эпистолярную и литературную критику. Внимание сконцентрировано на самой оригинальной оси творчества – новеллах и рассказах писательницы.

Ключевые слова: *литературоведение, Леся Верховинка, малая проза, импрессионизм, гуцулы, Западная Украина, первая половина XX в.*

А. М. Mnykh, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

STYLE FEATURES OF LESIA VERKHOVYNKA'S CREATIVE WORKS

This article reviews the biography of Yaroslava Lahodyns'ka-Kuchkovska (Lesia Verkovynka), analyzes her creative works, which include small prose, poetry, drama, epistolary and literary critic. Attention is focused on the most original axis of her creativity – short stories.

Keywords: *literature, Lesia Verhovynka, small prose, impressionism, Hutsul, Western Ukraine, the first half of the 20th century.*

УДК 821.22 – 31.09 Данешвар

А. М. Моллахмади, асист.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ И МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СВОБОДЫ ЛИЧНОГО ВЫБОРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СИМИН ДАНЕШВАР

Посвящается творчеству выдающейся писательницы Ирана Симин Данешвар и проблеме свободы женщины в исламском обществе. На примере героинь романа Симин Данешвар обосновывается тезис о том, что

бытующее в европейских странах мнение об ограничении свободы женщины исламской религией беспочвенно.

Ключевые слова: *феминизм, ислам, христианство, проституция, психологический роман, Коран.*

Появление женской прозы как нового направления в литературе XX века во многих странах мира считается результатом социальных, политических и культурных перемен. Главным из них является формирование феминистского движения, которое стремится отстаивать право женщин на равные с мужчинами условия труда. В Иране феминизм с исламской направленностью проявился ещё во время Конституционного движения 1906–1911 годов. Об этом движении писали многие, особенно женщины, требовавшие уравнивания их в правах с мужчинами и устранения дискриминации женщин в патриархальном обществе. В это же время в иранской литературе начала XX века в произведениях ("Страшный Тегеран", "Крестьянская де вушка") впервые появляется образ женщины-проститутки. Это новый образ и новый тип женщины, которая, как ни парадоксально это выглядит, пытается освободиться от власти мужчины. Поначалу проституция – это, пожалуй, единственный способ зарабатывать самостоятельно и так же самостоятельно распоряжаться заработанными деньгами в том обществе, где иного реального заработка у женщины быть не могло. Таким образом, проститутка обладает относительной свободой. Махназ Норузи, ссылаясь на работу М.-Р. Махмудиана, отмечает, что женские образы в социально направленной иранской литературе начала XX века словно расположены на двух полюсах: это либо проститутка, проявляющая силу своего характера и активную жизненную позицию, либо покорная женщина, носительница традиционных ценностей [2, с. 70]. Поэтому такое противопоставление сохраняется на страницах романов довольно долго – до середины XX века, вплоть до появления романа "Сувашон" (1969) Симин Данешвар – первой иранской профессиональной женщины-писательницы, основоположницы нового психологического романа европейского типа [3].

Если ранее женская судьба была описываема мужчинами и с позиций мужчины и женщины-писательницы поначалу лишь

следовали образцу, заданному мужчинами, то Симин Данешвар впервые разрушает сложившиеся традиции и пишет как о женщинах, так и о мужчинах с позиции женщины. Казалось бы, это настолько естественно, что трудно предположить что-либо иное. Однако Симин Данешвар оказалась новатором, причём её новаторство до сих пор не осмыслено полностью даже серьёзными исследователями. В частности, очень трудно согласиться с утверждением Махназ Норузи, содержащимся во вступительной части её диссертации, а значит, являющимся основополагающим: Роман سووشون "Сувашон" на фарси) является лучшим в ряду произведений, посвященных судьбам падших женщин" [2, с. 15]. На этих судьбах и хотелось бы остановиться подробнее.

На наш взгляд, этот роман ни в коей мере не касается судеб падших женщин. Это не роман о жизни проституток, как можно подумать, ознакомившись с приведённой цитатой. Вполне возможно, что взгляды на то, кого и почему можно назвать падшей женщиной, различны у женщин и мужчин, а, возможно, различны эти взгляды и в разных культурах. Не следует забывать также, что Симин Данешвар написала свой роман уже после своей учёбы в Америке и после практики переводов лучших произведений мировой литературы на фарси.

Действительно, в романе представлены различные женские характеры и судьбы. Из них быть названными "падшими женщинами" могут быть трое: танцовщица-"индианка" Судабе, безымянная, вскользь упомянутая девочка из бедного еврейского квартала, и служанка Фердос. Именно в такой последовательности мы узнаём о них.

Наиболее смелый образ, совершенно новый характер – это Судабе. Её лишь называют индианкой из-за её любви к индийской культуре, религии, танцам, которые она исполняет. На самом деле Судабе иранка, но иранка, разрушающая все представления о том, какой должна быть "правильная" героиня. Судабе некрасива, о чём говорит другая героиня романа, Тётя: "Она была похожа на сову". Сова – не просто сравнение по внешнему сходству, а символ: как и в украинской мифологии, в Иране сова приносит беду. Не удивительно, что так думает женщина, чья мать является поверженной и уничтоженной соперницей Судабе. Однако Тётя на самом деле

очень объективна, ведь дальше она говорит о том, что Судабе буквально преображалась в танце. Даже любящая дочь не может не признать творческого таланта этой женщины, который является высшей ступенью красоты: красота физическая, данная от рождения, с годами утрачивается, но красота духовная (а к ней относятся и творчество) только совершенствуется. О моральных качествах Судабе Тётя также упоминает с восхищением: "Какая это была женщина!" Ведь именно Судабе поддерживает её в самые трудные минуты после гибели её мужа и сына. Поэтому не вызывает удивления тот факт, когда Тётя вспоминает, как сама же тайно относилась в мечеть любовные записки своего отца, адресованные Судабе. Понимая, что Судабе разрушает родительскую семью, дочь не может не признать как право своего отца на любовь, так и то, что эта женщина такой любви достойна. Заметим, что Судабе у всех вызывает удивление тем, что отказывается стать второй законной женой своего любимого человека. Ведь при желании законы ислама это позволяют. Можно предположить, что мотив Судабе вполне благороден, хотя она сама ничего не объясняет. По всей вероятности, она не желает отбирать себе часть имущества, которое могут унаследовать первая жена и её дети, по меньшей мере, ровесники самой Судабе. Вместе с тем очевидно, что Судабе не желает, чтобы её профессия танцовщицы бросила тень на семью уважаемого богослова, с которым она связала свою судьбу. Лишь от одного не в силах отказаться Судабе – от своей любви. Вот потому она и пытается оправдаться индуистским учением о реинкарнациях, прекрасно при этом понимая (ей не откажешь в наличии острого ума), что в исламском обществе это учение никем не будет воспринято. Собственно, её роковая любовь и является её единственным "преступлением". Очень трудно назвать женщину, имеющую столько положительных качеств, падшей. Безусловно, можно предполагать, что её карьера танцовщицы способствует свободным связям, которые у неё, наверно, были в прошлом. Однако её любовь и открытая жизнь в доме любимого человека не оставляет больше возможностей для подобных связей.

Далее в романе есть лишь упоминание о маленькой девочке из бедного еврейского квартала, которую покупает для своего сына мать "добродетельного" и "праведного" Кал Аббаса, именуя ее так потому, что он совершил паломничество в святые места.

Девочка находится в их доме до тех пор, пока не истреплется её дешёвое сатиновое платьице, – затем её выдворяют. Век такого платья – месяц-другой. Напрашивается догадка, что это повторяется не раз и, возможно, девочка была не одна. Вся эта история проносится в мыслях главной героини – Зари, женщины очень воспитанной и с тонкой душевной организацией. И в этом – главное объяснение: Симин Данешвар пишет лишь о том, что сама хорошо знает, поэтому судьба этой девочки (или этих девочек) скрыта в далёкой дымке. Нет сомнений, что в ближайшем кругу общения Симин Данешвар проститутки отсутствовали, соответственно описать их жизнь в подробностях она не могла. Трудно сказать, что её роман посвящён падшим женщинам, если истории падения уделена в романе лишь одна страница. К тому же трудно назвать грехопадением историю ребёнка (речь идёт именно о несозревшем ребёнке десяти-одиннадцати лет), которого взрослые к этому падению сами же и подтолкнули. Однако нельзя не осознавать перспективы дальнейшей жизни такой девочки – она действительно будет продавать себя.

Последний образ – Фердос – показан в развитии. Он наиболее сложный и противоречивый. Фердос появляется в рассказе своей несостоявшейся свекрови Эзатолдолы как жертва: маленькую девочку сын хозяйки сначала насилует, а потом продолжает с ней связь. Однако очень скоро Фердос перестаёт мириться со своей ролью жертвы. Забеременев, она предпринимает попытку бороться за свои права и даже угрожать хозяйке. После того, как Эзатолдола подвергает её истязаниям и избавляется от возможного наследника, она, всё же опасаясь шантажа, выдаёт её замуж за развратника Кал Аббаса и оставляет у себя в доме служанкой. Утвердившись в роли законной жены и матери семейства, Фердос ведёт себя вольно, если не сказать вызывающе. Она ничего не боится, становится хитрой, изворотливой и разгульной (пока что лишь в мыслях, но можно не сомневаться, что представься ей такой случай, она с удовольствием отомстит в лице своего мужа всем представителям мужского пола). Образ Фердос не слишком привлекательный, но всё же кажется, что это лучше, чем быть жертвой. Трудно назвать проституткой женщину, которая не торгует своим телом, а использует его как орудие мести всем обидевшим её мужчинам.

Столь глубокое проникновение в психологию женщины неподвластно мужчинам. Поэтому произведение Симин Данешвар можно считать абсолютно новаторским.

Таким образом, нельзя утверждать, что роман Симин Данешвар посвящён судьбам падших женщин. Это не роман о грехопадениях, а роман о праве выбора. К теме выбора как проблеме религиозно-философского и морально-этического характера писательница шла всю свою жизнь. Этой теме также посвящён последний сборник её рассказов [4].

В романе "Сувашон" Симин Данешвар убедительно показывает несостоятельность утверждений о том, что ислам ограничивает права женщин. Сама писательница всю жизнь оставалась человеком религиозным и вместе с тем очень свободным. Ведь для того, чтобы высказать свои идеи, ей не понадобилось эмигрировать. Наоборот, она жила и училась в Америке и не посчитала нужным выискивать возможности остаться там. Она возвратилась на родину и в своих произведениях не просто высказывала всё, что хотела, но и влияла таким образом на умы многих иранцев.

В христианской Европе бытует мнение, что ислам как религия способствует угнетению женщин. Многие могут сказать, что ограничения женщины в правах зафиксированы в Коране (в частности, имущественные права при наследовании, разводе и т. п.). Однако в Коране зафиксировано и главное право – право выбора. Коран не запрещает женщине выбирать, за кого ей выходить замуж, а мужчине не запрещает наделить свою дочь или жену равными имущественными правами с сыновьями. Русская переводчица Корана Иман Валерия Порохова в своих комментариях к священному тексту третьей суры ("Ведь пол мужской не то, что женский") подчёркивает: "Бог отдал женщину под покровительство мужчины, и необходимо, чтобы мужчина предоставил ей свободу, а она оценила это, выбрав наилучшее применения для этой свободы" [1, с. 662]. Ограничения свободы женщин в исламских странах действительно существуют, как они существуют и в странах с европейской культурой. Но в Европе никому не придёт в голову имеющиеся здесь частные случаи угнетения женщин или насилия над ними объяснять распространением христианской религии. Здесь это всего лишь частные

случаи. Такое же представление европейцам следует применить и в отношении к исламскому миру.

Таким образом, все женщины в романе Симин Данешвар свободны, но каждая выбирает себе свою степень свободы: Судабе сознательно выбирает трудную судьбу и ведёт себя достойно, а Эзатолдола сама же выбирает для себя зависимость сначала от негодяя-мужа, а затем от негодяя-сына. Даже для безымянной девочки из бедного еврейского квартала брезжит свобода: стать жертвой или хотя бы попытаться бороться, как это сделала Фердос, – пускай не очень благородно, зато убедительно.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Коран*. Перевод смыслов и комментарии Иман Валерии Пороховой. – 11-е изд. М. : РИПОЛ-Классик, 2013. – 800 с.
2. *Норузи Махназ*. Женские образы в современной русской и персидской прозе. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук: 10.01.01 – Русская литература / Махназ Норузи, Московский педагогический государственный университет. – М., 2011. – 203 с.
3. *Simin Daneshvar Suvasho* (سووشون) 1969. – 305 с.
4. *Simon Daneshvar Entekhab* "Выбор" (انتخاب) 2007. – 166 с.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

А. М. Моллаахмаді, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ ТА МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ОСНОВИ СВОБОДИ ОСОБИСТОГО ВИБОРУ У ТВОРАХ СІМІН ДАНЕШВАР

Присвячено творчості видатної письменниці Ірану Сімін Данешвар і проблемі свободи жінки в ісламському суспільстві. На прикладі героїнь роману Сімін Данешвар обґрунтовується теза про те, що думка про обмеження свободи жінки ісламською релігією, поширена в європейських країнах, є неправильною.

Ключові слова: фемінізм, іслам, християнство, проституція, психологічний роман, *Коран*.

A. M. Mollaahmadi, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

FREEDOM OF PERSONAL CHOICE IN THE WORKS OF SIMIN DANESHVAR AND ITS PSYCHOLOGICAL-RELIGIOUS AND MENTAL-ETHICAL BASES

The article deals with the work of Simin Daneshvar, a prominent Iranian authoress, and with the problem of woman's freedom in Islamic society. On the example of Simin

Daneshyar's novel heroines, it is being argued that the opinion of the European countries that woman's freedom is limited by the Islam religion is unfounded.

Keywords: *feminism, Islam, Christianity, prostitution, psychological novel, Koran.*

УДК 821.531 "19/20"

А. О. Налімова, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЖАНРОВА ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ КОРЕЙСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ

Зроблено спробу проаналізувати сучасну корейську малу прозу, зокрема синхронічний і діахронічний аспекти її розвитку. Розглянуто змістово-тематичне наповнення й особливості жанрової парадигми.

Ключові слова: *сучасна корейська література, мала проза, жанрова специфіка, новела, оповідання.*

Тривалий час на корейську літературу мала вплив китайська письмова традиція. Однак, заглибившись у теорію китайських літературних жанрів, ми виявили, що в традиційній китайській мові відсутній термін "жанр", натомість використовувалося слово *ті* (體) – "форма", яке включало поняття і конкретної літературної форми, і стилю [3, с. 10]. У корейській мові також відсутнє слово "жанр" власне корейського походження, тому використовується французьке *장르* (genre), яке прийшло разом із творами європейських письменників на початку ХХ ст.. Зазначимо, для уникнення плутанини, що ми будемо використовувати слово "жанр" за таким визначенням: вид творів у галузі якого-небудь мистецтва.

Актуальність теми дослідження обумовлюється зростанням загального наукового інтересу до проблеми виокремлення малої прози, а також наявністю абсолютно протилежних підходів учених до її трактування.

Широке коло теоретичних аспектів корейської прози є малодослідженим, а запропонована стаття – спробою доповнити наявні наукові розвідки з цього питання, що і пояснює **новизну дослідження**.

Метою дослідження є висвітлення специфіки жанрового поділу сучасної корейської літератури, зокрема малих форм.

Загалом, у контексті корейського літературознавства назріла необхідність структурного впорядкування понятійно-категоріального апарату "мала проза", оскільки вітчизняні та корейські науковці мають різні підходи до його трактування. У корейській літературі понятійний блок 소설 (роман) поділяється за обсягом на: малі (초단편소설, 단편소설), середні (중편소설) та довгі форми (장편소설, 대하소설). Таким чином, у корейській теорії літератури при визначенні жанру ключовим є обсяг твору, а не його змістові або стилістичні особливості.

Літературознавчі дослідження з проблематики виокремлення малої прози наявні в науковому доробку багатьох вчених. Першим поняття мала проза "short prose", на протипагу вживаному "tale" (оповідь), використав у 1901 р. американський літературний критик Б. Метьюз [12]. Подальші дослідження зарубіжних науковців, які зробили суттєвий внесок у теорію жанрів малої прозової форми, пов'язані з іменами Ч. Мея [13], В. Патеї [15], Д. Стерн [18]. У зазначених монографіях подано критичну історію розвитку та вплив літературних течій на особливості малої прози, а також проаналізовано еволюцію змін у її структурі. Особливостям малої прози присвячено чимало наукових праць С. Логафер, у яких досліджено сприйняття реципієнтом прочитаного, також висловлюється думка, що саме кінцівка впливає на загальне розуміння твору [11].

Мала проза стала об'єктом дослідження багатьох українських науковців, серед яких Ю. Ковалів [5], І. Бурлакова [1], А. Ткаченко [9].

Корейська ж теорія літературних жанрів з'явилась відносно нещодавно. Хьон Гірон зазначає, що лише з кін. 1930-х рр. корейські науковці, серед яких Кім Юнсік (김윤식), звернулись до питання виокремлення типів прозових форм, при цьому спираючись на наявні дослідження європейських вчених. Тому до нині не розроблена єдина концепція поділу прози на жанри. Серед корейських вчених до проблеми виокремлення малої прози зверталися Хан Синок [20], Хьон Гірон [21], Квон Йонмін [19].

Об'єктом нашого дослідження виступає проза малих форм і, на нашу думку, доцільним є подати її визначення: 단편소설

(мала проза) – це сучасний прозовий твір, вигадана розповідь, обсягом менша за романи чи повісті (від 200 знаків або близько 70 рукописних аркушів), де гостро та лаконічно описано епізод із життя людини з позиції незалежного споглядача [22]. Також знаходимо визначення – один із видів роману, характерними особливостями якого є малий обсяг, єдина тема, стислість викладу та вираження незалежної точки зору [23].

Вивчення сучасної літератури не можливе без докладного дослідження її джерел, адже європейська та далекосхідна літературні традиції розвивалися по-різному, тому їх жанрові структури значно відрізняються. Тривалий час усна та письмова творчість, за китайською традицією, протиставлялися. Так, згідно з естетичними нормами пізнього середньовіччя, корейська література була поділена на кілька "пластів". Найвищий – "висока" (витончена) проза та поезія ханмуном, що за жанровим поділом повністю збігається з китайською, нижче розташовувалася проза ханмуном пхесоль (패설), яка вважалась антиподом "високої" прози, а ще нижче перебувала література рідною мовою [6]. Китайські позначення жанрів збереглися у корейській літературі аж до ХХ ст., а іноді їх можна побачити й у сучасній прозі. Західні та вітчизняні дослідники, зазвичай, ігнорують цю особливість корейської літератури та відносять твори до класичних жанрів, наявних у західній літературній традиції. Так, у працях присвячених прозі з'явилися такі літературні визначення як роман, новела, повість, хоча таких жанрів корейської літератури раніше не існувало [10, с. 5–6].

Ч. Мей вважає, що витoki малої прози можна знайти у міфах, біблійних оповіданнях, баладах, казках, тобто у фольклорних жанрах [13]. Не винятком є і корейська література оскільки у творах автори неодмінно зверталися до фольклору, а деякі сюжети переходили від твору до твору.

У ХІІ-ХІV ст. розвивається один із видів корейської ханмунної прози – твори малих форм – пхесоль (패설), завдяки якому художні форми відокремилися від історичних. Пхесоль, що походять від китайських оповідань байшо, є збірками оповідних мініатюр, без заголовків та невідокремлених один від одного. За

змістом пхесоль поділялися на записи етнографічного характеру, епізоди з життя відомих полководців, поетів і художників, розповіді про процес написання певного вірша, описи природи, кумедні випадки з життя. Кожна з таких мініатюр має одну сюжетну лінію та закінчений зміст [6]. У збірках пхесоль чимало поезій, але зустрічаються і невеликі прозові оповідання.

Як зазначає Д. Єлісеєв, у XV ст., серед інших жанрів у збірках пхесоль з'являються новели. Реалістичне побутове оповідання, у якому характеристика персонажу подана на прикладі однієї події. Описи у новелах досить стислі, оскільки і автора і читача цікавить лише суть події. У творі дія розвивається швидко, без опису деталей [2].

Новели пхесоль поділяють на 2 типи: перший з яких – записи усної народної творчості, без будь-яких літературних правок, а другий – виокремлюється індивідуальним стилем автора. За композиційною будовою новели пхесоль рухливі, проте у більшості творів є преамбула, власне зображення подій і розв'язка. Новели пхесоль подібні до анекдоту, оскільки в обох жанрах основне – це несподівана кінцівка. Завершальною частиною композиції часто був епілог, у якому висловлюється авторська оцінка дій персонажу [2]. На нашу думку, витоки корейської малої прози можна шукати саме у оповіданнях жанру пхесоль, оскільки сучасні та середньовічні корейські оповідання та новели мають низку спільних рис.

За словами корейського дослідника Хан Синока, визначити межі корейської малої прози складно, адже її можна вважати або підвидом роману, або окремим жанром. Автор подає таке визначення оповідання – новий жанр, у якому завдяки простій, але насиченій деталями структурі, досягається ефект єдності [20]. Таке трактування перегукується з поглядами Е. По, який відзначав принцип "єдності ефекту і враження", якому підпорядковані всі структурні елементи твору, насамперед організація сюжету [16]. Е. По вважають одним із перших, хто виокремив малу прозу, визначивши оповідання як твір, який можна прочитати за одним разом. Подібне трактування знаходимо і у Г. Уелса, який описав малу прозу як твір, що читають не більше години. Звичайно, такі визначення не можна вважати науковими, однак

вони передають головний зміст поняття "мала проза", де обсяг має бути таким, щоб можна було "смакувати" складну фразу чи окрему деталь, при цьому тримати у пам'яті розповідь загалом.

У світовому літературному процесі жанри постійно трансформуються, і у XXI ст. з'являється нова тенденція – виникнення нових видів малої прози (міні проза, мікро проза, миттева проза (flash fiction), дуже дуже коротке оповідання), яким притаманний надзвичайно малий обсяг і стислість викладу. Усі ці види об'єднує корейський термін **초단편소설**, а назва кожного з них запозичена з англійської мови – **미니픽션**, **플래시픽션** тощо.

У численних роботах, які аналізують проблематику і поетику малої прози, зазвичай, опускається поділ на жанрові підвиди або жанрові визначення виявляються неточними. Диференціація видів малої прози є питанням дискусійним, окрім цього ускладнене постійною трансформацією жанрів, що приводить або до підміни понять, або до термінологічної синонімії, що врешті виглядає як термінологічна неузгодженість. У багатьох як вітчизняних, так і зарубіжних дослідженнях відсутнє чітке розмежування таких понять як "новела" та "оповідання" і останнє нерідко стає еквівалентом поняття "мала проза".

Зазначимо, що у межах цього дослідження ми не беремо до уваги жанри, що знаходяться на перетині суміжних галузей діяльності (журналістика, наука та ін.). Тому є підстава вважати **수필**(есе), **팜플릿** (памфлет), **문예란** (фейлетон) суміжними літературно-публіцистичними видами.

Окрім обсягу, деякі корейські науковці звертають увагу на внутрішні ознаки прозових текстів. Так, Хьон Гірон виділяє за обсягом середні та малі форми у межах роману, посилаючись на думку Ч. Мея, і зазначає різницю між ними: умовно ці два жанри відрізняються кількістю персонажів, простотою змісту, одночи багатоскладністю теми, різноманіттям та складністю стилю викладу тексту. Автор веде мову про дидактичність творів та порівнює малу прозу із поезією, а прозу середнього обсягу із есе або філософським трактатом [21, с. 304–305]. За словами Хан Синока, оповідання, маючи спільні риси з романом, обов'язково має містити "вігадку", "реальність" та "мімесис" [20, с. 10].

Науково осмисливши низку праць корейських дослідників літератури, ми дійшли висновку, що при віднесенні твору до певної категорії, корейські науковці нерідко спираються або на історичний період написання, або на тематику твору, а не на його жанрові особливості. Так, наприклад, Лі Чесон поділяє прозу за роками та темами, що були характерними для певного періоду: у 1950–1960 рр. – прозові твори про війну (дovoєнної, воєнної та післявоєнної тематики, а також про досвід участі у війні, гуманістична проза, про ностальгію за домом), у 1970-і та пізніше тематика прози зосереджується на житті студентів, що брали участь у русі за демократію, тому активно розвиваються романи-виховання, про громадських активістів та різноманітні суспільні рухи. Паралельно, через прискорену індустріалізацію, у країні популярними стають прозові твори про робітничий клас [23, с. 253–254].

Квон Йонмін зазначає, що після звільнення від анексії, а особливо у 1980-і рр. пишуть прозові твори: сільські, робітничі, про розділення Кореї, про наслідки розділення [19, с. 312–314]. Кім Джейон поділяє твори за тематикою: про війну, про робітників, про селян, про індустріалізацію, про соціальні умови життя корейців, історичні та вигадані історичні твори [19]. Чо Намхьон виділяє інтелектуальні, просвітницькі, мистецькі твори. Також Хьон Гірон виділяє прозу: давню, нову, сучасну, реалістичну, прозу нових тенденцій, модерністичну, психологічну. А також: історичну, інтелектуальну, сільську, просвітницьку, міську, феміністичну, гумористичну, детективну, фантастичну, пародійну [21, с. 315].

Хьон Гірон спираючись на класифікації зарубіжних учених, серед інших особливо на дослідження Р. Стентона, поділяє корейські прозові твори на: романтичні та реалістичні, про смерть та занепад, гротескові та надприродні, готичні, натуралістичні, пролетарські, побутові, алегоричні, сатиричні, науково-фантастичні, утопічні, психологічні, автобіографічні, екзистенціальні. Також Хьон Гірон виділяє серед інших класифікацію Е. Мьюір, який поділив прозу на: міську, твори про характер, поведінку, драматичну, хроніку подій [21, с. 315]. Ми погоджуємося, що така класифікація потребує подальшої розробки, окрім цього деякі твори можна віднести одразу до декількох пунктів у межах однієї категорії.

Зовсім інший підхід до виокремлення жанрів прози пропонує Я. Рейд. З позиції автора він запропонував таку альтернативу – "все, що сам автор називає малою прозою, потрібно вважати малою прозою". З цієї точки зору "простота" оповідання полягає не у кількості сторінок, а у задумці самого автора [17]. Певною мірою, такого принципу дотримуються корейські письменники, які не залежно від обсягу чи внутрішнього наповнення класифікують свої твори як новела чи роман.

І. Бурлакова доцільно зауважила, що на сьогодні не існує єдиного критерію, за яким можна віднести твір до певного жанру, а визначення жанрової природи певного твору передбачає детальне спостереження над низкою чинників: обсягом твору, сюжетно-композиційною будовою, наративною стратегією, поетикою характеротворення, рівнем індивідуалізації та універсалізації характеру, авторським стилем тощо. Окрім структурних ознак жанру, як основи жанрової класифікації, не меншого значення мають і змістові ознаки [1]. Однак, на нашу думку, стосовно жанрового поділу в межах корейської літератури не завжди можна застосувати теорії вітчизняних науковців.

Отже, доходимо висновків, що у вітчизняному та європейському літературознавстві відсутнє одностайне наукове трактування понять новела, оповідання та мала проза. Розвиток малих епічних форм і, власне, виділення поняття "малої" форми, донині залишається предметом дискусійного обговорення як серед вітчизняних, так і серед зарубіжних науковців. При класифікації творів малої прози за змістом корейські вчені застосовують ті самі принципи, що і при поділі інших прозових творів. Детально осмисливши жанри різних категорій, доходимо висновку, що за існуючими класифікаціями, жанровизначальним чинником корейської малої прози (단편소설) є перш за все обсяг твору.

Розвиток корейського літературного процесу відбувається на тлі міжкультурного діалогу з багатьма країнами, що з одного боку спонукає до жанрово-тематичної модифікації, однак з іншого – стоїть на перепоні утвердження ідентифікаційних рис корейської прози.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бурлакова І. В.* Генологія малої прози і питання жанровизначальних та жанророзподільчих чинників [Електронний ресурс] // Проблеми поетики: зб. наук. праць. – К., 1999. Режим доступу від 12.03.2016: <http://www.infolibrary.com.ua/books-text-10721.html>.
2. *Ісаєва Н. С.* Жанрова система сяшо (класичний період III–XIX ст.) / Н. С. Ісаєва : навч. посіб. – К., 2008.
3. *Елисеєв Д. Д.* Корейская средневековая литература пхэсоль (некоторые проблемы происхождения и жанра) : автореф. дисс. канд. филол. наук / Д. Д. Елисеєв. – Л., 1966.
4. Классическая проза Дальнего Востока. – М., 1975.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – Т. 1.
6. *Никитина М. И.* Очерки истории корейской литературы до XIV в. / М. И. Никитина, А. Ф. Троцевич. – М., 1969.
7. Словник української мови : у 11 т. – К., 1971. – Т. 2. – С. 508.
8. *Тамарченко Н. Д.* Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Теория литературы : учеб. пос. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М., 2004. – Т. 1.
9. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова: вступ до літературознавства : підручник / А. О. Ткаченко ; 2-ге вид., випр. і доп. – К., 2003.
10. *Троцевич А. Ф.* История корейской традиционной литературы (до XX в.) / А. Ф. Троцевич. – СПб., 2004.
11. *Lohafer S.* Short Story Theories at a Crossroads / Susan Lohafer. – Baton Rouge, 1990.
12. *Matthews B.* The Philosophy of the Short-Story / Brander Matthews // Short Story Theories; [ed. by Charles May]. – Ohio: Ohio UP, 1976. – P. 52–59.
13. *May C.* Prolegomenon to a Generic Study of the Short Story / Charles May // Studies in Short Fiction. – 1996. – Vol. 33. – № 4. – P. 461–473.
14. *Milhorn H. T.* Writing Genre Fiction: A Guide to the Craft / Howard T. Milhorn. – US, 2006.
15. *Patea V.* Short Story Theories : A Twenty-First-Century Perspective / Viorica Patea. – Amsterdam, 2012.
16. *Poe E. A.* The tale proper/ American Literary essays. – N. Y., 1960. – P. 229–301.
17. *Reid I.* The Short Story: Critical Idiom / Ian Reid. – London, 1991.
18. *Stern J.* Micro Fiction: An Anthology of Fifty Really Short Stories / Jerome Stern. – N. Y., 1996.
19. 권영민. 한국현대문학사. – 민음사, 1991. – 441쪽.
20. 한승억. 현대소설의 이해. – 집문당, 1998. – 294쪽.
21. 현길언. 한국현대소설론. – 태학사, 2002. – 389 쪽.
22. 표준국어대사전. 두산동아, 1999. – 7308쪽.
23. 이재선. 현대한국소설사 (1945-1990). – 민음사, 1991. – 제2장. – 504쪽.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

А. А. Налимова, ассист.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко г. Киев

ЖАНРОВАЯ ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОЙ КОРЕЙСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ

Анализируется современная корейская малая проза, а именно синхронический и диахронический аспекты ее развития. Рассмотрены содержательно-тематическое наполнение и особенности жанровой парадигмы.

Ключевые слова: современная корейская литература, малая проза, жанровая специфика, новелла, рассказ.

A. O. Nalimova, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

GENRE PARADIGM OF MODERN KOREAN SHORT FICTION

An attempt was made to analyze genre specific features of Korean short fiction with the focus on synchronic and diachronic aspects of short prose development. The thematic content and genre paradigm features were examined.

Keywords: modern Korean literature, short fiction, genre specific features, short story.

УДК 821.161.2-1.09 ЖАДАН С.

С. Г. Павленко, студ.
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОЄДНАННЯ ПОЕТИКИ ШАНСОНУ ІЗ БІБЛІЙНОЮ ПОЕТИКОЮ У ЗБІРЦІ СЕРГІЯ ЖАДАНА "ВОГНЕПАЛЬНІ Й НОЖОВІ"

Присвячено аналізу поєднання біблійної поезики з поезикою шансону у збірці С. Жадана "Вогнепальні й ножові". На прикладі різних семантичних пластів тексту розкрито особливості комбінування старозавітних і кримінальних елементів, поезики високого й низького. Окрему увагу звернено на образ ліричного героя-маргінала, який репрезентує повернення до Старого Заповіту з метою захисту любові у сучасному суспільстві.

Ключові слова: біблійна поезика, поезика шансону, маргінал, кличка, високе, низьке, святе, гріховне.

"Вогнепальні й ножові" С. Жадана – це восьма поетична збірка автора, видана 2012 року, яка уже своєю назвою вказує на те, що це не просто поезії, а поезії-рани. Вона демонструє оригінальне поєднання біблійної поезики із поезикою шансону. Як

зазначає сам автор, "це збірник біблійних та кримінальних балад" [9], синтез святості й злочину, сакрального та профанного, який робить ліричних героїв незламними та непереможними, "як і має бути з героями псалмів та вестернів" [9].

С. Жадан – постать в українській літературі яскрава і досліджувана. Але попри те, що О. Коцарев [7], О. Шаф [10], Є. Бадін [1], Я. Голобородько [4] та інші літературознавці уже розглядали ті чи інші аспекти творчості поета, поєднання поезики шансону із біблійною поезикою не було детально проаналізовано, що й обумовлює **актуальність** нашої теми.

Предмет дослідження – особливості поезики збірки С. Жадана "Вогнепальні й ножові". **Об'єкт** – поезії С. Жадана. **Мета** статті – розглянути поєднання семантично протилежних поезик. **Новизна** роботи полягає в аналізі різних семантичних пластів поезій, інтерпретації взаємодії низького й високого у тексті.

Збірка "Вогнепальні й ножові" яскраво зображує кримінальний світ, низову культуру, що дає підстави говорити про звернення автора до поезики шансону. "Російський шансон, блатняк – це радянський музичний жанр, що оспівує звичаї та побут злочинного середовища; те ж, що й "блатні пісні" [12]. В радянські часи блатні пісні були офіційно забороненими, знаходились у "культурному підпіллі" [12], проте розпад СРСР сприяє виходу цього пласта культури із підпілля та набуттю широкої популярності.

Згідно з "Енциклопедією шансону" характерними ознаками блатної пісні є сюжетність, тісний зв'язок з конкретними життєвими ситуаціями, емоціями, переживаннями представників кримінального світу, примітивна мелодійність та аранжування, використання стилістики розмовної мови у віршах з її зворотами й жаргонізмами, а також непоставлені академічно й часто неспівочі голоси "людей з народу" [12]. Шансон репрезентує приховану сторону особистості злочинця, розкриває страждання героїв, тяжкі життєві випробування, що служать поясненням та оправданням їхніх злочинів.

Тюремна поезика представляє свого романтичного героя-магрінала, що протистоїть натовпу, намагається подолати прірву між людиною і системою, найбільшим ворогом людства. Те саме спостерігаємо і в С. Жадана (вірш "Засуджений, але непе-

реможений"). Для подолання цієї прірви, фатуму, лихої долі, потрібне втручання когось сильнішого за маленьку людину, завдяки чому відбувається міфологізація "братви", сили, могутності гурту. "Братва" – це зменшена модель суспільства, де панують власні закони та ієрархія. Її сила криється в єдності, адже поняття "покривання" й "кришування" своїх відіграє головну роль у побудові банди, що функціонує як велика родина. Особистість, цінність власного життя відходить на задній план, головним є захист своїх ближніх та досягнення спільних цілей. Саме тому, коли ліричного героя Малого випускають на волю, всі його "колеги" урочисто забирають звільненого із тюрми: *"Аби не думав, що ми забули про нього за нашими війнами, / аби знав, що ми пам'ятали його..."* [5, с. 10]. Для них поняття честі (хоча й трансформоване) стоїть на першому місці. Це культура закритого типу, що репрезентує кримінальний, маргінальний світ, субкультуру тюрем й таборів.

Характерною ознакою шансону є використання псевдонімів, кличок і прізвиськ, пов'язаних з тематикою та настроєм жанру. Наприклад, згадаймо псевдоніми таких російських виконавців, як Володимир Ворон, Маршал, назви музичних груп "Лісоповал", "Амністія", "Бутирка". С. Жадан, зображаючи життя кримінального дна, також послуговується красномовними прізвиськами для ліричних героїв. Здобуття прізвиська – це своєрідна ініціація, входження у потаємний світ, стирання минулого, подвійна номінація, яка по-новому висвітлює кожного з героїв.

Прізвисько "Малий" розкриває шлях ліричного героя по ієрархічних сходах кримінального світу. Адже Малий – це зверхнє звертання до меншого за рангом, того, хто завжди напихваті, а також вияв покровительства, оскільки малими називають завжди слабших, тих, хто ще потребує захисту. Проте Малий переростає самого себе, здобуває авторитет та силу й очолює кримінальну банду. Також, враховуючи поєднання тюремної та біблійної поетики, антропонім Малий можна інтерпретувати як появу малого немовляти, Спасителя, що поведе за собою маси: *"Його будуть слухати звірі, птахи і вужі"* [5, с. 8].

У шансоні заголовок, як і бренд, відіграє роль індикатора. Наприклад, назви пісень "В бігах", "Кріпись, братва", "Волиночка",

"Тюремний надзирач" та ін. [3]. Назва збірки "Вогнепальні й ножові" також апелює до семантичного поля кримінального дна: перестрілок, сутичок, ран, кримінальних розподілів влади. Перший розділ "Опій" відсилає читача до наркотичного забуття, руйнує межі між дозволеним і недозволеним та дарує справжню свободу.

С. Гардзоніо, дослідник шансону, зазначає про вузькі межі жаргонно-мовної фактури текстів, повторюваність їх образно-сюжетного розвитку [3]. Низова культура представлена специфічною лексикою, що допомагає краще виразити емоції, виконати експресивну функцію, зокрема, тюремним сленгом: *брат, бос, волина (пістолет), роба*, та обценною лексикою. У С. Жадана маємо численні приклади подібної лексики, наприклад: "*Бос, ну шо за діла?*" [5, с. 16], "*Ми усіх порвемо*" [5, с. 16], "*...ї підведе під мінтовські волини всіх?*" [5, с. 16], або ж: "*Шють чорному робу на виріст*" [5, с. 32] чи "*Хто та сука, яка мене закладе?*" [5, с. 16].

Центральним просторово-часовим протиставленням у шансоні є опозиція дому та місця позбавлення волі. Ліричний герой збірки "Вогнепальні й ножові" пробує у тюрмі так довго, що не лише змінилася Конституція, а й: "*І всі його жінки народили й пустили корені. / Його адвокат перебрався до Штатів*" [5, с. 10]. З одного боку, родина, жінки, діти, рідне місто, дім, з другого – чужина, неволя, тюрма: "*Сидів в одиночній, сидів у загальній, з арабами*" [5, с. 10]. Ліричному героєві вистачає сили волі й здоров'я пережити тюрму і вийти на волю ще сильнішим, загартованішим. С. Жадан розпочинає свою розповідь із народження Малого, а потім одразу переходить до його звільнення. Він ігнорує роки його дитинства, підліткового віку, особистісного становлення. Відбувається містифікація і міфологізація Малого, автор проводить паралель між "білими плямами" в дитинстві Ісуса та героя своєї збірки. Адже для шансону також притаманне поєднання релігійної тематики із патріотично-православними мотивами. Наприклад, у пісні М. Круга "Кольщик" ліричний герой просить наколоти куполи, в С. Жадана Малий також має наколку церковних бань, що свідчить про його приналежність до авторитетів кримінального світу.

Інша улюблена тема у шансоні – це звернення до свого кримінального минулого, осмислення вчинених злочинів. Автор демонструє у ретроспективній формі ряд злочинів Малого, включно із найтяжчими – убивствами: *"Я вивозив теплих банкірів у приміські ліси./ Купував губернаторів і продавав голоси"* [5, с. 20], або ж: *"Я палив кооператорів у вісімдесятих / і в дев'яностих бомбив фірмачів"* [5, с. 20]. Проте в ліричного героя немає докорів сумління, прагнення виправити помилки минулого, він це сприймає радше як неминучі життєві випробування, цінний досвід. Малий не відчуває своєї вини, оскільки чинив правильно: *"Сварився з адміністрацією і займався самоосвітою"* [5, с. 10], або ж: *"Я ніде не вчився політекономії, / і сам нікого не вчив"* [5, с. 20]. Самоосвіта відображає прагнення пізнання світу, розуміння того, що є щось більше за злочин і кару. Ліричний герой "сам нікого не вчив" [5, с. 20], що свідчить про повагу особистого простору інших людей, право на власну помилку та вибір. Малий не вважає себе представником злих сил, навпаки – усі його вчинки були спрямовані проти тих, хто є, на думку ліричного героя, справжньою небезпекою для суспільства: продажних банкірів, фірмачів, підкупних губернаторів. Тобто автор розкриває людяність бандита, його благі наміри, виправдовує кримінальне минуле через спогади героя, що є невід'ємною ознакою поезики шансону.

Ліричний герой поєднує в собі гріховність і святість. Він презентує сучасного Месію. Народження спасителя означається не появою зорі на небі, а тим, що *"всі дороги й стежки / нині світяться в темряві"* [5, с. 7]. Сьогоднішнє суспільство уже не здатне підняти голову й "прочитати" зорі, воно приречене жити в темряві. У Євангелії від Матвія троє волхвів дізнаються про народження немовляти по зорі, проте в поезії С. Жадана валка волхвів трансформується у валку із трьох позашляховиків, що іде крізь туман й оточення військових. Густий дим, піхотні полки, похмурі бійці, анаша, калаші, жінки з військовими ліхтарями – ось світ, у якому народжується довгождане немовля. Час людини небесної, яка живе згідно з рухом небесних світил, минув, настав час людини земної, яка замінила віру на цивілізацію, і лише прихід спасителя може щось змінити.

У поезії, як і в Біблії, Месія має дві природи: людську та божественну. Перша проявляється в умінні відчувати людське горе, біль та злість: *"в ньому буде наша печаль і наша злість больова"* [5, с. 8], друга – у божественній любові: *"йому стане любові, щоби завжди стерегти / перехоплені нами колони та вантажі / контрольовані нами долини, висоти, мости"* [5, с. 8].

На протипагу золоту, ладану та смирні, які дарують троє мудреців немовляті в Євангелії від Матвія, зображено зброю: *"і поклав до ліжка заводський ТТ"* [5, с. 9]. Зброя вказує на потребу захисту, образ Малого більше відповідає образу Старозавітного Бога, гаслом якого було "Перелом за перелом, око за око, зуб за зуб". Автор виступає проти сумирності й прийняття несправедливості: *"І коли вдарить тебе хто у праву щоку твою, підстав йому й другу"* [Мт.5:39], – він обирає шлях боротьби, в надії, що автомат допоможе відстояти правду й істинну віру.

Автор обіграє історію входу Господнього в Єрусалим. У вірші "Малий сидів так довго, що змінилася Конституція" ліричний герой, *"пійманий, але не скорений"* [5, с. 10], відсидівши разом *"з пророками й прокаженими, / з буйними та просвітленими"* [5, с. 10], виходить на свободу, де його радісно вітає народ: *"Славимо його у місті, що тримається вірою нашою. / Стелімо дорогу йому пальмовим листям і своєю одежею"* [5, с. 12]. Поезія інтертекстуально пов'язана із Євангелієм від Матвія: "Народ же, якого було багато, простеляв свою одіж по дорозі, а інші зрізували з дерев гілки і розкладали по дорозі" [Мт.21:8].

У вірші "Вони сіли за стіл, накритий для всіх..." сюжет апелює до Таємної вечері. Урочистість моменту відображена в тому, що учасники вечері вимикають телефони, скидають шкірянки, відправляють охорону (найвищий прояв інтимності й духовної єдності для сучасного світу), залишаючись у колі найближчих. Це не аскети-пророки, а, швидше, бунтівники-пірати, кримінальні авторитети: *"Молоді й веселі, неголені й злі, / вони правлять світ, як я їх учив"* [5, с. 16], що п'ють токайські вина та ямайський ром, розділяючи між собою владу. Іуда постає в образі нервового "братка", поміченого рубцем на щоці, який *"паленим джином запивав кокаїн"* [5, с. 16]. Шрам виділяє його

серед інших, з одного боку, він вказує на хоробрість і відвагу, з іншого, – це символ зради у тексті.

Автор осмислює питання сенсу людського життя: *"Бо нічого не зміниться, і тільки трава / буде кожного року інакше рости"* [5, с. 17]. Ці рядки суголосні із рядками з "Книги Еклезіястової": *"..марнота марнот – геть усе марнота"* [Екл.1:2], *"Немає нічого нового під сонцем"* [Екл.2:9]. Ліричний герой, який народився *"ще за совка"* [5, с. 20], на власному досвіді переконався у тлінності ідеалів, адже на його очах поставала і руйнувалася могутня держава, змінювалися конституції, возвеличувалися і перетворювалися в прах комуністичні ідеали, він був свідком народження нової генерації, *"дітей лібералізму, вершників без голови"* [5, с. 20], але результат був завжди однаковий – смерть: *"нам із вами лежати в одній землі"* [5, с. 21]. Тому всі поділи, соціальні класи, спроби розмежування, на думку автора, є безглуздими: *"Немає жодних невірних і жодних святих, / немає жодних праведних і жодних простих"* [5, с. 21], а: *"є лише наше сонце, вмерзле поміж снігів"* та: *"Є лише наша подяка, як вигадка від Творця"* [5, с. 21]. Незмінними є Сонце і Творець. Сонце, як архетипний символ вогню, уособлює життя, радощі буття, очищення [6, с. 81]. Це також основний біблійний символ, первісна фігура, що символізує вічну натуру, або Бога. Проте сонце, вмерзле поміж снігів, не здатне дарувати тепло, свідчить про порушення рівноваги у світобудові. Людське гріхопадіння призводить до руйнації балансу: *"Час не змінюється, змінюємося ми"* [5, с. 21], тому й повторюється сюжет біблійний сюжет приходу Месії з метою очистити від гріхів Землю.

Отже С. Жадан поєднує біблійну поетику із поетикою шансону, щоб розкрити всі складнощі балансування на межі гріха і святості в сучасному світі, змусити замислитися над тим, що є злочин: дія чи бездіяльність. Відбувається підняття маргіналів, які насправді є мучениками, жертвами системи: *"Ця влада посилює в мені любов до холодної зброї"* [5, с. 28]. Головний герой Малий очолює рух боротьби, руйнує і створює, убиває і захищає, ведучи за собою грішників у пошуках спасіння. Він – Месія ХХІ століття, який не підставляє другу шоку, не віддає плаща, а захищає його до останнього подиху. Зброя, розподіли влади,

злочини – це повернення до Старого Заповіту, де рушіями людського життя є сила і страх покари. Адже до Нового Заповіту людство ще не доросло, Бога-любові у сучасному світі не вистачає, тому любов та щирість потребують захисту. Тож у збірці "Вогнепальні й ножові" С. Жадана ми бачимо уже не епатажного поета-трикстера, а митця, який відчуває баланс між змістом і формою, замислюється над сенсом людського життя, моделює прихід Спасителя в наш світ, даючи людству другий шанс і вірячи, що воно його таки використає, адже: *"Ще нічого не втрачено. / Ще все можна відіграти. / Ще все залежить від нас, від нашої пам'яті, / від любові всередині нас"* [5, с. 123].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадін Є. Ворожіння на слові. Про поезію Сергія Жадана // Березиль. – Х., 2011. – № 9/10. – С. 34–39.
2. Білоусенко О. Старий Заповіт / О. Білоусенко. – К., 1993. – 160 с.
3. Гардзоніо С. "Русский шансон" между традицией и новаторством: жанр, история, тематика [Електронний ресурс] // Журнальний зал. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/ga9.html>; дата звернення: 28.03.2016.
4. Голобородько Я. Ді-джей української прози Сергій Жадан // Слово і час: науково-теоретичний журнал. – К., 2010. – № 10 (598).
5. Жадан С. Вогнепальні й ножові / С. Жадан. – Харків : Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2012. – 157 с.
6. Кононенко В. Символи української мови / В. Кононенко. – Івано-Франківск: "Плай", 1996. – 278 с.
7. Коцарев О. Безнадійна віра і любов Сергія Жадана [Електронний ресурс] // ЛітАкцент. – 2011. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/04/08/beznadijni-vera-i-ljubov-serhija-zhadana/>; дата звернення: 28.03.2016.
8. Новий заповіт Господа й Спасителя нашого Ісуса Христа: з додатком псалмів. – К. : "Гедеон", 2005. – 505 с.
9. УНІАН Сергій Жадан презентував свої "Вогнепальні й ножові" [Електронний ресурс] // Українське Незалежне Інформаційне Агенство Новин. – 2012. – Режим доступу: <http://www.unian.ua/society/640549-sergiy-jadan-prezentuvav-svoji-vognepalni-y-nojovi.html>; дата звернення: 28.03.2016.
10. Шаф О. Біблійний дискурс у творчості Сергія Жадана: концептуальність та функціональність // Український смисл : збірник наукових праць. – Дніпропетровськ, 2012. – № 1. – С. 267–275.
11. Енциклопедія символів, знаків, емблем / Авт.-сост. общ. ред. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М. : Мокид-миф, 2000. – 576 с.
12. Енциклопедія шансона [Електронний ресурс]. – 2007. – Режим доступу: <http://www.russhanson.org/>.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.16

С. Павленко, студ.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

СОЧЕТАНИЕ ПОЭТИКИ ШАНСОНА С БИБЛЕЙСКОЙ ПОЭТИКОЙ В СБОРНИКЕ С. ЖАДАНА "ОГНЕСТРЕЛЬНЫЕ И НОЖЕВЫЕ"

Посвящена анализу сочетания библейской поэтики с поэтикой шансона в сборнике С. Жадана "Огнестрельные и ножевые". На примере различных семантических пластов текста раскрыты особенности комбинирования ветхозаветных и уголовных элементов, поэтики высокого и низкого. Особое внимание обращено на образ лирического героя-маргинала, который представляет возвращение к Ветхому Завету с целью защиты любви в современном обществе.

Ключевые слова: библейская поэтика, поэтика шансона, маргинал, кличка, высокое, низкое, святое, греховное.

S. Pavlenko, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE COMBINATION OF CHANSON POETICS WITH THE BIBLE POETICS IN THE BOOK OF S. ZHADAN "GUNSHOT AND STAB"

The article deals with the analysis of combination of the Bible poetics with chanson poetics in the book of S. Zhadan "Gunshot and stab". On the example of different semantic layers of the text, it reveals the features of combination of the Old Testament elements and criminal elements, the poetics of the high and the low. The author investigates the features of main character Malyi that represents the return to the Old Testament to protect love in the modern society.

Keywords: Bible poetics, chanson poetics, marginal, alias, sacred, sin.

УДК 821.162.3: 311.6 Л.Фукс

О. П. Палій, канд. філол. наук, доц.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЛАБИРИНТ МОТИВІВ ЛАДІСЛАВА ФУКСА: РОМАН "ГЕРЦОГИНЯ ТА КУХАРКА"

Здійснено мотивний аналіз останнього роману відомого чеського прозаїка Ладіслава Фукса "Герцогиня та кухарка" (1983). Увагу зосереджено на ризоматичній мотивній структурі постмодерністського тексту, функціонуванні основних і другорядних мотивів, стилістичному та символістичному рівнях оповіді.

Ключові слова: чеський роман, мотивний аналіз, псевдоісторизм, постмодерністська поетика.

Ладіслав Фукс (1923–1994) вступив до літератури в першій половині 60-х років ХХ століття романом "Пан Теодор Мундсток" (Pan Theodor Mundstock, 1963) та відразу зайняв чільне місце серед чеських прозаїків-початківців. Трагічна історія пражського урядовця єврейського походження, який у добу фашистського протекторату страждає на невротичні страхи перед катастрофічним майбутнім та марно намагається винайти систему адаптації, відразу ж привернула увагу читачів і критиків виразною авторською манерою, характерною і для подальших творів письменника. Типовими для художнього стилю Фукса є трагікомічність сюжету, захопленість таємничим та загадковим, невизначений хронотоп, поєднання марева та дійсності, мотиви прихованої загрози та небезпеки. В основі світобачення автора – екзистенціальне відчуття жаху від зла, яким загрожує одиниці агресивність оточення. Найвиразніше ці почуття Фукс втілює у романі "Спалювач трупів" (Spalovač mrtvol, 1968), де показав деградацію робітника крематорію, який під впливом нацистської ідеології став убивцею власної родини. Поступово у творчості прозаїка посилювались елементи алегорії, іномовлення, які дійшли апогею у готичному романі жахів "Миші Наталії Моосгабр" (Myši Natalie Moosabrové, 1970).

У добу "нормалізації" письменник під тиском догматичної культурної політики намагався культивованими композиційними прийомами зовнішньо збагатити тематику, сторонню для його творчого потенціалу (комуністичний переворот у "Návratu z žitného pole", 1974; повоєнні зміни в житті села в "Pasáčkovi z doliny", 1977; дитинство та молодість Ю. Фучика в "Křišťálovém pantoflíčku", 1978). Романом "Герцогиня та кухарка" Л.Фукс повернувся до поезики та стилю власної прози 1960–х років. Синтетичну цілісність твору визначили складна зашифрована смислова структура, гротескний гумор, символічність та містичність оповіді. Відновлювальні інтенції великого епічного жанру дозволили автору вповні розвинути метод "блукаючих мотивів", які уводять в оману здогадів та непевних значень, залишаючи таємницю нерозгаданою.

Роман "Герцогиня та кухарка" ("Vévodkyně a kuchařka", 1983) видається надзвичайно цікавим для мотивного аналізу, адже і на

сучасному етапі розвитку літературознавства дослідження мотивів у художньому тексті залишається *актуальною* проблемою. Мотивний аналіз – різновид постструктуралістського підходу до художнього тексту й будь-якого семіотичного об'єкту, введений у науковий обіг професором Тартуського університету Борисом Гаспаровим наприкінці 1970-х рр. Відштовхнувшись від настанов структурної поетики Ю.М. Лотмана, автор мотивного аналізу запропонував власну теорію. Там, де в структурній поетиці постулювалася чітка ієрархія рівнів структури тексту, мотивний аналіз припускає відсутність жодних рівнів, тому що мотиви пронизують текст наскрізь і його структура нагадує не кристалічні ґрати (улюблена метаформа лотманівського структуралізму), а скоріше заплутаний клубок ниток. Такий інтерпретаційний підхід набуває *нового* значення для аналізу постмодерністських різоматичних текстів, одним із яких, за одностайною думкою чеських критиків, є останній роман Л. Фукса.

Багатошаровий сюжет окреслює достатньо просту історію: віденська аристократка шукає придатний архітектурний об'єкт, у якому має намір розмістити готель. Вона обирає віллу в передмісті, яка виявляється маєтком її родича, та незабаром старий князь раптово помирає. Навколо цього збігу обставин автор витворює атмосферу детективної таємниці – можливо, саме герцогиня винна у смерті дядечка – це улюблений фуксів прийом "ілюзійного" мотиву, який приводить читача до хибних антиципацій та помилкових висновків. Герцогиня успадковує віллу і, після помпезного похорону князя, починає влаштовувати у фільварку не тільки готель, а й музей минаючої епохи ХІХ століття, на думку про який її наштовхнула розмова з китайським мудрецем. Урочиста атмосфера відкриття готелю-музею порушена звісткою про вбивство імператриці Сісі (Єлизавети Баварської, дружини Франца Йозефа І, яка 10.09.1898 стала жертвою італійського анархіста).

Зміщення дії до конкретних історичних подій (1897–98 рр.) фальсифікує правдоподібність усього, що відбувається у творі; утім, історичний мотив скоріше спонукає до філософських роздумів над станом людини за певних часових обставин, над тим, що у житті є тривалим, а що мінливим. Герцогиня гостро відчуває близький кінець "прекрасної епохи", та напередодні неясно-

го майбутнього хоче зібрати експозицію, яка зберегла б усе те, що не переживе прийдешні історичні зміни. Ця мрія, звичайно, утопічна – тимчасове неможливо перетворити на постійне; речі ненадовго переживають саму добу і її людей. Більш щасливою є доля художніх творів, саме в них для майбутніх поколінь відтворюється дух минулих епох. Тому герцогиня намагається осягнути історію і у власній літературній творчості – пише драму про занепад Римської імперії. Історичний мотив встановлює просторові рамки, в яких розвивається креативна гра з фікцією, створюється багатшарова та багатозначна смислова "надбудова", яка уможливує різні інтерпретаційні підходи до тексту від соціально-критичних до символістичних. Фуксів роман став передвісником подальшої видозміни історичного жанру, до якої дійшло у зв'язку з постмодерною кризою історичної свідомості і яка призвела до релятивізації кордонів між історіографією та історичною белетристикою [4, с. 141].

Епіграфом до об'ємного тексту (більше ніж 700 сторінок) є вислів грецького мислителя Солона ("Ціле пізнається аж наприкінці") та виписка з неіснуючої куховарської книги: "Подавався й запечений удав на шавлії та паштет із м'яса їжака". Обидві фрази передбачають багатшаровість та іронічність тексту, що є складником авторського задуму. Навколо вдавано банальної сюжетної лінії розгортається багатий калейдоскоп мотивів, кожен із яких має функціональне навантаження у смисловій структурі твору. Так, ілюзійний мотив отруєння дядечка герцогині є не лише розважальною грою письменника, він має пробудити відчуття, що поряд із зовнішніми взаєминами існують взаємозв'язки внутрішні, підкреслити незначущість навколишніх обставин та каузального сюжету, звичного для читача епічного твору. Пікареский мотив людської бідності, що протиставляється багатству та надмірній розкоші, пов'язаний із образом жебрачки, яка живе у нетрищах поряд із майбутнім готелем, та портрет якої героїня уміщує у власному розкішному будинку як своєрідний антипод себе самої. Цей мотив позбавляє сюжет рафінованості, дає змогу читачеві "зазирнути" до життя звичайних віденських вулиць. Мотив літературних спроб герцогині відсилає до античного та християнського розуміння історії люд-

ства, відкриває паралелі між ментальністю XIX ст. та античністю, підкреслює декадентську символіку її образу, що відповідає атмосфері зламу століть.

Основою віртуозно компонованого тексту є переплетення трьох лейтмотивів – музею, дзеркал та смерті, які постійно повертаються в різних варіаціях. "Музейність" є найвиразнішою особливістю сюжету – автор ніби проводить читача музеєм свого тексту, представляючи йому один експонат за іншим. Він із задоволенням зупиняється на кожній подробиці інтер'єру, одягу або етикету описуваної доби. Заслуговує на увагу надзвичайне багатство лексики, у тому числі архаїчної: невірогідна кількість назв речей повсякденного ужитку, тогочасних реалій, науково-технічних винаходів, кулінарних рецептів, довгі переліки та докладні характеристики предметів побуту. З мовою героїв письменник теж поводить себе як з експонатом доби, підкреслюючи за її допомогою професійну приналежність персонажів і зазначаючи безліч деталей про предмет розмови. Багатомовність вираження (французькі, німецькі, російські фрази) та архаїчна лексика створюють рельєфний текст, багатий конкретними найменуваннями, які підкреслюють відтворювальну функцію мови, що спричиняє наочний та сугестивний образ фіктивного світу. Багатство мовного прояву є своєрідним медіумом, що уможливує перенесення до віденського аристократичного середовища наприкінці XIX століття, передає атмосферу перезрілого суспільства, яке підміняє сенс життя зовнішньою формальною культивованістю. "Роман має розміри епосу, але цей епос є трагікомічним, таким, що загострює розбіжність між гомерівською широтою опису та втратою історичної правдоподібності описуваного" [1, с. 89].

Невідповідність між показним багатослів'ям та прихованим смисловим наповненням, недоступним при побіжному прочитанні, проявляється вже у назві твору, яка видається нелогічною: герцогиня є головною дійовою особою, тоді як появу кухарки передвіщають лише аліментарні мотиви в докладних описах страв та кулінарних рецептів. Цей персонаж з'являється лише у 26-му розділі (з 32-х) в епізоді, коли хазяйка обирає кухарку з трьох претенденток. Дійство стає схожим на казку, адже канди-

датки виразно типізовані – одна втілює грубий примітивізм, друга – псевдонауковий аскетизм, а третя – "вітальне" ставлення до життя та здатність користуватися його дарами й радіти з них. Кухарка має надзвичайні здібності – вмє готувати всі страви, які подавалися в XIX ст. – і таким чином стає символом доби та живим експонатом музею. З образом герцогині, який супроводжують численні інтертекстові посилання, пов'язана символіка людської культури; натомість образ кухарки представляє природний, натуральний світ, що є основою, на якій культура базується. Головна героїня теж є експонатом своєї доби – її ментальність відображає характерні риси психологічних якостей і моделей поведінки певної суспільної верстви. З цього погляду постать герцогині прорисована дбайливо і є формальним композиційним елементом, який поєднує різноманітність у ціле, символом буржуазної культури кінця XIX ст., протиставленням якої є – як ментальний антипод – саме кухарка.

Текст має полістилістичну структуру та виразні риси постмодерністської гри з фікцією, яка заводить читача до містифікаційних пасток. У романі функціонує велика кількість персонажів, які унаочнюють тогочасні суспільні прошарки – аристократів (кузени та гості героїні), представників середнього стану (адвокат, власник кав'ярні, ювелір, художник), челяді (покоївка, кучер, кухарка), жебраків із вулиці. У смисловій конструкції твору більше значення, ніж сюжетна лінія, мають окремі мотивні "поля", різні тематичні верстви, які автор поєднує за допомогою образу головної героїні. Репрезентантами цих мотивних полів є персонажі, для змалювання яких використані різні стилістичні прийоми: для аристократів – стиль класичної реалістичної прози "толстовського" типу, для деяких – стиль романтизму (Адальберт – "чорна вівця" серед знаті) або декадансу (Віктор – представник династії, що занепадає). Образ жебрачки та її сердовища має виразно окреслені риси сецесії та її мистецького світобачення; постаті з міщанського світу зображені в дусі бідемаєру. Полістилістика, яка є ознакою постмодерного світобачення та способу письма, дає змогу письменнику створити образ синкретичної та суперечливої дійсності.

Ключ до пояснення принципу побудови тексту надає мотив дзеркал, який протиставляє уявне та дійсне: образ у дзеркалі є невловимим, він змінюється щомиті, його не можна зафіксувати. Дзеркала в романі функціонують як критерій оцінки вчинків персонажів, подібно до того, як "дзеркало" мистецтва асиметрично відображає людську ментальність. Дзеркала завжди пов'язані з таємницею – мотив виникає при розслідуванні смерті старого князя та брата герцогині Віктора, обидва перед смертю розбивають люстерко; герої щоразу зазирають до дзеркальної поверхні – коли не можуть знайти потрібне слово, коли збентежені або стривожені. Дзеркалам присвячено увагу при описі інтер'єрів, у яких відбувається дія – це стосується як розкішних палат герцогині, так і приміщень готелю, умеблювання кав'ярні. У фуксівському гротесково-макабровому стилі кондитерська оформлена в чорних тонах, а похоронна фірма – у рожевих, тому герцогиня спочатку їх плутає. Власник похоронної контори помічає її інтерес до велетенського дзеркала, яке було "неймовірне, кристально чисте і справляло враження дійсності", та негайно реагує: "Це, однак, не те диво, милі дами, яке я вам обіцяв. Це лише дзеркало. Диво почнеться, щойно я його відсуну" [2, с. 258]. За дзеркальною поверхнею був пристрій, призначений сповіщати за допомогою сигналізації про помилково поховану живу людину. Апарат описаний з такими технічними подробицями, що створюється враження, нібито він існував насправді. Герцогиня придбає і дзеркало, і незвичний апарат для музею, адже його призначення відсилає до міфів про загробне життя, про живих мерців та подібної містики, якою вона захоплюється.

Герцогиня захоплено читає стародавній трактат про вампірів, з якого дізнається, що "дзеркала є найдивовижнішою річчю, яка існує на нашій планеті. Вони таємні та глибокі, мовчазні, між тим промовляють. Вони плоскі, утім, криють у собі глибину" [2, с. 538]; дзеркала відкривають простір до нескінченності – ми живемо в дзеркальному світі, тобто у двоїстому просторі та часі. І саме тому дзеркала, якщо стоять насупроти, відображають нескінченність... і простір нашого життя є безмірним. Ми живемо в нескінченності, що означає вічно" [2, с. 542]. Сама герцогиня, особистість чарівна й харизматична, яка нехтує усталени-

ми суспільними нормами, відчуває себе у двоїстому, нібито віддзеркаленому світі. Свій готель вона називає "У чарівних дзеркал" і облаштовує у ньому величезний зал, так званий *Spectaculum*, символ мрії про вічність і досконалість. Туди герцогиня запрошує лише обраних, щоб гості у шестикутному периметрі велетенських дзеркал насолодилися штучними райськими садами, а водночас задумались над сенсом свого існування. Утім, коли героїня вперше приводить відвідувачів до *Spectacula*, вона починає усвідомлювати химерність власного задуму та запитує себе, чи не буде її витвір скоріше демонстрацією мінливості, сліпоти та смерті, аніж музеєм епохи. Її сумніви звучать у фіналі роману як *temento* перед крахом, перед втратою ладу та смислу буття, передблудними шляхами одинця та цілого суспільства в ірреальному просторі "між дзеркалами". Важливість детально "цитованого" трактату про вампірів пояснює сцена на завершненні твору: так само як упирі ссуть чужу кров, нежива – немертва аристократія існує за рахунок чужої праці. І так само як вампіри не відображаються у дзеркалі, так і при відкритті *Spectacula* з дзеркал втрачається відображення герцогині та її оточення.

Щодо мотиву дзеркал у Л.Фукса критик В.Б'єлоградський зазначив: "Колись на семінарі про душевні хвороби ми дали дефініцію невротичній особистості як людині, в житті якої немає вікон, лише дзеркала" [цит. за: 3, с. 269]. Після певного періоду творчої кризи, знайшовши шлях образного іномовлення, параболі, до історичних і фантастичних мотивів письменник зашифрував власну "невротичну" концепцію культури. Мотив дзеркал передає тривожне ставлення автора до світу, мотивоване не лише особистими обставинами його життя. Як кожна творча особистість, Фукс у своїй художній візії синтезує атмосферу доби, яка під впливом дискредитації усіх ідеалів набуває хаотичного характеру, в якій людина втрачає обриси життєвого сенсу. "Показово, що Фуксів останній твір, який працює зі строкатою сумішшю стилів і мотивів, та виходить з втрати довіри в ідеологію та історичні концепти, зближується з постмодерною естетикою та поетикою, які характеризують кінець нашого століття" [3, с. 269]. Дзеркала виконують в романі багатозначну функцію:

йдеться про точний, вірний, але і гротескний та перевернутий шкереберть образ доби. "Методом дзеркального відображення ми дістаємося до глибшого, суперечливого погляду на дійсність, до обґрунтування виникнення нового, необхідною передумовою чого є занепад старого" [5, с. 350]. Так письменник наголошує, що внутрішні суперечності епохи, що минає, базуються на співіснуванні занепаду старих звичаїв і суспільного прогресу, який символізує майбутнє. За багатоманітними алегоріями, за системою символів криється дійсність у її реальних закономірностях і взаємозв'язках.

Навколишній світ та його матеріальні явища перетворюються на символи, через які до читача промовляє щось приховане, що опирається раціональному пізнанню. Символічним є саме будівництво готелю: як місце дочасного перебування його можна сприймати як метафору цього світу, на якому люди є тимчасовими мешканцями. Символічного значення набуває і перетворення готелю на музей, з місця відпочинку він стає складом мертвих речей, пам'яток і спогадів про зникле життя, що приховує в собі бентежну перспективу занепаду культури. Так знову повертається мотив апокаліптичних побоювань щодо майбутнього, притаманний низці Фуксових творів (у цьому романі він посилений епізодом замаху на імператрицю, що передвіщає вбивства світових війн).

Мотив смерті є наскрізним для усієї творчості Л.Фукса. Занепад безцільного та марного способу життя, який і наприкінці свого існування живиться накопиченим багатством традицій, у творі сприймається як одна з багатьох подоб неминучої смерті, яка спіткає (та яка всіх підсвідомо жахає) кожного індивідуума та кожну епоху. Не випадково в романі згадується занепад цілих цивілізацій, не випадково герцогиня розмірковує над ознаками кінця габсбурзької монархії, яка збирається пересягти магічний рік 1900. З мотивом смерті пов'язана символіка отрути та годинника, які оточені ареалом таємниці, іноді на грані страхіття та жаху. Смерть свого чоловіка героїня пояснює дивно: "Він помер внаслідок поранення, але й отруєння також" [2, с. 17]. Причина такого домислу залишається не відкритою. Смерть свого брата, який потонув у озері, герцогиня також пов'язує з отруєнням:

останні роки життя чоловік був млявим, сонним, слабким, отже, мимоволі вживав якусь повільно діючу речовину. Мотив отрути є наскрізним – герцогиня читає книгу про класифікацію отруйних речовин, їхні якості та дію на людину, їй до рук потрапляє детектив з отруєнням в основі сюжету, вона залучає цей мотив у власну п'єсу, замовляє для музею середньовічний перстень зі схованкою для отрути [6, с. 30].

Авторова захопленість химерним, дивакуватим проявляється в міфологічному мотиві: текст пронизаний натяками на появу духів, примар, чортів, темних сил або на близькість катастрофи та кінця світу. У творі все викликає сумніви, все являється як примарний, фантомний світ, водночас дія стосується реального середовища і реальної історичної доби, де фігурують цілком конкретні дати, події та історичні особи. Навіть імена героїв є чудернацькими та схожими на справжні водночас (герцогиня Ла Таллі ре д'Гайгу Рес-Кевелсберг, князь Лехтенберг-Аулендорф тощо). Герцогиня вбачає таємницю в реальних та повсякденних речах, а явища хоч трохи загадкові підводить до рангу містики, тому протягом оповіді читача не покидає відчуття чогось непояснюваного. Поведінка героїні теж видається дивною, а причини тих чи інших вчинків не пояснюються – вона приховує свій намір заснувати музей, інкогніто відвідує публічні місця, де вдає із себе королівську особу, купує інвентар для обряду поховань тощо.

Мотив минаючого часу втілений у символі годинника. В упадкованому герцогинею будинку старого князя лунає дивний шурхіт, схожий на цокання, але ніхто не може встановити його походження: "... було враження, що звук є одночасно повсюди, у повітрі, на стелі, на підлозі, на стінах, що він є просто навколо, праворуч та ліворуч, нагорі та знизу..." [2, с. 48]. Загадкові звуки, що поширюють атмосферу містичного, були зрештою приписані годиннику, який стоїть на бароковій лаві для молитовних колінопреклонінь. Час, як один з найважливіших атрибутів усєї дії, таким чином пов'язується з образом божим, який концентрує в собі релігійні та ідеологічні значення найвищого судді, всезнаючого та всевидячого володаря, наділеного надприродною силою [6, с. 30]. Містичну атмосферу розвіює практична кухарка, оголосивши, що звуки видають шашелі та перетворивши

сакральну тасмницю на фарс. Герцогиня і в цьому вбачає символічне значення: для неї це знак, що речі й увесь світ руйнуються зсередини. Природне комічне пояснення загадкових подій іронічно підкреслює невпевнене світовідчуття персонажів, які бояться невідомої дрібниці, але сліпі до дійсних ознак зламу епох. Так само як в епізоді з лісничим, хворобливі видіння якого мають пояснення в реальній дійсності (сад знищили дикі кабани), Фукс не раз підкреслює оманливість зовнішнього світу та людської свідомості, підвладної хибним уявленням та забобонам. Гротескна символіка годинника озвучується і хазяїном похоронної контори: "Час, так само як деякі картини з символами смерті, є *memento mori*", тому що "до колиски та труни, до свічки, вінця та могили належить і вимірювач часу" [2, с. 270]. Для герцогині годинник є символом мінливості всього земного, нагадуванням про швидкоплинність життя та історії, яку вона по крупинках намагається зберегти. Усі згадки про смерть, занепад та кінець, розпорошені по тексті, виливаються в сугестію марності та тимчасовості.

Л. Фукс відсилає до інших творів (справжніх і вигаданих), змішує різні оповідні стилі, елементи готичного, історичного, детективного жанрів. Фрагментарність сюжетної лінії, заплутана мозаїка поодиноких епізодів та павутиння мотивів, більшість із яких присутні в тексті неповно, напівреалізовано, роблять із "Герцогині та кухарки" надзвичайно цікаву модель чеської постмодерної прози. Мотивний аналіз твору засвідчує, що завдяки переплетенню мотивів текст роману перебудовується у вигляді рухомого поля, де кожен компонент-мотив готовий у будь-який момент розчинитися в новіших поєднаннях, які утворюють нові конфігурації.

"Смисловою відкритістю, невизначеністю, іронічною трактовкою та метатекстовими елементами роман належить, поряд із творчістю М. Кундери, до найвиразніших проявів постмодернізму в нашій літературі, – зазначає Б. Докоупіл. – Його типологічні зв'язки ведуть скоріше до світових літературних зразків, ніж до творів домашнього походження" [1, с. 90]. Найтісніше останній фуксів роман пов'язаний із прозою трьох австрійських авторів, для яких враження кінця епохи було вирішальним імпульсом для

написання їхніх стрижневих творів: Й. Рот "Марш Радецького"; К. Краус "Останні дні людства"; Р. Музиль "Людина без властивостей". Магічна привабливість смерті та міфологізація оповіді пов'язують Фукса із ширшим кругом австрійських і празьких німецькомовних письменників. Недарма письменник обрав для свого роману псевдоісторичний сюжет, занурений у віденське середовище наприкінці XIX століття, нібито хотів підкреслити цим зв'язок власного твору з традиціями центральноєвропейського модерністського роману, репрезентованого іменами Ф. Кафки, Г. Майрінка, Р. Музиля, Г. Броха. Кожен із цих авторів вплинув на творчу манеру чеського прозаїка, водночас, роман "Герцогиня та кухарка" є оригінальним та своєрідним, таким, що довершує неповторний творчий розвиток Л. Фукса.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Dokoupil B.* Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka / Blahoslav Dokoupil // Slovník české prózy 1945–1994. – Ostrava : Sřinga, 1994. – S. 89–91.
2. *Fuks L.* Vévodkyně a kuchařka [román] / Ladislav Fuks. – Praha: Československý spisovatel, 1983. – 724 s.
3. *Haman A.* Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka / Akeř Haman // Český Parnas. Vrcholy literatury 1970-1990. – Praha : GALAXIE, 1993. – S. 264–269.
4. *Haman A.* Literatura v průřezu pohledů. Teorie – historie – kritika / Aleř Haman. – Praha: ARSCI, 2003. – 174 s.
5. *Pytlík R.K.* Interpretaci literárního díla ze současnosti / Radko Pytlík // Česká literatura – 1984. – № 4. – S. 248–356.
6. *Zaryckyj O.* Fantaskně symbolický odraz reality ve Fuksově románu Vévodkyně a kuchařka / Oleksij Zaryckyj // Literární měsíčník. – 1989. – № 3. – S. 27–32.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

О. П. Палий, канд. філол. наук, доц.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ЛАБИРИНТ МОТИВОВ ЛАДИСЛАВА ФУКСА РОМАН "ГЕРЦОГИНЯ И КУХАРКА"

Проводится мотивный анализ последнего романа известного чешского прозаика Ладислава Фукса "Герцогиня и кухарка" (1983). Внимание сосредоточено на ризоматической мотивной структуре постмодернистского текста, функционировании основных и второстепенных мотивов, стилистическом и символистическом уровнях повествования.

Ключевые слова: чешский роман, мотивный анализ, псевдоисторизм, постмодернистская поэтика.

O. Palič, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE LABYRINTH OF MOTIVES OF LADISLAV FUKS: THE NOVEL "DUCHESS AND COOK"

This article provides motive analysis of the last novel by the famous Czech writer Ladislav Fuks, "Duchess and cook" (1983). Special attention is paid to the rhizomatic motive structure of the postmodern text, as well as the functioning of the main and secondary motives and stylistic and symbolic levels of the story.

Keywords: Czech novel, motive analysis, pseudohistoricism, postmodern poetics.

УДК 821.161.2

Т. С. Петренко, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПРО РІЗНОВИДИ ДОЛЬНИКОВИХ СТРУКТУР У ПОЕЗІЇ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Розглянуто ритмічні особливості поетичної творчості Євгена Маланюка. Виведено загальну формулу типології його 3-іктового дольника. Простежується використання дольника поряд з іншими вішованими розмірами.

Ключові слова: дольник, Євген Маланюк, анакруза, ритмічні форми 3-іктового дольника.

"Празька школа" поетів в українській літературі – феномен, що не має аналогів у світовій літературі ХХ століття, оскільки пов'язаний із процесами становлення нації й тими катастрофами, які випали на її долю. Одним із представників цього феномену був Євген Маланюк. Він – поет із загостреним відчуттям катастрофізму життя, перейнятий глибоколюдяним оптимістичним настроєм. Мабуть, не випадково він має стільки метафоричних імен (Боян Степової Еллади, Залізний імператор строф, Князь Духу). За цими іменами, за його творчістю ховається драма людини і творця – людини без батьківщини. Свою батьківщину, свій рід він знаходив лише тоді, коли писав вірші.

*Не треба ні паризьких бруків,
Ні Праги вулиць постарих:
Все сняться матернії руки,
Стара солома рідних стріх.*

Порятунок від самотності Євген Маланюк знаходив у творчості, у роздумах. Пройшовши важкий шлях еміграції, він не загубив контакт з Україною й українською поезією. Цей зв'язок виявився не тільки в темах його поезій, а й у ритмічних формах. Досліджуючи ритмічні форми Маланюка, ми зможемо відчути і побачити цей нерозривний контакт із українською поезією.

Більшість поезій Євгена Маланюка написана класичним віршем. Та через вплив авангардизму зростає роль неklasичних віршованих форм, зокрема, написаних дольником. Наше завдання – дослідити різновиди дольникового вірша Євгена Маланюка, а також простежити відповідність між тенденціями їхнього розвитку і загальними тенденціями розвитку українського дольника.

Поетична спадщина Євгена Маланюка складається з 13 поетичних збірок: "Стилет чи стилос" (Подебради, Чехословаччина, 1925), "Гербарій" (Гамбург, 1926), "Земля й залізо" (Париж, 1930), "Земна мадонна" (Львів, 1934) та інші, які побачили світ до та після смерті поета. Його поетичний доробок не залишає нас байдужими і дотепер.

У 2013 році, до 45-х роковин смерті Євгена Маланюка вийшла друком збірка його вибраних творів "Єдиним сном, єдиним болем...". Вірші розташовані не за хронологією їх написання чи друку, а в певному тематичному порядку. У збірку ввійшло 173 твори і стільки ж перекладів російською мовою, здійснених Олександром Архангельським. Дольником написано одинадцять творів; ще у дванадцяти текстах дольник не є домінуючим.

Серед одинадцяти віршів, написаних дольником: вісім укладено 3-іковим дольником (Дк3), один 4-іковим (Дк4), один 5-іковим (Дк5) і ще один різноіковий (Дк4343). Розподіл ритмічних форм представлено у таблиці 1.

Як бачимо в підсумкових цифрах, у 3-іковому дольнику Євгена Маланюка переважає III ритмічна форма (– 2 – 1 –), яка охоплює 46% (55 рядків). Цікава типологія 3-ікового дольника Маланюка. Загальна її формула – це поєднання власне дольникової III форми (– 2 – 1 –) з активною I (32 % (39 рядків)), тобто 3-складниковою (–2–2 –) і менш виразною II (23 % (19 рядків)) (– 1 –2–). Підсумовуючи, бачимо таку формулу 3-ікового дольника у Євгена Маланюка: III-I-II. Така ж формула виведена

в монографії "Український дольник" на матеріалі антології "Працька поетична школа", 2004. Загалом подібні структури в російській поезії Срібного віку, за спостереженнями М. Гаспарова [1], були характерні для Гумільовського типу 3-іктового дольника, де вже помітна тенденція до відокремлення, але ще слабо виражена "тенденція до асиметрії". У Євгена Маланюка, є навіть вірш, присвячений Гумільову, – "Пам'яті поета і воїна":

*І напишуть: слава не помре їм
У прийдешнім брязкоті мечів.
Ти варягом був – Гіпербореям,
Ми – оттут у Скитів-орачів.*

Таблиця 1

Ритмічні форми Дк3 у віршах Євгена Маланюка

№	Вірші	Ритмічні форми (в рядках і %)					
		I	II	III	IV	V	Разом
1	A.D. MCMXXXIII	15 (75)	1(5)	3 (15)	–	1 (5)	20 (100)
2	Ісход	1 (8)	-	11 (92)	–	–	12 (100)
3	Не стомилась лежати шляхом...	9 (45)	6 (30)	5 (25)	–	–	20 (100)
4	Мушу випи- ти келих до краю...	3 (25)	1 (8)	8 (67)	–	–	12 (100)
5	Хижі птиці летять зі Сходу...	1 (6,25)	-	15(93,75)	–	–	16 (100)
6	Знаю – ме- дом сонця, ой Ладо...	3(18,75)	7 (43,75)	6 (37,5)	–	–	16 (100)
7	Все гризоти, турботи – а нащо?	4 (33)	2 (16)	5 (63)	–	1 (8)	12 (100)
8	Варягам	3 (22)	6 (49)	2 (15)	1 (7)	1 (7)	13 (100)
	Разом	39 (32)	23 (19)	55 (46)	1 (0,8)	3 (2,2)	121 (100)

Як зазначалося, у поезії Маланюка наявні також 4-іктовий дольник, 5-іктовий та різноіктовий дольник (Дк4343).

Український 4-іктовий дольник – це вірш, що виникає на 3-складовій і 2-складовій основі з чотирма метрично сильними місцями (іктами) і трьома міжнаголошеними інтервалами 1-2 у повнонаголошеному і 1-4, 2-4 у неповнонаголошеному варіантах; зі змінною анакрузою (від 0 до 2 і більше). У неповнонаголошених віршах із 2-складниковим елементом варіативність міжіктових інтервалів зростає від 0 до 6, - 7, - 8. У випадку збігу наголосів ритмічні модуляції варіюються від 0 до 1 [4].

Ритмічні форми Дк4 виділяємо за систематикою українських дослідників (у колективній монографії "Український дольник", 2013). На українському матеріалі виділяємо 12 форм. При тому послідовність у переліку форм інша порівняно з російською; є зміни у розміщенні повнонаголошених (від III до VI) форм і неповнонаголошених (від IX до XII) форм. Отже, за основу прийнята така послідовність "222", "122", "121", "112", "212", "221", "211", "111" + "14", "41", "24", "42" [4].

Прикладом переходу від 3-іктового до 4-іктового дольника є вірш "Ave Caesar, сліпучий серпне": (типологію ритмічних форм Дк4 подаємо за колективною монографією "Український дольник"):

*Ave Caesar, сліпучий серпне,
Августіший владарю літ!
Солодоц пізніх овочів терпне,
Сяйво твоє все більш нестерпне
Для майже осліпленої землі.*

-1-2-1-1 Дк4 (III)

2-2-1- Дк3

-2-1-2-1 Дк4 (V)

-2-1-1-1 Дк4 (VII)

1-2-4- Дк4 (XI)

Усього у вірші "Ave Caesar, сліпучий серпне" 15 рядків. З них 13 рядків укладено 4-іктовим дольником. Загальна формула Дк4 у Маланюка вибудовується таким чином: поєднання III (-1-2-1-) і I (-2-2-2-) найпоширенішої форми. Ці дві форми однаково домінуючі у вірші; далі за кількістю використання V (-2-1-2-) форма.

Нерідко Євген Маланюк звертався до різноіктових структур дольника. Наприклад, його "Романс" із чергуванням чотирьох і трьохіктових рядків (Дк4343):

*Пані, це вересня пізні дні,
Пані, невдовзі – жовтень:
Мов спалене на жертвнім огні,
Падає листя жовте.*

-2-2-1- Дк4
-2-1-1 Дк3
1-4-2- Дк4
-2-1-1 Дк3

Привертають увагу Євгена Маланюка і довгі дольники; найчастіше 5-іктовий дольник (Дк5). Наприклад, вірш "По яких ще дорогах...":

*Заховала перекупка-пам'ять всі сни глибоко,
Тільки будить горілка на чорнім шляху в корчмі,
Ніби в морок душі, в її цвинтарно-мертвий спокій
Після чарки отрути влітає сонячний чміль.*

2-2-2-2-1-1 Дк5
2-2-2-2-1- Дк5
2-2-2-2-1-1 Дк5
2-2-2-1-2- Дк5

У творчому доробку Євгена Маланюка можна знайти також приклади вкраплення дольника в тексти, написані іншими віршованими розмірами. У книжці "Єдиним сном, єдиним болем..." таких поезій дванадцять.

Так у вірші "Кожен день тут проходить..." домінуючим є Ан4, але спорадично використовується також Дк4.

*Кожен день тут проходить пустельний і легкий, Ан4
А Ти – там, за горами й ярами гориш. Ан4
Не допоможуть ні подорожі далекі, Дк4 (2-2-4-1)
Ні чужа далечинь, ні весна, ні Париж. Ан4*

У поезії "Діва-Обида" разом з Амф 3 наявний Дк3 переважно III і II форма.

*З обличчям в розтерзаних язвах, Амф3
З очима в кривавім тумані, Амф3
Чий воронії брови Дк3 (1-2-1-1)
Загнулись в татарські шаблі. Дк3 (1-2-1-1)*

У вірші під назвою "Ні як не виберуть..." ми спостерігаємо майстерне поєднання дольника і ямба.

*Ніяк не виберуть тему поети,
А критики для них ім'я...
Вітчизно ж моя, Вітчизно, де ти?!
Де ж ти, Вітчизно моя?*

1-1-2-2-1 Дк4

1-3-1- Я4

1-2-1-1-1 Дк4

1-2 -2- ДЗ

3-складникові й 2-складникові розміри виступають як певні ритмічні форми Дк3 і Дк4.

Загалом цікаво розглянути дольникові структури Євгена Маланюка в контексті ритмічних форм дольника в українській поезії ХХ століття.

Сучасні науковці виявляють такі дві тенденції розвитку дольника:

1) наближення до класичних розмірів (силабо-тонічна визначеність ритмічних наголосів);

2) тяжіння до суто-тонічної розхитаності, змінності міжкіткових інтервалів, анакруз, словоподілів.

Ці тенденції простежуються і в Маланюка. Перша тенденція особливо помітна на рівні анакруз. Для Євгена Маланюка характерне абсолютне переважання 2-х складових, анапестичних анакруз, витриманих від початку до кінця твору (за винятком надсхемних наголосів).

Наприклад: (вірш "Ісход"):

Не забути тих днів ніколи:

Залишали останній шмат.

2-2-1-1

2-2-1-

Це фрагмент, так би мовити, чистих анакруз. Надсхемні наголоси найчастіше виникають у ритмічному зачині, у першому слові рядка. Наприклад:

Роззявляв закривавлену пащу.

П'яний подих нудив, як смерть.

2-2-2-1

2-1-2-

Тут надсхемний наголос у другому рядку, в слові *п'яний*.

У вірші "Ісход", що перегукується за назвою із книгою Старого Завіту та творить в уяві читача асоціацію з поневірянням

нащадків Якова в Єгипті, автор пише про ті трагічні дні, коли він залишав Україну, а потяг ридав " на Захід...на Захід...на Захід...І услід реготався Схід". Мабуть, не випадково Маланюк цей вірш написав дольниковим розміром, адже він дуже точно передає невмолимий безповоротний, як вирок ритм цієї "подорожі".

Друга тенденція у Маланюка цікава тим, що вона являє першу сходинку тонічного розхитування класичного вірша, яка власне і породила дольник (одне із джерел). Це джерело – 3-складовики зі зміною анакруз (з.а. 3-скл.). Упродовж твору змінюється 3-складникова основа (найчастіше від анапеста до амфібрахія, дактиль рідко).

Наприклад: у циклі "Варяги":

1) Вірш 2-й – приклад першої тенденції (анапестична анакруза):

*І не вирватися, не згоріти,
Древній обрій ревно стиска.
Синьоокий стрибожий вітер,
Мов комонна статъ козака.*

2–5 (2–2) –1

–1–1–2–

2–2–1–1

2–1–2–

2) Вірш 3-й – приклад другої тенденції.

*На березі синього моря –
Там живуть тверді й прості люди,
Відважні рибалки щастя,
Стерничі власної долі.*

1–2–2–1 Ам3

2–1–1–0–1 Дк4

1–2–1–1 Дк3

1–1–2–1 Дк3

Стик наголосів у другому рядку також свідчить про розхитування метричної основи вірша.

Зміна анакруз наявна і у віршах: "Відвіку покарано степом", "А осінь глуха і зимна", "Діва-Обида" та інші.

Отже, вірші, написані суто дольниковим розміром, і ті, які мають лише елементи цього розміру, відповідають основним тенденціям українського дольника ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Гаспаров М.Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. – Ленинград : Наука, 1968.
2. *Маланюк Є.* Єдиним сном, єдиним болем... / Євген Маланюк // Пер. О. Архангельський. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. – 336 с.
3. Празька поетична школа. Антологія / Упоряд. текстів та передм. О.Г. Астаф'єва, А.О. Дністрового. – Х. : Веста: Видавництво "Ранок", 2004. – 256 с. – (Серія "Програма з літератури").
4. Український дольник: Колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко; упор. О. М. Собачко. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – 423 с.

Стаття надійшла до редколегії 22.04.16

Т. С. Петренко, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

О РАЗНОВИДНОСТЯХ ДОЛЬНИКОВЫХ СТРУКТУР В ПОЭЗИИ ЕВГЕНИЯ МАЛАНИЮКА

Рассмотрено ритмические особенности поэтического творчества Евгения Маланюка. Выведено общую формулу типологии 3-иктового дольника. Прослеживается использование дольника рядом с другими стихотворными формами.

Ключевые слова: дольник, Евгений Маланюк, анакруза, ритмические формы 3-иктового дольника.

T. Petrenko, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

ON THE VARIETIES OF THE STRUCTURE OF ACCENTUAL VERSE IN YEVEN MALANIUK'S POETRY

The article deals with the rhythmical features of the poetry by Yevhen Malaniuk. The general formula of typology of 3-ictus accentual verse has been derived. The paper describes the usage of accentual verse along with other poetical forms.

Key words: accentual verse, Yevhen Malaniuk, anacrusis, rhythm forms of 3-ictus accentual verse.

УДК 821.161.2.09:821.112.2.09

І. Л. Приліпко, д-р філол. наук, доц.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА СУГОЛОСНІСТЬ У ПАРАДИГМІ РОМАНТИЗМУ: ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ЙОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

З'ясовуються спільні та відмінні риси романтичного типу творчості Т. Шевченка і Й. В. Гете. Увага акцентується на світоглядних, ідейних, кон-

цеттуальних, образних, жанрових та інших особливостях, які свідчать про художню суголосність творчих принципів українського й німецького поетів.

Ключові слова: історія, мотив, образ, поезія, романтизм, стиль, фольклор.

Творчість Т. Шевченка є не лише важливим феноменом у національному вимірі, а й явищем світового мистецтва, що інтегроване в загальнокультурну парадигму морально-етичних та естетичних цінностей. Обізнаність Т. Шевченка зі світовою літературою беззаперечна – на це неодноразово вказували літературознавці. Наприклад, Ю. Бойко зазначав: "У лябіринтах світової літератури Шевченко ходив як майстер, що вдосконалює себе, що свідомими й інтуїтивними зусиллями свого творчого генія формує свій стиль" [1, с. 24]. Бачення творчого доробку Кобзаря у масштабах європейського мистецтва увиразнює компаративний підхід. Важливим у цьому сенсі є встановлення типологічних зв'язків, простеження інтертекстуальних взаємодій між текстами українського митця й авторами зарубіжжя. Чи не найяскравіше мистецька суголосність проявляє себе на стильовому рівні. Мовиться насамперед про романтичну стильову парадигму, що стала визначальною у формуванні творчого почерку Т. Шевченка. Романтизм письменника, поставши на ґрунті національної традиції, збагатившись індивідуально-авторськими домінантами, засвідчив свою суголосність на світоглядному, ідейному, образному рівнях із європейським романтизмом ХІХ ст., репрезентованим зокрема творчістю Й.-В. Гете, Г. Гейне, Дж.-Г. Байрона, А. Міцкевича та ін. Відтак, маючи індивідуальну неповторність та національну своєрідність, поезія Т. Шевченка, за словами Д. Наливайка, "виявляє глибинну належність до основного мейнстріму європейської літератури романтизму, іманентну пов'язаність з її семантико-художніми домінантами" [10, с. 54].

Ідейно-естетична суголосність у координатах романтичного типу творчості виразно простежується шляхом порівняння творчості Т. Шевченка і німецького поета Й.-В. Гете. Актуалізація саме такого аспекту дозволяє увиразнити природу романтичного письма Т. Шевченка як у її індивідуально-авторському та національному прояві, так і в її зв'язках із західноєвропейськими романтичними тенденціями.

До проблеми осмислення творчості Т. Шевченка в контексті зарубіжної літератури шевченкознавці зверталися неодноразово (праці Д. Наливайка [9; 10; 11], Ю. Бойка [1], О. Бороня [2] та ін.). У сфері шевченкознавства є дослідження, у яких здійснено порівняння творів Т. Шевченка й окремих зарубіжних авторів. Зокрема, Д. Наливайко [10] простежив зв'язки романтичної творчості Т. Шевченка з польською, італійською літературами; виявив типологічні та інтертекстуальні паралелі в творчості Т. Шевченка й Р. Бернса, Т. Мура, Дж. Леопарді, В. Вордсворта, В. Гюго та інших європейських письменників. Не пройшла повз увагу літературознавців творча суголосність Т. Шевченка та Й.-В. Гете. Чи не вперше ця тема була порушена в праці "Гете і Шевченко" (1925) П. і П. Терпило; про можливий вплив Й.-В. Гете на творчість Т. Шевченка писали П. Филипович, Ю. Бойко, О. Багрій, І. Гузар, В. Мовчанюк [8, с. 237–238]. Зокрема, В. Мовчанюк у статті "Гете і ранні поеми Шевченка" провів типологічні паралелі між "Фаустом" Гете й поемами Т. Шевченка "Катерина" (на образному рівні), "Гайдамаки" (на композиційному, ідейному рівнях), "Тризна" (на рівні концепції головного героя), слушно наголосивши, що йдеться "не про запозичення ідей чи мотивів Гете, а про суголосність настроїв і думок, про те, що шевченківська людина живе в такому самому силовому полі інтелектуальних, морально-філософських пошуків, що і гетівський герой" [7, с. 182]. І. Гузар [5] вказувала на спільні аспекти поетичної й малярської творчості Т. Шевченка і Й.-В. Гете в координатах класичного стилю, акцентувавши питання міфу та його оцінки обома митцями, вплив на їх поетичну творчість малярських студій, концептів гармонійної особистості, правди, волі. Водночас, попри наявні дослідження у цьому напрямку, подальшого осмислення потребує питання суголосності творчих принципів Т. Шевченка і Й.-В. Гете в стильовому аспекті. Йдеться зокрема про простеження зв'язків на ідейному, образному, жанровому рівнях у парадигмі романтизму як естетичного феномену, в межах якого творили Т. Шевченко та Й.-В. Гете. Невисвітленим також залишається питання суголосності ідейно-естетичних домінант ліричних творів митців.

Романтизм як певний тип світосприйняття і конкретно-історичний напрям у літературі й мистецтві, що постав наприкінці XVIII ст. й поширився в країнах Європи у першій половині й середині XIX ст., формувався на основі ідей Й.-Г. Гердера, Г.-В.-Ф. Гегеля, Ф. Гельдерліна, П. Б. Шеллі, структурований у творчості представників "Озерної школи", енських (Новаліс, Ф. Шеллінг, Ф. та А. Шлегелі, Ф. Гельдерлін), гейдельберзьких романтиків (А. Арнім, К. Брентано, Я. та В. Грімм), проявився у творчості Дж.-Г. Байрона, Й.-В. Гете, Г. Гейне, В. Гюго, А. Міцкевича, Ю. Словацького, О. Пушкіна та ін. Романтизм базувався на ідеалізмі, інтуїтивізмі, історизмі, фольклоризмі, націоналізмі. З-поміж його засадничих рис – прагнення до ідеалу, протиставлення мрії та дійсності, актуалізація емоційно-інтуїтивного первня, звернення до народної творчості, міфу, історії, героїзація минулого, ідеалізація народу, фантастичність зображення, поетизація внутрішніх почуттів, бунтарство проти існуючого світопорядку, актуалізація концепту свободи (національної, творчої, індивідуальної). У становленні й розвитку українського романтизму (з 2-гої половини 1820-х рр. до кінця XIX століття) визначальну роль відіграли історіографічний та фольклористичний преромантизм, на ґрунті чого постали "Історія Русів", творчість представників Харківської школи романтиків, "Руської трійці", П. Куліша, Т. Шевченка. Маючи свої національні особливості (акцент на історичній самобутності, народній творчості), український романтизм був частиною загальноєвропейського романтичного типу творчості.

Якщо в західноєвропейському контексті важлива роль в утвердженні романтизму належить Й.-В. Гете (1749–1832), то в Україні – Т. Шевченку (1814–1861). У творчій спадщині німецького письменника Й.-В. Гете є різностильові твори: "Якщо в трагедії "Іфігенія в Тавриді" (1786) та "Римських елегіях" (1788) найяскравіше втілюється його неокласицизм, то в романах про Вільгельма Мейстера ("Літа науки Вільгельма Мейстера", 1796 і "Літа мандрів Вільгельма Мейстера", 1829) виразно проступають елементи й тенденції реалізму, а в баладах відчутні передромантичні й романтичні віяння" [9, с. 12]. Чи не найяскравіше таланти митця проявився в контексті романтичного стилю. Спільно

кування з Й.-Г. Гердером, участь у літературному русі "Буря і натиск" (70-ті – поч. 80-х рр. XVIII ст.), який був явищем пре-романтизму й основою романтизму, вплинули на формування творчої манери Й.-В. Гете, визначними в якій стали народно-поетичні мотиви, філософська заглибленість у чуттєвий світ людини, емоційність, мотив єднання людини й природи, легендарно-фантастичні сюжети, концепти свободи, бунтарства (поезії "Майова пісня", "Побачення і прощання", "Дика ружа", "Нічна пісня мандрівника", балади "Шукач скарбів", "Коринфська наречена", "Вільшаний король", "Бог і баядера", "Рибалка", цикл "Західно-східний диван").

Підґрунттям романтизму Т. Шевченка були, з одного боку, світоглядно-творчі чинники, з другого – літературна традиція (творчі принципи Є. Гребінки, Л. Боровиковського, М. Шашкевича, А. Метлинського, І. Срезневського, М. Костомарова). Про основу романтизму Т. Шевченка зазначав Є. Маланюк: "Щодо Шевченкового романтизму, то в нім збіглися разом і надзвичайно-романтичні перипетії його особистого життя, і могутньо-романтичний перший розгін пробудженого в нім поета, і настрої тодішньої доби в літературі, і, нарешті, як правило, романтичні ж повіви національного відродження, що починалося – на тлі загального зацікавлення "Малоросією" – з зацікавлення історією України [...] та історично-національними піснями народу українського [...]" [6, с. 33]. Говорячи про ідейно-естетичну суголосність Т. Шевченка і Й.-В. Гете у векторах романтизму, слід акцентувати на світоглядно-стильовій близькості, що постала на основі спільних ідейних тенденцій епохи, культурологічних процесів, що ширилися західною й східною Європою. Водночас, ще одним чинником зазначеної суголосності було захоплення Т. Шевченка творчістю Й.-В. Гете, про що свідчать згадки в повістях "Близнець", "Художник", "Прогулка с удовольствием и не без морали", в Щоденнику [8, с. 237]. А. Ніковський у "реєстрі бібліотеки Шевченка" [12, с. 221] з-поміж авторів, які входили до лектури Т. Шевченка, називає Й.-В. Гете і його твори: "Фауст" (в перекладі Е. Губера) та поезії (в переробці М. Лермонтова). Щоденникові записи Т. Шевченка свідчать про його добре знання творів німецького романтика, зокрема поеми "Фауст" (записи від

26 червня 1857 р., 16, 17 лютого 1858 р.), яку він читав у перекладі на російську мову Е. Губера (видання 1838 р.).

Специфіка романтичного стилю у творчості Т. Шевченка та Й.-В. Гете зумовлена національною традицією, що була основою формування їхніх творчих принципів, індивідуально-авторськими домінантами, які визначили ідіостиль митців, а також їхньою інтегрованістю в загальноєвропейській мистецький простір XIX ст. Спільними концептами на ідейно-світоглядному рівні у Т. Шевченка і Й.-В. Гете є добро, правда, воля. "Як і Шевченко, Й.-В. Гете вірить у існування вищої правди. [...] Вища правда в обох поетів ідентифікована з Богом. [...] Правду-волю обидва поети – Шевченко і Гете – вважали за найвищу вартість" [5, с. 190, 192], – зазначає І. Гузар. Поезія обох митців свідчить про важливість для них гуманістичних цінностей, зокрема братолюбства, що актуалізовано у контексті філософських роздумів про долю людини, які у Й.-В. Гете мають узагальнений характер, тоді як у Т. Шевченка – конкретизований, соціальний. Показовими у цьому сенсі є поезія Й.-В. Гете "Божественне" і твір Т. Шевченка "І мертвим, і живим...". Й.-В. Гете акцентує на свободі вибору людини, її невичерпних можливостях та здатностях творити як добро, так і зло, а тому закликає: "Благородною будь, / Добротворною будь, людино! [...] / Бо людина одна / Творить подиву гідне: / Розрізняє, / Обирає, зверхує суд, / Перебіжній хвилі одна / Вічність дарує. / Лиш людині дано / Воздавати за добрість, / Все злочинне судить [...] / Благородна людино, / Добродійною будь в житті [...]" [4, с. 432–433]. У творі "І мертвим, і живим..." Т. Шевченко теж акцентує на загальнолюдських цінностях – братолюбстві, волі, проєктуючи їх водночас на конкретно-історичну площину, актуалізуючи відтак проблеми історичної пам'яті, патріотизму: "Обніміте ж, брати мої, / Найменшого брата [...] / І забудеться срамотня / Давня година, / І оживе добра слава, / Слава України [...]" [13, с. 280].

Для Й.-В. Гете й Т. Шевченка, як і загалом для митців-романтиків, фольклор був "грунтом і моделлю" поезії [11, с. 207]. У Т. Шевченка вплив фольклору є найвідчутнішим у ранній творчості, зокрема в баладах ("Причинна", "Тополя", "Утоплена") та поезіях, що мають пісенну форму ("Якби мені

черевички...", "І багата я...", "На вгороді коло броду...", "Якби мені, мамо, намісто...", "За байраком байрак...", "Ой одна я одна...", "Ой три шляхи широкі..." та ін.). Окремі твори Й.-В. Гете також написані у стилі народних пісень ("Тайна", "Дика троянда", "Фіалка", "Фульський король", "Спіймав хлопчик синичку", "Березень" та ін.). Водночас, для Т. Шевченка важливим був той аспект фольклору, який актуалізував соціально-побутові проблеми та історичну пам'ять. Відтак, у Т. Шевченка ключову роль відіграють історіософські мотиви. Роль історії в процесі національного самоусвідомлення народу, її значення для сучасності були актуалізовані поетом у більшості його творів ("Гайдамаки", "Гамалія" "Тарасова ніч", "Іван Підкова" "І мертвим, і живим..."). За твердженням Ю. Бойка, "Шевченко був на височині сучасної йому історичної методології. Своє розуміння історичного процесу він спирав на останні осяги філософської думки. Романтичний соціальний універсалізм знайшов собі вираз в соціально-утопічній поезії "Подражаніє Ісаї, глава XXXV", "Подражаніє XI псалму" тощо" [1, с. 40]. Як і для Т. Шевченка, для Й.-В. Гете національна історія була важливою проблематикою творів. Показовими в цьому контексті є історична драма "Гец фон Берліхінген", поема "Замок на горі". Водночас, у Т. Шевченка національне має яскравіше вираження, конкретне втілення і уособлення в образі України. У цьому одна з показових відмінностей у парадигмі романтичного типу творчості Т. Шевченка та Й.-В. Гете й інших поетів-романтиків, про що зазначав Є. Маланюк: "...найголовніша прикмета Шевченкового романтизму – що романтизм той ніколи не мав абстрактного, ("світового", як у Байрона, чи "міжпланетного", як у Лермонтова) характеру, романтизму канонічного... Романтизм його завжди проектується на реальну Україну, він має сталий контакт із дійсністю, з краєвидом, з історією, з долею народу. Був це романтизм, що знайшов своє адекватне органічно-реальне втілення" [6, с. 34].

Такий важливий аспект романтичного типу творчості, як звернення до міфу, реалізувався у міфотворчості Т. Шевченка, у формуванні міфу України, авторського міфу, в репрезентації міфологем тощо, що вже знайшло неоднозначну інтерпретацію у працях літературознавців (Г. Грабович "Шевченко як міфотво-

рець" 1991, О. Забужко "Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу" 1997, Т. Мейзерська "Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка" 1997 та ін.). Однією з прикметних особливостей міфологізму Т. Шевченка є тісний зв'язок з національною проблематикою ("Великий льох"). "...в міфологізмі Шевченка відбувається специфічне поєднання романтизму й націоналізму, витворюється їх синтетичність" [11, с. 223], – зазначає Д. Наливайко. Натомість, у Й.-В. Гете акцентований містично-символічний аспект міфу ("Вільшаний король", "Коринфська наречена").

Поетичний світ Й.-В. Гете вирізняється багатшою поліфонією колізій внутрішніх переживань, пов'язаних із почуттям кохання: мотив нерозділеного кохання ("Дика ружа", "Страждання молодого Вертера"), туга від втрати коханої ("Далекій"), сум від розлуки з нею ("Березень"), радість ("Наречений"). Виразнішими у німецького романтика є й такі риси романтизму, як прагнення до недосяжного, на основі чого витворюються візії нереальних країн, фантастичних образів ("Міньйона"), протиставлення ідеалу й дійсності, відчай і розчарування від неможливості поєднати бажане й можливе, на ґрунті чого увиразнюються такі концепти, як "зайва людина", "світова скорбота", "романтична туга" ("Прошання"), "байронізм", а також розгортаються мотиви бунтарства, богошукання. Останні зближують творчість Й.-В. Гете і Т. Шевченка. І. Гузар слушно зауважує у цьому сенсі: "Шевченко і Гете відчували закладений у людині образ Божий не як щось статичне, а як силу, що змушує її безупинно змагати до вищого, перевершувати саму себе" [5, с. 49]. Характерним для творчості обох митців є романтичне протиставлення "світ" – "особистість". Водночас, якщо Й.-В. Гете акцентував на філософському аспекті співвідношення людини й світу, місця особистості у світобудові ("Мінливе й вічне"), то український поет аналогічну дилему інтерпретував крізь призму соціальних та національних проблем ("Думка (Тяжко, важко в світі жити...)"), "Перебендя", "Чого мені тяжко, чого мені нудно...", "Лічу в неволі дні і ночі...").

У ідейно-естетичній парадигмі романтизму важливе значення мали тема творчості, образ митця. Тракткування творчості як феномену, що підносить людину над буденністю з її негарзда-

ми, несправедливістю, горем, притаманне Й.-В. Гете і Т. Шевченку. Визначальна роль мистецтва і митця, образ самотнього співця, поета, який відмежований від загалу й серце якого "з Богом розмовляє" [13, с. 41], репрезентовані у творі Т. Шевченка "Перебендя". Показовою у цьому контексті є поезія Й.-В. Гете "Вечірня пісня художника", де творчість сприймається як "безсмертя сила", що горить у "вбогому житті" [4, с. 430]. Суголосними є й звернення обох митців до музи, долі, пісні. У поезіях "Доля", "Муза", "Слава" Т. Шевченко моделює персоніфіковані образи, звертаючись до яких, висловлює свої прагнення, роздуми, розуміння долі, творчості. Персоніфікований образ натхнення, творчості – музи – у творах Й.-В. Гете актуалізований у поезіях "Син муз", "Завжди і всюди". Й.-В. Гете ("Моїм пісням", "Надія") і Т. Шевченко ("Доля") звертаються до долі й висловлюють надію на те, що їхня праця не буде марною: "Ні, мої не марні мрії: / Лист і плід невдовзі вкриє / Голі ще сьогодні віти" [3, с. 464] (Й.-В. Гете); "Ходімо даліше, даліше слава, / А слава – заповідь моя" [13, с. 516] (Т. Шевченко). Звернення Й.-В. Гете до своїх пісень ("Моїм пісням") суголосне зверненню Т. Шевченка до своїх дум ("Думи мої, думи мої...").

Ідейно-естетична спорідненість проглядається й на образному рівні поетичного світу обох митців. Зокрема, прикметним є звернення поетів до античних образів ("Римські елегії" Й.-В. Гете, "Муза" Т. Шевченка). Закономірним у контексті романтичного типу мислення є зацікавленість Т. Шевченка і Й.-В. Гете образом Прометея – втіленням романтичного ідеалу свободоловства, нескореності, бунтарства. У поемі "Кавказ" Т. Шевченка образ Прометея акумулює героїчний пафос, страждання і, водночас, нескореність: "Споконвіку Прометея / Там орел карає, / Що день Божий добрі ребра / Й серце розбиває. / Розбива, та не вип'є / Живущої крові – / Воно знову оживає / І сміється знову" [13, с. 270]. Семантика образу Прометея відтак увиразнює ідейний зміст твору, проектується на зображуване Т. Шевченком у поемі. У Й.-В. Гете Прометей ("Прометей") – нескоренний бунтар, який з монологом звертається до Зевса, кидаючи йому виклик і засвідчуючи зневагу, а також прагнення зробити людей вільними: "Тут я людей ліплю, / Різьблю свій

образ, / На мене схоже плем'я, / Щоб мучитись їм, плакати,
/ Щоб утішатись і радить, / На тебе не зважати, / Як я!" [3, с. 462].
За спостереженням Ю. Бойка, у Т. Шевченка "немає примирення Прометея із Зевсом, яке знала античність. У нього також немає і сліду Вольтерової детронізації героїзму Прометея, зниження його образу, немає й песимістичних ноток, як у Гете, які б стверджували, що створені Прометеєм люди-богоборці залишаються перед лицем Зевса лише безсилими хробаками" [1, с. 25–26].

Художня суголосність простежується й на рівні жіночих образів, зокрема образів Катерини ("Катерина") Т. Шевченка та Маргарити ("Фауст") Й.-В. Гете, на що вже вказували дослідники [1, с. 64–67; 8, с. 237–238] та ін. Філософський, містично-психологічний аспекти, домінуючі у Й.-В. Гете, у Т. Шевченка поступаються місцем об'єктивізації зображуваного та соціальним акцентам. Водночас, у творах обох митців жіночий образ викликає не засудження, а жаль, співпереживання.

У творчості Т. Шевченка і Й.-В. Гете розкрилися художні можливості ключових жанрів романтизму: балади та ліро-епічної поеми. Якщо у Т. Шевченка важливе значення мають соціально-побутові чинники ("Лілея", "Русалка", "Тополя"), то Й.-В. Гете, як й інші німецькі романтики, акцентував на легендарно-фантастичному аспекті ("Рибалка"), містичному змісті, тривожно-таємничому настрої ("Шукач скарбів", "Коринфська наречена", "Вільшаний король", "Бог і баядера").

У контексті проблеми ідейно-естетичної суголосності творчих принципів Й.-В. Гете і Т. Шевченка варто зазначити й про таку особливість: обидва митці поєднували письменницьку й малярську творчість. У мистецькій спадщині Й.-В. Гете понад дві тисячі малюнків, найвідомішими серед яких є "Долини в мряці біля Ільменав", "Піраміда Цестія", "Дух Землі" та ін. Порівнюючи малярську манеру обох митців, І. Гузар доходить висновку, що німецький та український поети-художники "осягають монументальність у трактуванні зображуваного на картинах, враження рівноваги і спокою, зосередження на головному предметі малюнку, усуваючи одночасно все випадкове, самовільне" [5, с. 68]. Розглядаючи Т. Шевченка і Й.-В. Гете як представників "клясицизму Вінкельманнового типу" [5, с. 68], дослідниця доводить, що

Т. Шевченко був художником-класицистом, "прихильником грецького варіанту клясики, як і Гете" [5, с. 86]. Порівняння малярської спадщини українського й німецького митців у парадигмі романтизму може стати предметом окремих розвідок.

Як засвідчили спостереження, у творчості Й.-В. Гете і Т. Шевченка розкриваються ключові принципи романтизму на ідейному, образному, жанровому рівнях. Ідейно-естетична суголосність виразно простежується в аспекті звернення до історіософських мотивів, народної творчості, у контексті героїзації минулого, поетизації внутрішніх почуттів, концептів свободи, творчості. Визначальною особливістю романтичних творів Т. Шевченка є актуалізація соціальних і національних проблем. Натомість, у Й.-В. Гете домінують внутрішньо-психологічні, філософські колізії, містично-міфологічні мотиви. Т. Шевченко та Й.-В. Гете творили в стильових координатах романтизму, який у їхній творчості мав виразні національні ознаки й, водночас, як талановиті митці й геніальні представники своїх націй, вони своєю творчістю були інтегровані в європейський мистецький простір. Звідси – визначальна особливість їхнього доробку: єдність національних та світових ідейно-естетичних та морально-етичних цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бойко Ю.* Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури / Ю. Бойко // Бойко Ю. Вибрані праці. – К. : "Медекол", 1992. – С. 11–73.
2. *Боронь О.* Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури: Рецепція та інтертекстуальні зв'язки. Монографія / О. Боронь. – К. : Критика, 2014. – 160 с.
3. *Гете Й. В.* Вибране / Й. В. Гете / Упоряд., передм. та прим. К. Я. Кусько. – К. : Грамота, 2005. – 528 с.
4. *Гете Й.-В.* Фауст; Лірика / Й.-В. Гете / Пер. з нім.; передм. Д. С. Наливайка. – К. : Веселка, 2001. – 478 с.
5. *Гузар І.* Шевченко і Гете (до 250-ліття від дня народження Гете і 185-ліття від дня народження Шевченка) / І. Гузар / Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді. – Торонто, 1999. – 216 с.
6. *Маланюк Є.* Від Кобзаря до нації / Є. Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : "Атіка", 1995. – С. 11–84.
7. *Мовчанюк В.* Гете і ранні поеми Шевченка / В. Мовчанюк // Всесвіт. – 2001. – № 11–12. – С. 178–183.

8. *Мовчанюк В. Гете Йоганн-Вольфганг фон / В. Мовчанюк // Шевченківська енциклопедія: В 6 т. – К.: НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2012–2015. – Т. 2: Г–З. – 2012. – С. 237–240.*

9. *Наливайко Д. Поет національний і всесвітній / Д. Наливайко // Гете Й.-В. Фауст; Лірика / Пер. з нім.; передм. Д. С. Наливайка. – К.: Веселка, 2001. – С. 5–22.*

10. *Наливайко Д. Шевченко в контексті європейської літератури його епохи / Д. Наливайко. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. – 56 с.*

11. *Наливайко Д. Шевченко в контексті романтизму і націоналізму / Д. Наливайко // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С. 197–225.*

12. *Ніковський А. Бібліотека Т. Шевченка / А. Ніковський // Ніковський А. VitaNova: У 4 кн. – Книга І. / Український культурологічний альманах "Хроніка". – К.: "Фенікс", 2015. – С. 219–226.*

13. *Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. – К.: Дніпро, 1999. – 672 с.*

Стаття надійшла до редколегії 06.04.16

И. Л. Прилипко, д-р філол. наук, доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗВУЧИЕ В ПАРАДИГМЕ РОМАНТИЗМА: ТАРАСА ШЕВЧЕНКО И ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЕТЕ

Выясняются общие и отличные черты романтического типа творчества Т. Шевченко и И. В. Гете. Внимание акцентировано на мировоззренческих, идейных, концептуальных, образных, жанровых и других особенностях, которые свидетельствуют о художественной созвучности творческих принципов украинского и немецкого поэтов.

Ключевые слова: история, мотив, образ, поэзия, романтизм, стиль, фольклор.

I. L. Prylipko, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

IDEA-AESTHETIC CONSONANCE IN PARADIGMS OF THE ROMANTICISM: T. SHEVCHENKO AND Y.-V. GETE

The article explores common and different features of the works of romantic type by T. Shevchenko and Y.-V. Gete. The attention is focused on the peculiarities of world outlooks, ideas, conceptions, images, genres which testify to the artistic consonance of creative principles of Ukrainian and German poets.

Keywords: history, motive, image, poetry, romanticism, style, folklore.

СИТУАЦІЯ РОЗЛУКИ (ВІЙОГ) І БАРАХМАСА ДЖАЯСІ В ПОЕМИ "ПАДМАВАТ"

Розглядається один із аспектів твору відомого індійського середньовічного автора, Маліка Мухаммада Джаясі, а саме – опис страждань у розлуці з коханим як алегорія душі, відокремленої від Бога. Завдяки неперевершеному зображенню страждань розлуки поема "Падмават" надзвичайно популярна в Індії.

Ключові слова: суфійська традиція, ситуація розлуки, душевні переживання, війог, барахмаса.

Поетична спадщина Маліка Мухаммада Джаясі (1495?–1542?), творчість якого визнається в Індії найбільш яскравим зразком поезії середньовічних суфіїв у руслі течії *бгакті* (*бгакті*, гін. – любов, відданість до Бога), через певні обставини залишається малодослідженою ланкою в історії індійської літератури. Мабуть, цьому немалою мірою посприяла складність і неоднозначність образного ладу його найвідомішої поеми, "Падмават" (або "Падмаваті" – за ім'ям головної героїні), що покликала за собою низку унаслідувань іншими ново-індійськими мовами і вважається в Індії хрестоматійним твором. Для широкого загалу читачів поему було відкрито на початку ХХ століття в працях "батька" індійського наукового літературознавства, Рамчандра Шукли (1884–1941). Серед дослідників творчості Джаясі необхідно згадати й піонера в галузі лінгвістичних досліджень індоарійських мов, Дж. Грісона (1851–1941), який не обійшов поему своєю увагою і наприкінці ХІХ століття видав у Азійському товаристві Бенгалії (Калькутта) її повний текст графікою *деванагарі* (санскритське письмо), додавши прозовий переклад першої частини твору. Існує також і повний переклад поеми англійською мовою, запропонований Шірреффом (1944 рік, Калькутта).

В історії індійської літератури поема "Падмаваті" визнана високохудожнім оповіданням енциклопедичного характеру, в якому висвітлюються найрізноманітніші сторони життя індійського суспільства тієї доби. Водночас індійські літературознавці

розглядають її насамперед як твір, у якому розвиток сюжету і взаємодія персонажів символічно ілюструє містичний шлях індивідуальної душі людини (*атма*) до з'єднання зі Світовою Душею, Абсолютом (*параматма*). Перекладів поеми (мовою якої є середньовічний діалектний варіант гінді – *авадгі*) українською чи російською мовами немає, проте вивчення творчості цього автора, безсумнівно, є важливим як для розуміння основних етапів розвитку мови і літератури гінді, так й індійської літератури і культури взагалі.

Мотив розлуки є мовби тим рефреном, який супроводжує весь зміст поеми, а також певною алегорією, яка несе відбиток туги і журби змученої і самотньої у цьому тимчасовому світі душі, що чекає і прагне зустрічі зі своїм Першоджерелом у неподільній і нескінченій божественній Любові. Матеріалом для написання статті обрано лише ту частину твору, яка стосується традиційної теми індійської любовної лірики – страждання коханих у розлуці. У нашому випадку це зворушлива розповідь про переживання першої дружини головного героя поеми (раджі Ратансена, правителя могутнього раджастанського князівства Чіттор), цариці Нагматі, що чекає повернення свого чоловіка з тривалої подорожі.

Відповідно до традицій індуїзму, любов, служіння й відданість Абсолюту – лише один зі шляхів досягнення людською душею звільнення і вічної насолоди в єднанні з Творцем. Що ж до ісламської (суфійської) традиції, до якої належав Джаясі, то для неї це – єдиний шлях. Поет розглядає почуття кохання у різних виявах, відтінках і обставинах. Але мирська, земна любов – це лише одна із сторін твору, його видима частина. Через зображення звичайного, земного кохання з усіма його пристрастями й негараздами, автор прямує разом із читачем до розуміння іншої, божественної любові, яка і є справжньою і непідвладною мінливій долі.

В індійській класичній літературі, з огляду на канони якої автор створював своє оповідання, любовні переживання традиційно прийнято поділяти на такі, що виявляються у формі *санйог* (єднання закоханих) і *війог* (страждання закоханих у розлуці). Автор "Падмаваті" майстерно зобразив обидві сторони. Проте саме зображення розлуки, змальоване Джаясі, посідає, на думку

індійських учених, особливе місце в літературі гінді [3, с. 55]. Ситуація розлуки (*vīyog*) – необхідний компонент індійського любовного поетичного канону. Водночас опис розлуки як алєгорії відокремленої від божества душі є невід'ємною частиною суфійської поеми про кохання. Як зазначають дослідники, середньовічні поети-суфії досягали особливої виразності саме при зображенні цього аспекту любовних переживань [1, с. 48].

Природно, що зображення страждань, розлуки завжди посідало важливе місце не лише в індійській, а й в усій світовій літературі. Саме розлука є тим "пробним каменем", за допомогою якого перевіряється справжність кохання. Кохання, загартоване у полум'ї розлуки, стає істинним, бездоганим і святим. Варто згадати слова відомого індійського письменника Премчанда (1880–1936): "Про солодке блаженство журби запитай у тих, кому припало це щастя. Коли закінчується сміх, розум стає стурбованим, душа занепокоєною, наче ми були зруйновані, знищені. Але після ридань розлуки приходять відчуття нового ентузіазму, нового життя, нового свята. Так, наче тягар на душі полегшав" [4, с. 16]. Кохання, яке пізнало бурі та грозові зливи розлуки, перетворюється на сяючу веселку – чарівний лук бога Індри (мовою гінді веселка – *індрадгануш*, де *дгануш* – лук). Поет Рамнареш Тріпатхі (1889–1930) так висловлюється про істинні, очищаючі переживання серця в розлуці: "Розлука – це рух любові, що прокинулася, а єднання – глибокий сон" [4, с. 16]. Автор розкриває перед нами океан душевних переживань Нагматі, що надає особливого колориту всьому твору:

*Sakhinh rachā piu seig hinDolā, hariyar bhuī kusumbhi tan cholā.
Hiy hinDol jas Dolei morā, birah jhulavei dei jhākorā.* [1, с. 10].

Подруги з коханими гойдалки прикрашають.

Земля зазеленіла й одяглася у червоні квіти.

Моє ж стрибає серце як на гойдалках то вниз, то до гори.

Страждання розлуки його гойдають.

Вищезгаданий *ачарья* (учитель) Шукла написав: "Ми можемо назвати Джаясі першим серед поетів, що оспівували кохання у розлуці. Біль, ніжність, простота й глибина, характерні для його поезії, надзвичайні" [4, с. 23]. Нагматі рада перетворити на попіл своє тіло

й розсіяти його на шляху, яким іде коханий, сподіваючись, що коли-небудь його нога торкнеться цього попелу. Джаясі так пише про це:

*Yeh tan jārō chhār kei, kahō ki pavan uRāo.
Maku tihī mārag uRī paRe, kant dharei gāh pāo.* [1, с. 19].

*Сплю своє тіло. Скажу вітру: "Несу!"
Можливо, що колись впаду як попіл.
Під ноги чоловіка.*

Традиційним для індійської класичної поезії є прийом зображення різноманітних станів природи, особливостей кожного з дванадцяти місяців року, проведених у розлуці, під назвою *барахмаса*. Картини мінливої природи підкреслюють душевний стан героїні, відтіняють його. Те, що приносило радощі раніше, коли коханий був поруч, задоволення, зараз, у розлуці, стає болючим, пекучим. *Барахмаса* Джаясі вважається шедевром поезії гінді [3, с. 55]. Блискуче скориставшись цим прийомом, Джаясі з великою майстерністю описав світ душевних переживань Нагматі в кожному із швидкоплинних місяців року. Разом із описами природи автор зображує різні душевні стани героїні. Кожний місяць несе із собою щось нове, і бачачи невідповідність того, що коїться в її душі, із характером природних змін, Нагматі не знаходить спокою. Спробуємо навести кілька прикладів.

*ChaRhā asāRh gagan ghan gājā.
Sājā birah dund dal bājā* [1, с. 20].

*Прийшов "ашарх", сезон дощів, загуркотіли хмари.
Приготувалася розлука до війни,
б'є її військо в барабани.*

*Sāvan varan meh ati pānī.
Bharani pari haībvirah jhurānī* [1, с. 20].

*У місяць "саван" хмари переповнені водою.
Вона напоює поля, мене ж
розлука сушить.*

*Bhā bhādō dūbhar ati bhārī, keise bharō reini ādhiyārī.
Mandir sūn piu anatei basā, sej nāginī phiri-phiri Dasā* [1, с. 20].

Прийшов "бгадон", яка нестерпна важкість тягаря.
Як його темні ночі пережити?
Пустий мій дім, коханий оселився в іншому. (Мене ж)
змією ліжко жалить знову й знову.

Phāgu karanhi sab chāchir jorī.
Mohi tan lai dīhn jas horī [1, с. 20].

На весняному святі в місяць "пхагун"
усі співають, славлячи весну.
В моєму ж тілі – вогнище, немов
палає солом'яник Холі.

Bhā veisāh tarani ati lāgi.
Chovā chīr chādan bhā āgī [1, с. 20].

Вже розпочавсь місяць "вайшак",
нестерпною стає спека.
Одежа благовонна, аромат сандалу,
печуть наче вогнем.

JeiTh jarei jag chalei ludārā, uThanhi bavanDar paranhi āgārā.
UThei āni au āvei ādhī, nein na sījḥ marau dukh bādhī [1, с. 20].

Ось місяць "джетх" прийшов, несе палючий вітер.
Нагрілись гори, смерчі піднялись.
Росте вогонь, бушує буревій.
Не бачать мої очі,
гину від журби.

Описи природи підкреслюють душевний неспокій героїні, роблячи його зображення більш виразним. А переживання Нагматі, у свою чергу, наче позначаються на стані світу, що її оточує. Природа стає мокрою від сліз. Листя на деревах в'яне і жовкне у вогні розлуки. Барвистість і привабливість квітучих рослин пече тіло Нагматі, ніби солом'яник Холі, який сплячуть на початку весни. Пісня, яку співають у весняний місяць *саван*, що забрав із собою чоловіка, із болем рветься із її серця. Поет вправно змальовує різні стани душі героїні в її тяжкому бідуванні, яке потребує співчуття:

*Sarvar hiyā gaTan niti jāī, Tūk-Tūk hoi kei vihrāī.
Birahat hiyā karahu piū! Tekā, dīThi davāgarā meravahu ekā [1, с. 20].
Як озеро пересихає серце. Колись воно порветься на шматки.*

*Співає серце у розлуці: "Милій!
Врятуй його, скріпи сльозами крапель
першого дощу".*

*Jinh ghar kantā te sukhī tinh gārau au garv.
Kant piyārā bahirei ham sukh bhūlau sarv [1, с. 22].*

*Чий дім з господарем, щасливий той,
пошана, гордоці – усе йому.
Далеко мій коханий чоловік, тому
забула я, що зветься щастям.*

*Rāti divas bas yeh jiu mere,
lagai nihāre kant ab tere [1, с. 20].*

І день і ніч у серці все одно – щоб ти на мене пильно подивився!

Ознайомлюючись із творчістю Джаясі, мимоволі доходиш думки, що не лише прагнення алегоричних форм, а й власний життєвий досвід автора, перенесені ним особисті скорботи, радощі й розчарування звичайно ж відбилися його поезії. У будь-якому разі, таке опоетизоване зображення розлуки підкорює своїм зверненням до глибоких і справжніх почуттів, які однакові для всіх, незалежно від віри, культури, раси, місця у суспільстві або історичної епохи. Тільки людина, спроможна на такі почуття, відчує й істинне, божественне кохання, кохання, яке ніколи не минає. І, мабуть, саме цій меті – пробудити в людині здатність до високої любові, здатність до співчуття, здатність буди щирим і відвертим, підпорядкував автор своє напрочуд зворушливе й витончене оповідання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Чельшев Е. П.* Литература хинди. – М. : Наука, 1968. – 327 с.
2. *Chandrika Prasad Sharma.* 2. Malik Muhammad Jaaysi (Biography in Hindi). Delhi: Parameshvariprakashan, 2007. – 76 p.
3. *Ramchandra Shukla.* Padmavat. New Delhi: Bharatiya Jnanpith – 426 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. *Ramchandr Shukla*. Jaaysigranthavali: Padmavat (Text – with – Notes). Agra: Harishprakashanmandir, 1996. – 217 p.

Стаття надійшла до редколегії 20.04.16

Е. А. Реутов, асист.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

СИТУАЦІЯ РАЗЛУКИ (ВИЙОГ) И БАРАХМАСА ДЖАЯСИ В ПОЭМЕ "ПАДМАВАТ"

Рассматривается одна из сторон произведения известного индийского средневекового автора, Малика Мухаммада Джаяси, а именно – описание страданий в разлуке с возлюбленным как аллегория души, отделённой от Бога. Благодаря непревзойдённому изображению страданий разлуки поэма "Падмават" пользуется в Индии необыкновенной популярностью.

Ключевые слова: суфийская традиция, ситуация разлуки, душевные переживания, вийог, барахмаса.

Y. A. Reutov, Assistant Professor

Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE STATE OF SEPARATION (VIYOG) AND JAISI'S BARAHMASA IN THE POEM "PADMAVAT"

The article discusses one aspect of the work of famous medieval Indian author Malik Muhammad Jaisi, namely, suffering from separation from the beloved as an allegory of a soul separated from God. Due to the unsurpassed impressive pictures of suffering in separation, the poem "Padmavat" is extremely popular in India.

Keywords: Sufi tradition, the state of separation, inner suffering, viyog, barahmasa.

УДК 821.133.1 – 3 – 94 Лоті П.

О. В. Савич, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

АВТОГРАФІЧНЕ ТА АВТОФІКЦІОНАЛЬНЕ У ДЗЕРКАЛІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ П'ЄРА ЛОТІ

Аналізуються автофікціональні й автографічні модули письма П'єра Лоті на прикладі його роману "Книга жалю та смерті".

Ключові слова: автофікціональне, автографія, ранньомодерністський роман.

Твори французького письменника П'єра Лоті захоплювали таких відомих його сучасників, як Генрі Джеймс та Джозеф Конрад, однак уже в ХХІ ст. опинились у статусі напівзабутих, а для українського читача і поготів – невідомих. Автор більш ніж десяти романів, він творив, не полишаючи своєї основної роботи – морської служби. Більше того, саме вона забезпечила визначальні характеристики та основні фабули його творів із акцентом на екзотичній поетиці. Відвідини Алжиру, Туреччини, Японії, Сенегалу, Марокко, Країни Басків, Індії та інших країн подарували Луї Віо вдосталь емпіричного матеріалу та чуттєвого досвіду, які автор згодом взяв за основу своїх романів, збагативши їх відвертими автобіографічними деталями.

Хронологічно творчість Лоті припадає на останню третину ХІХ ст. – початок ХХ ст. – період, позначений масштабними світоглядними переорієнтуваннями та бурхливими змінами літературних тенденцій. Літературний "момент" П'єра Лоті – це час передвитоків модернізму, коли бальзаківська реалістична манера вже не вдовольняє митців, однак про викристалізовану модерністську парадигму з її увагою до внутрішнього життя особистості, роботи людської пам'яті, найбільш глибинного, потаємного та неусвідомленого все ж іще рано говорити. **Мета** даної розвідки – поглянути на П'єра Лоті як на раннього модерніста, базуючись на прикладі його роману "Книга жалю та смерті" (1891), та проілюструвати його творчу манеру як тонке мистецьке передчуття тих літературних тенденцій, що повною мірою зазвучали лише кількома десятиліттями пізніше.

Роман П'єра Лоті "Lelivredelapitій etdelamort" – це серія автобіографічних текстів, об'єднаних темою світлого смутку, туги та жалоби автора за дорогими для нього істотами. Авторове інтимізоване переживання їх відсутності "тут і тепер" переплетене з ніжними спогадами про їх минулу присутність у його життєвому просторі. Сюжетним контрапунктом твору постає авторська пам'ять, що вміщує у собі міради індивідуальних спогадів, тож текст у цілому постає глибоко суб'єктивним, а зображувані події ми здатні побачити виключно очима автора і водночас пережити їх на рівні його особистого "інтроспектованого" відчуття.

Зазначимо, що наративна організація твору є нелінійною – подібна характеристика забезпечена ірраціональною природою авторського пригадування, котре стало основним джерелом для написання твору. Роман складається із низки не взаємопов'язаних життєвих історій автора, що не мають спільного сюжету та можуть прочитуватися незалежно одна від одної. Основним об'єднавчим мотивом, що дав змогу авторові згрупувати ці тексти в одній книжці, а читачеві зрозуміти логіку, за якою поєднані історії і відчуті спільність їхнього тематичного наповнення, стала тема смерті. У даному разі очевидними є декадентські настрої твору, що були звичними у французькій літературі наприкінці XIX ст. Свідомо обрана стратегія нелінійної побудови тексту нівелює логоцентризм, натомість перевага надана інтуїтивному баченню подій в романі. Як відомо, такий принцип світовідчуття є класичною ознакою модерністського письма. У французькому літературознавчому дискурсі ця техніка є невід'ємним складником бергсонівської філософії інтуїтивізму, що стала імпліцитним підґрунтям ранньомодерністських текстів. Зокрема, вона передбачає інтуїтивне осмислення світу, проявлене в рідкісних, епіфанічних митях "осяння", коли світ, завдяки дії механізму мимовільної пам'яті, звільняється від впливу звички, що притупляє гостроту сприйняття, і постає у своїй істинності та достеменності.

Враженнєве, глибоко суб'єктивне та чуттєве переживання світу актуалізує імпресіоністичні тенденції письма Лоті. Зокрема, російський дослідник Леонід Андрєєв наголошує, що художник-імпресіоніст діє, наче дитина, відтворюючи не самі об'єкти, а атмосферу, яка поглинає їх, феєрію світла, мерехтіння, рух [1, с. 21]. Художній принцип імпресіонізму полягає у враженні, суб'єктивному сприйнятті реальності. Попри те, що відчуття є головними, зовнішні джерела цих вражень є також дуже важливими. Відтак імпресіонізм постає як єдність суб'єктивного та об'єктивного начал – саме вона є умовою та запорукою імпресіоністичного методу.

У романі "Книга жалю та смерті" історії із життя автора поєднуються та підпорядковуються лише логіці вражень, і саме вона визначає суть твору. Зокрема, враження в романі постають

як невід'ємний композиційно-смысловий складник. Скажімо, письменник досить емоційно описує спальню своєї тяжкохворої тітки: *"Це була все ще її спальня, та сама спальня, в якій дитиною я любив проводити цілісні дні. <...>В ній усе ще живуть мої дитячі мрії. Вони тут усюди – у віконних рамах, на старовинних акварелях, вплетені в химерні малюнки на камінному мармурі, які я розглядав зблизька зимовими вечорами..."* [5]. У даному разі читацьку увагу привертає інтер'єр кімнати, де законсервована сила-силенна авторських спогадів. Очевидно, що це аж ніяк не об'єктивізований бальзаківський чи сендальовський описовий ряд. Навпаки, умовними елементами "декору" цієї кімнати в очах письменника постають його враження та емоції, якими в ній колись сповнювалася його душа. Ними він переповнюється "тут і тепер", варто лишень переступити її поріг. Об'єктивне, матеріальне слугує базою для суб'єктивно-враженнєвого – речі пробуджують емоції, і саме в цих емоціях прочитується природа даних речей, суть, яку в них несвідомо вкладає людина.

Даний роман постає як авторська спроба створення власного фрагментарного життєпису, без наміру витворити об'єктивний історичний документ, однак із фокусуванням на тих аспектах реального досвіду, котрі пробуджують найактивнішу динаміку життя внутрішнього. Так, написання роману виконує функцію повторного перегляду та вивільнення глибинних внутрішніх імпульсів, самовиявлення автора відбувається через письмо, а романна оповідь уможливорює йому дізнатися про себе щось нове, сховане в неясних, однак наскрізних спогадах та образах.

Подібне використання письма задля самовиявлення та розуміння себе, оприявлення власної ідентичності в даному творі дає змогу нам вбачати в ньому прояви автографічної поетики як однієї з типових модерністських тенденцій. Термін "автографія" був запропонований російським ученим В. Подорогою на позначення "писання себе" – процесу авторського виявлення себе через ситуацію та момент письма [2, с. 331]. На думку дослідника, текст не просто розповідає про певні події із життя, а й породжує більш нові версії пережитих подій для того, хто пише, і ці події не завжди можна вважати такими, що справді відбулися. Відтак у теперішньому часі додатково з'являється "час мови",

"час того, хто пише", тобто модус сприйняття реальності, характерний для людини, яка пише історію свого життя. У процесі її написання автор перебуває одночасно в минулому і теперішньому, тож будь-який із горизонтів пережитого часу ілюзорно видається йому видимим та досяжним. Перетин двох складників часу автобіографії – я-минулого і я-теперішнього відбувається саме в часі того, хто пише, при цьому "час того, хто пише" не має нічого спільного з хронологічним викладом подій – відтак у цьому письмі немає лінійної єдності [2, с. 357].

Важливим композиційним складником роману "Книга жалю та смерті" є оніричні елементи, а саме сновидіння. Як відомо, термін "оніризм" походить від давньогрецького слова *ονειρος*, котре означає особливий стан духу, що характеризується галюцинаціями та руйнуванням логічного мислення. Такий стан вважаємо не суто ірреальним, а, швидше, надреальним, адже оніричний стан та сновидіння як його різновид не передбачають цілковитого пориву з реальністю – реальність, особистий досвід пережитого слугують джерелом для оніричних візій та відчуттів.

Власне, роман розпочинається переповіданням одного з авторських сновидінь. Подієве наповнення його сну вельми незначне – письменник розповідає, як йому наснилась молода загадкова креольська дівчина в нібито невідомій квартирі в будинку в колоніальному стилі, разом з якою він мовчки прогуляється садом, не маючи змоги промовити жодного слова, схвилюваний її присутністю та нерозумінням того, чи бачить він її вперше, чи, навпаки, вона відіграла раніше важливу роль в його житті. *"ВОНА з'явилась. Вона – у темряві, у глибині кімнати. Вона – така невиразна, як нарис сірої тіні, виконаний мертвими кольорами..."* [5] – при прочитанні конкретного уривку-опису сновидіння, яким розпочинається книга, помічаємо, що не тільки читач не здатен до кінця для себе зрозуміти, вирішити, чи відбувалось описане в житті автора по-справжньому, чи воно – лише поетичний домисел його уяви. Більше того, сам автор мучиться, пропонує різні варіанти потрактувань цього сновидіння, ведучи своєрідну гру з читачем. Те, що стається з Лоті уві сні, здається йому звичним, таким, що вже нібито відбувалось і було ординарним у його житті; він силкується це достеменно пригадати, і точна згадка про це видається

Йому вже доволі близькою та досяжною, однак все ж до нього не приходять. Перед нами яскравий *автографічний епізод*, коли молода креолка з минулого, "робота пам'яті" та Лоті-митець зустрічаються у третьому хронотопі – хронотопі письма. Реальність стає письмом, факт фікціонізовано, а реальність здійсненого переплавлена в просторі пережитого, пригаданого та відтвореного як авторською свідомістю, так і онірійним, тобто несвідомим. *"Тож де я це все бачив та любив? Я поспіхом шукав це у своєму минулому, схвилюваний, впевнений, що знайду. Але ні, нічого, ніде. У моєму житті не було нічого подібного..."* [5], – у той момент, коли, здавалося б, читач має достатньо підстав вірити в реальність цього авторського досвіду, П'єр Лоті нівелює достеменність цих подій та робить висновок про те, що в його житті нічого подібного не ставалося. У такий спосіб у текстову гру вступає чинник *автофікціонального*, відбувається актуалізація його автофікціональної поетики.

Зазначимо, що термін "автофікціональне" був запропонований французьким письменником Сержем Дубровскі у 1977 році на позначення поєднання двох антитечних жанрів – автобіографії та роману. Автофікція – це текст, який має всі ознаки фікції, на які, однак, накладається автобіографія, при цьому ім'я персонажа/оповідача збігається з іменем автора. Автофікція породжує парадокс обману в літературі. На противагу тому, що Філіп Лежен описував як автобіографічний пакт: "...я розповідаю вам правду і прошу вас мені вірити", автофікція не вимагає довіри. Автор автофікціонального роману ніби й пише від власного імені, проте грається з ідеєю щирості, стверджує парадокси, руйнує ідею правдоподібності. Його метою не є довіра читача, він працює над оновленням літературних кодів та, зокрема, кодів автобіографії. Йдеться необов'язково про те, щоб писати неправдиві речі, а про те, щоб описати свідомо неправдоподібні речі в контексті автобіографії, або ж навіть ствердити, визнати, що написане є брехнею, відкинувши будь-яку умовну правдоподібність, усі ознаки реалістичного та натуралістичного письма, якими вщент переповнена література, поняття "щирості", "автентичності" тощо.

Французький дослідник Лоран Женні визначає різницю між автобіографією та автофікцією так: на його думку, тема автобіогра-

фічного роману та історія, яка в ньому оповідається, походить із сфери свідомого, тоді як автофікціональний роман – це автобіографія підсвідомості [4]. Подібної думки притримується і Дубровські, який в одній із своїх праць цитує Фрейда: "*Із тих пір, як я відкрив несвідоме, я здаюся собі набагато цікавішим*" [3, с. 245].

Повертаючись до роману "Книга жалю та смерті", відзначаємо, що функцію фікціоналізації у ньому виконує саме оніричний компонент. Це забезпечується природою сновидіння, яке передбачає розмивання, розтушування реальності, а відтак нівелює раціональність світосприйняття, ставить під питання істинність пережитого досвіду. Недарма в описі своїх сновидінь письменник щоразу використовує ті самі характерні слова, як-от "vague" (невиразний, нечіткий), "ombre" (тінь), "obscur" (темний, нечіткий), "йclair" (відблиск), "voile" (пелена, завіса) тощо. Такі лексеми влучно підкреслюють примарність та розмитість того, про що оповідається, і своєю недостовірністю ставлять під сумнів істинність автобіографічного пакту, який є обов'язковим складником автобіографічного роману та передбачає чесність і правдивість автора у переповіданні свого життя, а також довіру читача. Саме неможливість забезпечити правдивість оповіді у постульованому автором життєписі дає змогу вбачати в ньому вищезгадані елементи автофікціонального, домисленого.

Однак варто підкреслити те, що роман "Книга жалю та смерті", написаний наприкінці ХІХ ст., не може вважатись цілковито фікціональним. Фікціональні елементи у ньому наявні лише пунктирно, фрагментарно, вони не становлять його смислового підґрунтя. Без них він здатен існувати самостійно, його смислова канва зруйнована не буде. Тож, у даному випадку ми можемо говорити виключно про *поетику* автофікціонального. Тому аналіз подібного твору дає змогу відстежити такі явище як "автофікціональний текст" чи "автофікціональна проза" у їхній ранній, зародковій формі.

Отож, бачимо, що в досліджуваному нами тексті поетика автофікціонального та автографічного є не поодиноким мотивом, а одним із модусів його організації, відтак вона здатна відображати загальну тональність твору, розкривати його поетику з різних позицій. Нам вдалося встановити, що автофікціональне звучання

твору забезпечується насамперед за рахунок фігурування онірійних станів, а саме сновидінь у його структурі. Хоча сновидіння формують один зі складників життя автора, вони належать до сфери надреального, їхнє потрактування викликає труднощі в самого письменника, а для читача залишається майже неможливим, що з його боку може провокувати недовіру до факту.

Автографічна поетика роману "Книга жалю та смерті" актуалізується за допомогою використання прийомів імпресіонізму, художньою базою для якого слугують авторські відчуття та враження від пережитого. Письменника цікавить не протоколювання подій, а зображення їхнього чуттєвого переживання, що комплексно витворюється завдяки поєднанню зорового, нюхового, тактильного, слухового образів. Для нього важливо зобразити власне переживання світу, специфіку свого внутрішнього життя, динамічну зміну своїх настроїв та емоцій. Відтак, пригадування та реконструкція минулого відбувається за рахунок пригадування насамперед відчуттів, і тільки потім конкретних фактів, складників об'єктивної реальності.

Отже, можемо констатувати, що даний текст, написаний наприкінці позаминулого століття, здатен слугувати ілюстрацією тих літературних тенденцій, що актуалізуються в ХХ ст. Авторська увага до свого внутрішнього життя, його чуттєвого наповнення та в цілому використання прийому автографії як "писання себе" корелюють із добою модернізму, почасти суголосять із творчою манерою Марселя Пруста, одного із "батьків" модернізму. В автофікціональних елементах цього твору ми можемо вбачати зародки повноцінного автофікціонального роману, що став витвором вже постмодернової доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л.Г. Импрессионизм [Текст] / Л.Г. Андреев. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 249 с.
2. Подорога В.А. Выражение и смысл [Текст] / В. А. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 427 с.
3. *Doubrovsky Serge* L'autofiction dans le collimateur [Texte] / Serge Doubrovsky // Portraits et rencontres / Michel Contat. – Genève, 2005. – P. 231–264.
4. *Jenny Laurent*. L'autofiction, methodes et problemes [Ressource йlectronique] / Laurent Jenny // Dpt de Franzais moderne – Universitй de Genive, 2003. – Mode d'accis : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements /methodes/autofiction /afintegr.html>.

5. *Loti Pierre Le livre de la pitii et de la mort* [Texte] / Pierre Loti. – Paris, 1891. – Mode d'accis : <http://www.gutenberg.org/ebooks/36814>.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.16

О. В. Савич, студ.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

АВТОГРАФИЧЕСКИЙ И АВТОФИКЦИОНАЛЬНЫЙ МОДУСЫ ПИСЬМА ПЬЕРА ЛОТИ

Анализируются автофикциональный и автографический модусы письма Пьера Лоти на примере его романа "Книга милосердия и смерти".

Ключевые слова: автофикциональное, автография, раннемодернистский роман.

О. V. Savych, Student
Taras Shevchenko National University of Kiev

AUTOGRAPHICAL AND AUTOFICTIONAL MODES OF PIERRE LOTI'S WRITING

The article analyzes autographical and autofictional modes of Pierre Loti's writing in the novel "Le livre de la pitii et de la mort".

Keywords: autofictional, autography, early modernist novel.

УДК 83.0

В. В. Соловій, асп.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МОЖЛИВОСТІ СУЧАСНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ДЛЯ АНАЛІЗУ РИТМУ ВІРШОВОГО ТВОРУ

Присвячено аналізу окремих комп'ютерних додатків, що можуть стати корисними для дослідження метрико-ритмічних особливостей поезії. Наведено приклади роботи з відповідними комп'ютерними програмами, а також розглядаються можливі перспективні шляхи для їхнього застосування.

Ключові слова: метрика, ритміка, комп'ютерна програма.

У 1960 році французький дослідник Поль Дельбує написав працю "Ройсьеетсонорітїс", у якій довів, що звукова організація вірша може ефективно впливати на слухача (зокрема й на підсвідомому рівні) [3]. На жаль, вітчизняне наукове товариство цю

роботу досі не помітило. Принаймні, її немає в перекладах ні російською, ані українською мовами. Здається, що переклад праці відомого науковця з такою претензійною назвою зараз просто необхідний – вітчизняна віршознавча наука могла б отримати два перспективні вектори руху незалежно від результатів наукового аналізу вищезазначеної праці. Спростування теорії науковця Поля Дельбуа мало би значення для заперечення хибних, а часом і фантастичних теорій досліджень ритмосемантики

З другого ж боку, у випадку підтвердження теорії Поля Дельбуа ми могли б отримати новий перспективний шлях розвитку для віршознавства з чудовими практичними результатами.

Вищеназвана наукова робота ХХ ст. у столітті ХХІ стала поштовхом до створення Є. І. Бойчук та Н. І. Кожемякіним відповідної комп'ютерної програми для аналізу віршового ритму – "Rythmanalyse" ("Анализритмафранцузскоготекста") [1]. Приклад роботи з нею представлений у статті російських науковців Є. І. Бойчука та С. А. Марухіної "Использование компьютерного приложения "Rythmanalyse" для анализа некоторых фоностилистических средств ритмизации поэтического текста (на материале французской поэзии)", де наводяться такі висновки: "Безумовно, трактування звукосемантичної відповідності суб'єктивне, проте це один із способів проникнути в ідею віршованого тексту, розкрити авторський задум, відчутти настрій твору. Ритміка вірша, що реалізується за допомогою описаних вище засобів (як одних із багатьох), є опорним елементом звуковиражальної організації твору. Одним з допоміжних технічних засобів такого аналізу може слугувати представлена вище комп'ютерна програма Rythmanalyse, яка в багато разів підвищує ефективність роботи з текстом, прискорюючи і спрощуючи її, а також виключає вплив людського чинника" [1, с. 150].

Вітчизняна наука теж не позбавлена певних можливостей використання комп'ютерних технологій для аналізу віршового ритму. Єдиним вітчизняним спеціалізованим комп'ютерним додатком для аналізу віршового ритму є програма "Ритм в мені", розроблена програмістом з міста Суми Сергієм Зігулею [4]. Наперед зазначимо, що програма досить неточна, стан розробки видається скоріше як початковий. Причини цього насамперед

слід шукати в некомерційності цього задуму розробником програми, а значить – у недостатньому фінансуванні проекту і повільності темпів оновлення.

"Ритм в мені" первісно орієнтована на допомогу молодим авторам-початківцям, які працюють в руслі силабо-тонічної поезії і мало обізнані з теорією метрики і ритміки. Функціональні можливості програми роблять її корисною не тільки для початківців, а й для професійних дослідників, оскільки значно спрощують процес роботи над віршовим матеріалом.

У базі даних програми закладено два основні словники, що допомагають розрізняти наголошеність словоформ – російський на 141 000 слів (2 677 000 словоформ) та український на 135 000 слів (1 936 000 словоформ). Автор програми врахував можливість і окремих випадків ненаголошеності службових слів у віршовому рядку. Окрім того, користувач програми має можливість доповнювати і редагувати словники власноручно, а також виправляти і фіксувати помилки програми відповідно до власних переконань. Комп'ютерний додаток "Ритм в мені" здатен аналізувати поетичні тексти українською та російською мовами з урахуванням таких можливостей:

- ✓ перевірка ритмічності віршів
- ✓ визначення віршового розміру;

римвники:

український на 135 000 слів (1 936 000 словоформ),
російський на 141 000 слів (2 677 000 словоформ);

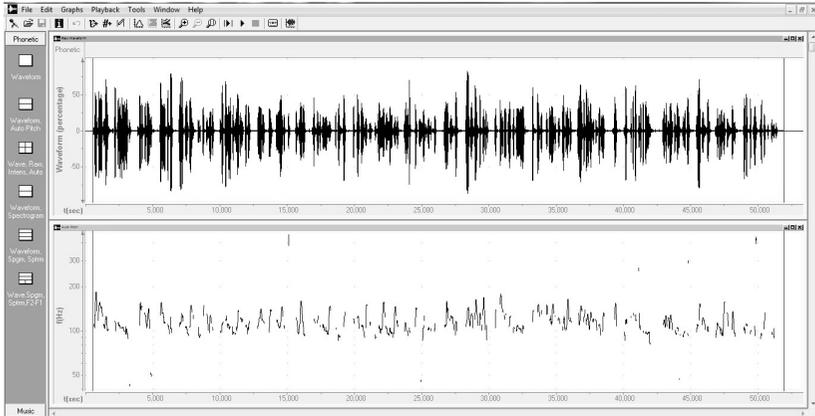
- ✓ розмітка римування;
- ✓ перевірка правопису;
- ✓ словники (український, російський);
- ✓ ведення словників користувача;
- ✓ кількість складів у рядку;
- ✓ сервіс для роботи з віршами з інтернету

(<http://lukom.org/blog/uk-rhyme-selection-problem>).

Виправлений чистовий результат роботи з програмою "Ритм в мені" має такий вигляд для прикладу наведено вірш автора цієї публікації):

Тут на вістрі очей помираючі сосни сичать	--/--/--/-- А анап	Тут	на	віс-	трі	о-	Чей	по-	ми-	ра-	ю-	чі	сос-	ни	си-	чать
Пророста приморо- жене світло	--/--/--/- В анап	Про-	рос-	та	при-	мо-	ро-	же-	не	світ-	ло					
Восени зустрічаєш померлих дівчат	--/--/--/-- / С анап	Во-	се-	ни	зус-	трі-	ча-	єш	по-	мер-	лих	дів-	чат			
Коси їхні лоскочуть мертве повітря	--/--/--/- D	Ко-	си	їх-	ні	лос-	ко-	чуть	мер-	тве	по-	віт-	ря			
Восени ти цілуєш померлих дівчат	--/--/--/-- / С анап	Во-	се-	ни	ти	ці-	лу-	єш	по-	мер-	лих	дів-	чат			
Дощ пошерхлі тугі омиває коліна	--/--/--/--/- Е анап	Дощ	по-	шер-	хлі	ту-	Гі	о-	ми-	ва-	є	ко-	лі-	на		
Це омріяна смерть без запаху тліну	--/--/--/- F	Це	ом-	рі-	я-	на	Смерть	без	за-	па-	ху	тлі-	ну			
І без подиху губ що мовчать	--/--/--/- С анап	І	без	по-	ди-	ху	губ	що	мов-	чать						
До весни холод мертвих забутих дівчат	--/--/--/-- / С анап	До	вес-	ни	хо-	лод	мер-	твих	за-	бу-	тих	дів-	чат			
Буде жити на стінах кімнати	--/--/--/- G анап	Бу-	де	жи-	ти	на	сті-	нах	кім-	на-	ти					
І тобі не забутись не довмирати	--/--/----/- G	І	то-	бі	не	за-	бу-	тись	не	до-	вми-	ра-	ти			
Лише тліти і чути як сосни сичать	--/--/--/-- / С анап	Ли-	ше	тлі-	ти	і	чу-	ти	як	сос-	ни	си-	чать.			

XXI століття ознаменувало появу двох нових типів поезії: "для слуху" та "для зору". Передбачив таку тенденцію у літературі ще М. Гаспаров, щоправда, учений занепокоєно поставився до нових виражальних форм поезії: "...глухий кут розвитку сучасного вірша – це розвиток тенденцій вільного вірша до граничної крайності. Це призводить до створення ще двох нетрадиційних віршових форм: віршів для слуху та віршів для зору" [2, с. 262]. Популярними, зокрема і в Україні, останнім часом стали фестивалі слему, т. зв. реп-батли тощо. Поезія, досить часто високохудожня, на таких заходах призначена суто для декламації, однак, найчастіше втрачає свою художню привабливість залишаючись фіксованою як письмовий текст. Віршознавці досі не звертали належно уваги на ритміку такого типу поезії, але за умови поглибленого її дослідження може виникнути величезна проблема – паперовий варіант є лише однією з граней самобутності такого віршування, що ніяк не може передати повноту авторського задуму. Для науковця необхідним залишається в такому випадку фіксування ритму віршового тексту саме в момент його проголошення. На допомогу тут можуть прийти комп'ютерні додатки, що дають змогу аналізувати розмовний ритм, представлений в якості аудіозапису. Комп'ютерних програм такого спрямування є безліч з різного рівня функціональними характеристиками. Для прикладу торкнемось лише однієї із них – найдоступнішої і давно визнаної лінгвістами, – програми "Speech Analyzer" [5]. Цей комп'ютерний додаток дає змогу візуалізувати текст у формі звукової хвилі, що показує зміну амплітуди звукового коливання в часі. Звичайно, частота звукових коливань людської мови є високою, тому для початківця візуалізовані звуки можуть здаватися суцільними. Досвід роботи з програмою дає змогу розрізняти різні звуки, особливо голосні. Візуалізація дає можливість оцінити насамперед тимчасові характеристики, такі як тривалість голосних, характеристики гучності (інтенсивність), наприклад, логічний наголос і частотні складові звуку. Можемо зафіксувати і проаналізувати унікальність малюнку кожної ритмічної одиниці, тобто досліджувати ритм віршового твору не лише схематично, а й у його реальному вираженні. Для прикладу ритм вірша Василя Симоненка "Де зараз ви, кати мого народу?" з голосу самого автора у програмі "Speech Analyzer" матиме такий вигляд:



Комп'ютерних додатків, спрямованих на дослідження ритміки поезії, а особливо її ритмосемантики, сучасними програмістами напрацьовано достатньо. На жаль, більшість із них не орієнтовані саме на україномовну поезію, а тому малоєфективні в роботі для вітчизняних науковців. Проте перспективними видаються пошуки нових, нетрадиційних підходів до аналізу ритму віршового твору. Українська віршознавча наука, як показано вище, теж не позбавлена потенційних комп'ютерних можливостей ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бойчук Е. И., Марухина С.А.* Использование компьютерного приложения "Rythmanalyse" для анализа некоторых фоностилистических средств ритмизации поэтического текста (на материале французской поэзии) // Ярославский педагогический вестник – 2014 – № 3 – Том I (Гуманитарные науки).
2. *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха / Михаил Гаспаров. – М. : Наука. 1989. – 302 с.
3. *Delbouille, P.* Poésieetsonorités / P. Delbouille. – Paris, 1961. – 267 p.
4. <http://www.ritimnme.ru/pro-programu-ukr>.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.16

В. В. Соловий, асп.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ВОЗМОЖНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ АНАЛИЗА РИТМА СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Посвящена анализу отдельных компьютерных приложений, которые могут стать полезными для исследования метрико-ритмических особенностей поэзии.

Приводятся примеры работы с соответствующими компьютерными программами, а также рассматриваются возможные перспективные пути их применения.

Ключевые слова: метрика, ритмика, компьютерная программа.

V. Soloviy, Postgraduate Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE OPPORTUNITIES OF MODERN COMPUTER TECHNOLOGIES FOR ANALYSIS OF THE RHYTHM OF VERSE

The article deals with the analysis of computer programs that could be useful for study of metrical and rhythmical characteristics of poetry. Some examples of using these programs are provided, and some possible ways of their application are regarded.

Keywords: metrics, rhythmic, computer programs.

УДК: 82.091"19"

О. В. Стогній (Рибась), асп.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МАЛА ПРОЗА СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ НАРАТИВНИХ ПОШУКІВ ДОБИ FIN DE SIÈCLE

Досліджується специфіка наративних моделей малої прози Сильвестра Яричевського в літературному контексті межі XIX–XX ст. Особлива увага приділяється оповідності автора: образу наратора, типів наративних моделей творів, структури нарації. Методологічно дослідження спирається на класифікації Ж. Женетта та Л. Мацевко-Бекерської.

Ключові слова: наратив, fin de siècle, мала проза, наратор, наративна модель.

Fin de siècle – доба межі XIX–XX століття у європейському контексті. Словосполучення буквально означає "кінець циклу". Таким чином актуалізується метафора завершення попереднього етапу розвитку, що спиралась на картезіанську модель світобудови, та символ уроборосу – змію, що кусає себе за хвіст, – принагідно до вираження замкнутості циклу. Завершення і перехід втілилися в апокаліптичних передчуттях доби, в активному експериментуванні, у поглибленні психологізму, що стало актуальним і для творів українських митців. Саме мала проза "запроваджувала в коло мистецького зацікавлення нові теми, нові художньо-зображувальні засоби, запропонувала нові критерії осмис-

лення, відтворення та оцінки дійсності" [5, с. 110]. Розгляду літератури вказаного періоду присвячені відповідно численні наукові праці І. Франка, І. Денисюка, Ю. Коваліва, Н. Шумило, Т. Гундорової, С. Павличко, А. Юриняка, О. Юрчук та інших.

Засновник сучасної наратологічної школи в Україні професор НТПУ імені В. Гнатюка Микола Ткачук так визначає необхідність переосмислення літератури зазначеного періоду: "Нинішня постмодерна свідомість вимагає інших підходів до проблеми модернізму в українському письменстві *fin de siècle*, які б дали можливість означити не тільки процеси новітньої європеїзації української літератури, західних впливів на неї, але й питання національної іманентності й самобутності нашого письменства" [6, с. 89]. Адже доба була ознаменована не лише проблемно-тематичними новаціями, а й пошуками в царині викладових форм та нових способів зображення подій, що дає змогу визначити така наука, як *нараторологія*.

У цьому контексті звертаємося до творчості Сильвестра Яричевського – письменника помежів'я як географічного (між Україною та Австро-Угорщиною), так і художнього (між реалізмом та модерном). Несправедливо забуте ім'я нарешті повертається до української літератури стараннями дослідників М. Івасюка, О. Івасюк, В. Бузинської, М. Ласло-Куцюк, В. Челбарах та видавництва "Академія", яке готує до видання вибрані твори митця. С. Яричевський – автор новел та оповідань переважно про міське життя Відня, Львова та Рогатина на межі ХІХ–ХХ століття. Завдяки перебуванню в широкому культурному контексті Європи письменнику не чужими були екзистенціальні сенси доби та експериментування у формі. **Актуальність** дослідження пов'язана з пошуканням міжкультурної взаємодії та необхідністю визнання художнього доробку митця в письменстві межі століть. Визначити, якою була в наративному сенсі творчість і де на осі між традицією та новаторством перебуває проза С. Яричевського – **мета** нашої розвідки. Таким чином, **об'єктом** є доба межі століть в аспекті нараторології, а **предметом** – наративні моделі малої прози письменника в контексті художніх пошуків доби. **Завданням** дослідження бачимо аналіз творчого доробку Сильвестра Яричевського з огляду на те, до якого типу оповіди

та оповідача належить той чи інший текст у контексті літературного процесу межі століть. Така спроба буде здійснена вперше, що й визначає **новизну** підходу.

Зміна у структурі новели *fin de siècle* була означена ще Іваном Денисюком. Специфіці новелістичної концентрації автор присвятив цілий розділ своєї монографії, зокрема зазначаючи: "Обмежений структурний час новели повинен бути виповнений динамічними елементами. Елементи ж статичні, такі важливі в композиції роману, у новелі підлягають суворому обмеженню або тотальній селекції на користь динамічних" [1, с. 16–17]. У контексті нової оповідності науковець аналізує творчість Івана Франка, визначаючи його новатором у формі та змісті, майстром поєднання традиційних сюжетних ходів з новітніми формами оповіді.

Діаспорна дослідниця Магдалина Ласло-Куцюк зараховувала постать Сильвестра Яричевського до т. зв. "школи Франка", підкреслюючи народність, яка модифікується під впливом контакту з європейським мистецьким рухом сецесіонізму, та високу художність творів митця [10, с. 5]. Таким чином, його нарація зазнавала значних трансформацій, властивих літературним віянням епохи, власне, як і оповідь у творах І. Франка.

Проаналізувати внутрішньотекстову структуру творів малої прози Сильвестра Яричевського дає змогу *наративний підхід*. Так, у літературі "художній твір передбачає сюжет, тому в ньому означено формальну структуру оповіді, що розкриває спосіб подання та розподілу оповідних подій, власне хронологічного й ахронологічного викладу фактів, ситуацій ... йдеться також про способи подавання цієї формальної структури в межах прямого чи опосередкованого діалогу письменника й читача" [3, с. 46]. Літературний контекст у дзеркалі наратології розглядали вітчизняні дослідники М. Ткачук, О. Ткачук, Л. Мацевко-Бекерська, С. Бибик, В. Качмар, М. Рябченко, І. Папуша та ін. Пожвавлення у сфері розробки нового методологічного апарату засвідчує продуктивність обраного напрямку.

Уперше до аналізу творчості С. Яричевського наративні підходи залучила В. Челбарах, розглядаючи прозовий доробок письменника. Ми бачимо успіх підходу в можливості простежити специфіку контакту між оповідачем та оповідуваним світом. Аналізуючи

творчість митця, дослідниця зазначає, що в більшості його творів психологічні переживання персонажа передаються портретними характеристиками чи авторськими описами, у виняткових випадках – умілим комбінуванням різночасових і різнорідних (за смисловою домінантною, тональністю) наративів [8, с. 75].

Перед тим, як перейти до аналізу моделей, означимо базові методологічні визначення. Наратологія постала на основі поєднання підходів структуралізму та рецептивної естетики. Відповідно, з одного боку, в ній розглядається внутрішня структура художнього тексту, а з другого – комунікативний аспект взаємодії між автором і читачем, між автором і художнім світом, між персонажами. Набуває значення поняття *дієгезису* (франц. *diegesis* – історія) – внутрішнього світу художнього твору, насиченого подієвістю – на противагу показу, демонструванню [4, с. 289].

Звернемося до типологічної чотириступінчатої структури відомого французького наратолога Жерара Женетта [2], яку доповнює та унаочнює прикладами з української літератури Лідія Мацевко-Бекерська у монографії "Українська література межі ХІХ – ХХ століть у дзеркалі наратології" [5].

Згадана класифікація передбачає такі критерії, як *тип наратора і вид оповідної ситуації*. Так, наратор, який не є частиною дієгезису, називається гетеродієгетичним (гетеро – інший), а той, що є, – гомодієгетичним (гомо – однаковий). Ситуація постає або як зовнішня щодо дієгезису – екстрадієгетична (екстра – поза), або як внутрішня щодо нього – інтрадієгетична (інтра – всередину) [7, 29; 31; 40; 50]. У деяких випадках відбуваються взаємні перехреснення моделей.

1. Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації.

Така модель подає два погляди на одну подію. Виклад ведеться від першої особи. Оповідачем є співрозмовник чи спостерігач, але не учасник історії, тож він пише лише про події, про які може знати, і це провокує певну обмеженість знання про дієгезис. Метою зображення є об'єктивований погляд на подію, але водночас присутнє прагнення залучити читача до співпереживання.

До цього типу можна віднести тексти Т. Бордуляка: "Мати", "Дід Макар", "Нічний привид", "Самітна нивка", "Дяк Гриць", "Галилеївський вїгт"; А. Тесленка "Хуторяночка", "За паспорт-

том", "Мати", "У городі"; Г. Хоткевича "Потомок Довбушів", "За Юріштаном"; О. Кобилянської "Банк рустикальний" тощо.

Л. Мацевко-Бекерська зараховує до цього наративного типу також твір Сильвестра Яричевського "Дев'ята симфонія" (1903 р.). Щодо жанрового визначення тексту є різночитання. Сама науковець визначає його як оповідання і додає, що "апелювання до глибинних цінностей морального, світоглядного, онтологічного рівнів дає можливість пропорційно відокремити всезнання як основу текстової організації та численні сумніви як артикульований спосіб втілення особи наратора" [5, с. 164].

Укладачі вибраних творів та дослідниці творчості митця О. Івасюк та М. Бузинська називають твір до поемою в прозі. Звернемося до авторського жанрового визначення. "Дев'ята симфонія" була вперше надрукована у Львові у збірці "Між терням і цвітом" (1905 р.), твори якої були підписані як новели. І дійсно, більшість тестів збірника справді можна назвати новелами, але за фрагментарністю, внутрішньою ритмікою, видозміненою фабулою твір можна зарахувати до поезій у прозі. Наратор у творі – сторонній спостерігач за генієм, що виявляє свою присутність лише у словах: "Немов так і бачу його: з буйним розвіяним волосем, з лицем, палаючим горячкою, з очима, вдивленими в темнеє небо..." [9, с. 102]. Отже, маємо справу з прозовим експериментом С. Яричевського, що засвідчує вихід за межі традиційного моделювання прозового твору.

Серед інших творів малої прози митця, на нашу думку, можна вважати цим типом також новели "Пан оберлейтнант" і "Проблематик", "Madame sans gene (образець по настрою)", "Задоволений чоловік", "Солодке ім'я "Артист" тощо.

Наратив від першої особи у творі "Пан оберлейтнант" оприявлює оповідача. Ним постає слухач та спостерігач, що викладає історію головного героя – військового, для якого кастова честь була найвищою цінністю і який зазнає краху у своєму світогляді.

У наративній структурі новели "Проблематик" оповідь, як і в попередньому творі, теж ведеться від першої особи. Час, який у тексті подано пришвидшеним до критичної межі, маса інформації, яка виникла наприкінці XIX століття, спричинили

до нервової хвороби та появи у героя "комплексу месії", зробили його "проблематиком".

У центрі наратування твору "Солодке ім'я "Артист" – колізія в житті талановитого віденського митця, який залишається безіменним. Наратор називає його не інакше як "артист". Події новели подано від першої особи з фіксованою фокалізацією. Трагедія нереалізованої творчості набуває напруженого виразу в кульмінаційний момент вистави у кав'ярні.

В усіх зазначених випадках гетеродієгетичний наратор постає джерелом знання та оцінного ставлення, яке висловлюється в останніх словах тексту. Наприклад, у першому з наведених творів він пише: "мені жаль було одної гарної людини, що змарніла з тими скарбами серця" [11, с. 24], у другому: "я пізнав у нім незвичайно нещасливого чоловіка" [11, с. 33], у третьому "я погадав: як легко людська злоба, марна забаганка й підкопна робота підлих душ може вбити щастя чоловіка..." [11, с. 175].

2. Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації.

Л. Мацевко-Бекерська називає цей тип оповідача "всезнаючий наратор у художньому світі" та зазначає, що з-поміж інших типів цей є найпоширенішим та найніверсальнішим [5, с. 167]. Виклад тут ведеться від третьої особи, а сам наратор не представлений в історії, винесений "за дужки", але виконує архіважливу функцію – формування дієгезису таким чином, щоб дати читачеві відчуття саморозгортання художнього світу.

Такому типу новели, за Іваном Денисюком, властива т. зв. "новелістична концентрація": "завершується процес створення лаконічної, гостро конфліктної новели акції, так би мовити, її канонізації, витворення її бездоганних класичних пропорцій..." [1, с. 113].

У цій категорії згадуємо твори М. Яцкова "Собака", "Шкапа", "Недоумна"; В. Стефаника "Синя книжечка", "Осінь", "Новина", "Виводили з села", "Камінний хрест", "Сама-самісінька", "Сон"; М. Коцюбинського "Пе-коптьор", "В путях шайтана", "Лялечка", "На камені", "Відьма", "У грішний світ", "Personagrata" та ін.

Більшість текстів Сильвестра Яричевського з усіх збірок малої прози належать до саме такого типу наратора й ситуації. Наприклад, "Свята книга", "Дурна! Що вона собі гадає...", "Ох! Тоті романи!" (зі збірки "На філях життя"), "Казета", "Обраху-

нок. Кусник "січової" історії", "Як Сніжка щось поночі водило і що то було?", "Під самий Великдень" (з "Горатинських оповідань"), "Великодня мрія", "Шовініст" (зі збірки "Вірую") та ін.

Зокрема, композиція новели "Ох! Тоті романи!" нагадує твір "Новина" Василя Стефаника: розповідь починається з кульмінаційного моменту, який озвучує трагедію, спровоковану літературними тенденціями доби. Зло, вчинене автором Сільвером Гнатенком, умотивоване необхідністю вижити в ситуації бідуння, передане у трьох композиційних міні-розділах.

Новела "Кандидат на злодія" присвячена соціальному дну Відня – тим, хто харчується у їдальні для бідних при церкві. Гетеродієгетичний наратор відсторонено подає цю ситуацію: "перед людською кухнею" столиці, на одній зі старших, вузьких улиць стояла громадка людей покулених і почервонілих від морозу" [11, с. 162]. З діалогу, свідком якого стає читач, розуміємо, що герої є частиною дна не лише соціального, але й морального. Всевідний оповідач не засуджує напряду альфонсівський вчинок Леопольда, проте робить логічний та емоційний акцент на останніх словах: "певно впала їм в страву сльоза ангела людськості, гірка сльоза жалю над безпутними синами світа..." [11, с. 167], даючи таким чином ключ до прочитання історії без прямого обвинувачення з боку наратора.

Нова робітнича тема нерідко трапляється в доробку С. Яричевського, зокрема також у творі "Пролетар". Відсторонений оповідач подає класифікацію пролетарів, що схожа на дарвінівську, за видами: "двоногий", "четвероногий". Наративна стратегія полягає в тому, щоб привернути увагу до тяжкого життя робітника у Відні наприкінці XIX століття.

3. Гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації.

У цьому випадку виклад подається з позиції зацікавленого свідка. Таким чином, наратор є і персонажем, і викладовою субстанцією. Такий тип характеризується тим, що поєднуються *акторіальний* (сприйняття світу через свідомість персонажа) та *аукторіальний* (судження, оцінка, зауваження оповідача) підходи.

До цієї категорії належать твори М. Яцкова "Красуня", "Звела з дороги", "Полк Ойзієна"; А. Тесленка "Любов до ближнього";

В. Винниченка "Антрепреньор Гаркун-Задунайський", "Уміркований" та "щирий", "Момент" та ін.

Це єдиний із названих типів, не представлений окремо у творчості Сильвестра Яричевського. Риси його знаходимо лише в ситуації, коли гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації починає розчинятися у художньому світі та ставати всевідним, як, наприклад, у вже згаданому творі "Дев'ята симфонія".

4. Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації.

Історія тут є спробою розповісти про себе, втіленням ідеалізованої емоційності. Практично сюжет формується навколо наратора-персонажа. Такий спосіб подачі матеріалу близький до потоку свідомості в душі головного героя.

До цього блоку можна віднести тексти М. Коцюбинського "Цвіт яблуні", "З глибини", "Невідомий", "Intermezzo"; В. Стефаника "Моє слово", "Дорога"; М. Яцкова "Білі вівці", "З монастиря" та ін.

У Сильвестра Яричевського зарахуємо до цього типу новели "Страшний товариш", "В лавровім вінку", "Кельнер" та ін.

Новела "В лавровім вінку (елегія по літераті)" не залишає байдужим уже з перших слів: "Сталося – я вмер" [11, с. 102]. Наратор з "того світу" описує пишні проводи в останню путь, протиставляючи їх причині смерті – голодному тифові. Іронічна сатира перетворюється на трагікомедію: "накидали на мою могилу копу лаврових вінців. Можна би ними замістити цілу оранжерею... Гей, гей – думаю собі, коби то я мав за життя стільки ярини, не був би спішився до раю!..." [11, с. 104].

У творі "Кельнер", що передає монолог оповідача, зображена доля героя в дієгезисі. Художня дійсність означає соціальні та сімейні конфлікти: негативну традицію у ставленні до жінки, пияцтво. Це панорамно екстраполюється на соціальний контекст епохи зламу століть, коли людина не може знайти, як себе зреалізувати. Зазначено, що така ситуація була актуальною і для Європи (Відень, Будапешт, Бухарест, Львів) початку ХХ століття, і для далекої Бразилії.

Отже, вперше було розглянуто малу прозу Сильвестра Яричевського в контексті літературного процесу *fin de siècle* за класифікацією Ж. Женетта, доповненою Л. Мацевко-Бекерською.

Робимо висновок, що творчості письменника притаманні такі наративні моделі, як гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації та гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації. Цим автор наслідує традиції письменства XIX століття з його відстороненою оповідністю і водночас входить у річище модерної літератури з її наративним експериментуванням.

Наратор у творах Сильвестра Яричевського у багатьох випадках постає і персонажем, і викладовою інстанцією, а весь дієгезис вибудовується навколо подій у його житті та відповідних переживань. Навіть при подачі матеріалу від третьої особи наявні вияви авторського ставлення, що знаходять вираження в позиції оповідача, який в емоційному плані не залишається стороннім спостерігачем, хоч і не завжди постає актантом і рушієм сюжету.

Саме жанрова специфіка викладових форм малої прози С. Яричевського (новел, оповідань, поезій у прозі, образків) дає можливість подати історію лаконічно та справити на читача сильне емоційне враження неочікуваною кінцівкою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / Іван Денисюк. – Наук.-вид. тов. "Академічний Експрес". – Львів, 1999. – 280 с.
2. *Женетт Ж.* Фигури / Жерар Женетт. – В. 2-х т. – Том 1-2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
3. *Коваленко К.* Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова ("Моє життя", "Розповідь невідомої людини") // Філологічні науки. – № 10. – 2012. – с. 46–50.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – Т. 1. – 608 с.
5. *Мацевко-Бекерська Л.В.* Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології [Монографія] / Л.В. Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплاین, 2008. – 408 с.
6. *Ткачук М.П.* Наративні моделі українського письменства / М.П. Ткачук. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, Медобори, 2007. – 464 с.
7. *Ткачук О.* Наратологічний словник / О.М. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
8. *Челбарах В.В.* Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця 19-початку 20 століття / Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Маріуполь, 2009. – 193 с.
9. *Яричевський С.* Між тернем і цвітом (новелі) / Сильвестр Яричевський. – Львів: друкарня В.А. Шийковського, наклад Р.А. Гординського, 1905. – 64 с.

10. Яричевський С. Твори: в 2-х т. / Сильвестр Яричевський / Підгот. текстів, вступ. стаття М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1977. – Т. 1. – 301 с.

11. Яричевський С. Твори: в 2-х т. / Сильвестр Яричевський / Підгот. текстів, вступ. стаття М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1977. – Т. 2. – 509 с.

Стаття надійшла до редколегії 08.04.16

О. В. Стогний (Рыбась), асп.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

МАЛАЯ ПРОЗА СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ НАРРАТИВНЫХ ПОИСКОВ ЭПОХИ FIN DE SIÈCLE

Исследуется специфика нарративных моделей малой прозы Сильвестра Яричевского в литературном контексте конца XIX – начала XX вв. Особенное внимание уделяется способу рассказывания истории: образу нарратора, нарративным моделям произведений, структуре наррации. Методологически исследование опирается на классификации Ж. Женетта и Л. Мацевко-Бекерской.

Ключевые слова: нарратив, fin de siècle, малая проза, нарратор, нарративна модель.

O. Stogniy (Rybas), Postgraduate Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

SYLVESTER YARICHEVSKY'S SMALL PROSE IN THE CONTEXT OF THE NARRATIVE SEARCH OF THE EPOCH FIN DE SIÈCLE

The article investigates the specifics of narrative models of Sylvester Yarichevsky's small prose in the literary context of the late 19th to early 20th centuries. Particular attention is paid to the method of telling stories: the image of the narrator, the narrative models, and the narrative structure. Methodologically, the study is based on the classifications of G. Genette and L. Matsevko-Bekerska.

Keywords: the narrative, fin de siècle, small prose, the narrator, the narrative model.

УДК 821.161.3

С. І. Терещенко, магістр

Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ДЕТЕКТИВУ У ПОВІСТІ ВОЛОДИМИРА КОРОТКЕВИЧА "ДИКЕ ПОЛОВАННЯ КОРОЛЯ СТАХА"

Порівнюються особливості детективу в повістях відомого білоруського автора Володимира Короткевича "Дике полювання короля Стаха" та "Соба-

ка Баскервілів" Артура Конан Дойля. Визначаються особливості детективу Короткевича в порівнянні з традиційним детективним твором.

Ключові слова: Володимир Короткевич, Артур Конан Дойл, детектив, повість.

Володимир Короткевич навчався у КНУ імені Тараса Шевченка і певний час працював вчителем у школі на Київщині. Людина неймовірно широкого творчого діапазону. Перш за все його називають прозаїком, однак цьому автору належать чудові вірші, писав Короткевич також п'єси, історичні та краєзнавчі нариси, навіть лібрето до опери. Особливо виділяються в його творчості історичні романи та повісті. Короткевич для Білорусі як Сенкевич для Польщі чи Скот для Великобританії. Щоб зацікавити читача, історичний роман можна зробити пригодницьким, як "Айвенго". Короткевич обрав шлях детективу.

У статті розглянуто його повість "Дике полювання короля Стаха". Для порівняння взято повість Артура Конан Дойля "Собака Баскервілів". На прикладі подібних рис між творами, а їх чимало, можна простежити багато складників класичного детективу [1]. Тож перейдемо до практики. Першою спільною рисою можна вказати місцевість. В обох творах дія відбувається в далекій "забутій Богом" провінції посеред страшних боліт. Описи місцевості в обох творах подібні, головним чином відзначається неймовірна похмурість самого краєвиду. Звісно це досить загально, однак таких зыставлень досить багато. Дія відбувається у великому панському маєтку, також неодмінно похмурому. У Короткевича маєток дуже занедбаний і вночі головний герой Андрій Білорецький навіть не зрозумів, куди приїхав. Навпаки, Генрі Баскервіль урочисто зустрів мить повернення у родовий маєток [2]. У цій відмінності вбачаються різні позиції авторів, різні умови, в яких вони творили. Короткевич описує період остаточного занепаду білоруської шляхти. Натомість Конан Дойл такої проблеми не мав. Хоча у творі і зазначається, що відсутність господаря у домі Баскервілів може призвести до зубожіння всього краю. Обидва автори зупиняються на описі ідальні. І в Конан Дойля, і в Короткевича – це велика похмура зала з безліччю "родових" портретів. До спільних рис також

можна додати, що герой Короткевича і герої Конан Дойля приїхали у маєток після загадкового, майже міфічного вбивства і намагаються зарадити повторенню такого ж трагічного випадку. До того небезпека загрожує саме останньому представнику з роду володарів маєтку. Жертвами багато в чому керує страх, основою якого обов'язково є старовинна легенда, де згадується чи не перший з відомих в історії представників роду, який скоїв настільки жадливий злочин, що за нього мають розплачуватись усі наступні покоління.

Якщо характеризувати героїв, побачимо помітну відмінність. Головним героєм кожної детективної оповіді є яскрава постать самого детектива. Шерлок Холмс – класичний цьому приклад. Наділений неабияким інтелектом, трохи дивакуватий, із власним неповторним методом розслідування справ, багатим досвідом, – це те, що робить детектива детективом. У Короткевича, незважаючи на те, що "Дике полювання..." визнано критикою як детективна повість, тим не менш постаті самого детектива немає [5]. Головний герой Андрій Білорецький – фольклорист. Хоча така професія у 80-ті роки XIX століття, як вказує сам герой, дуже незвична. Однак він не відзначався якимись дивними звичками, не був наділений неймовірним інтелектом чи неабиякою спостережливістю і розслідуваннями власне ніколи не займався. Фізичної сили також особливо не мав. Однак Короткевич не міг допустити, щоб головний герой за ходом твору відповідав цьому опису, адже таким чином порушувався не лише детектив, а й взагалі могла відпасти цікавість до твору з боку читача. Тому, незважаючи на всю "середньостатистичність," Білорецький проявляє неабияку спритність, коли тікає пішки від "дикого полювання" (аналог собаки Баскервілів) на болотах, чого нікому раніше не вдавалося й верхи. Потрапивши у засідку головного "зłodія" Дубатовка, Білорецький не лише вижив, а й завдав нападнику серйозної травми, що не давала їздити верхи. Сам Дубатовк характеризується як людина дуже хитра, неймовірно досвідчена у військовій справі. Це кремезний чоловік величезної сили і просто страшна людина, хоча і добре прикидався добродушним сусідом й опікуном. Саме Білорецький без досвіду володіння зброєю перемагає на дуелі шляхтича Ворону, ще одного

антигероя, завданням якого було вбити фольклориста під виглядом тієї ж дуелі. І врешті у фінальній сцені твору Білорецький сам позбавляє життя Ворону. Все це, безумовно, не могла зробити звичайна людина, на те й існують художні твори. А образ "всемогутнього", хоча й "звичайного" фольклориста можна порівняти з кіногероєм "Кавказької полонянки" Шуриком. Власне, й основна сюжетна лінія подібна. Герой-фольклорист нічим не вирізняється, однак рятує кохану дівчину від помітно сильніших і досвідченіших супротивників, а у фіналі романтичне возз'єднання пари, герої якої, подолавши численні випробування знаходять одне одного.

Спільною особливістю є і сильно видовжені пальці одного з героїв твору – Бермана, керуючого маєтку "Болотяні ялини", і доктора Мортімера. Хоча тут і не знайдемо прямої паралелі, бо герої все ж різні, однак ця деталь у них спільна, до того ж не обов'язково було її вказувати. Берімор, дворецький Баскервіль-Холу і Берман видаються зовнішніми антиподами, високий – низький, велика пишна борода і навпаки – маленька й рідка. Однак спільною рисою є хороше старомодне виховання, яке також відзначають також автори. Дворецькі приховували існування свого "таємничого" родича. У Берімора це був брат дружини Селдон, у Бермана брат був карликом, що таємно жив у маєтку. Зрештою, він стає частиною легенди, "малим чоловіком", що нібито віщує своєю появою смерть наступного з роду Яновських. Однак насправді нещасний чоловік зовсім не був причетний до зазначених подій і лише намагався вижити, ховаючись від усіх, крім брата, особливо старанно, хоча й недосконало. Прізвища в обох дворецьких починаються на "бер". Складається враження, що Короткевич грається з читачем, описуючи так багато спільного з іншим відомим твором.

Офіційною причиною смерті обох попередніх власників маєтків було слабке серце. Неофіційною – загадкове й міфічне родове прокляття. Обставини різні. Старий Баскервіль помер неподалік свого дому лише від одного вигляду собаки. Яновський же довго тікав верхи і, можливо, навіть втік би, але кінь його зламав ногу. Порятунку в нього однозначно не було, адже міфічне "дике полювання" насправді складалося з місцевої шляхти,

що стали найманими вбивцями. До того ж, тіло Яновського витягли з болота, куди бідолаха потрапив у кінці гонитви. Однак ту деталь, що розтин показав: "...не витримало серце..." все ж можна зарахувати до подібностей між творами. Схоже звучить і пересторога з обох легенд, де застерігають: у жодному разі не виходити на болото вночі. Розв'язка цілком подібна.

Легенди були розвінчані в обох творах. Короткевич змальовує досить велику сцену селянського повстання, можна навіть сказати, "повстання гідності", повстання людей, що не могли більше терпіти того страху і вбивств, як з'ясувалося, від найманої шляхти. У обох творах вбивства відбувалися через спадок, хоча у Яновській був лише занедбаний маєток, а в Баскервіля ще й мільйон фунтів. Сцена загибелі антигероя теж має паралелі. Обидва, як Степлтон, так і Дубатовк, переслідують пострілами, втонули в болоті. І все ж не міг Короткевич зробити ідентичну розв'язку. Це тому загнали Дубатовка в прірву коні, те саме дике полювання короля Стаха, створене ним же. Не можна сказати напевно, однак, крім звичайних "стандартних" ознак детектива, Короткевич наділив своє "Дике полювання..." й певними індивідуальними особливостями, що зближують твір з "Собакою Баскервілів".

Незважаючи на сюжетні відмінності, перейдемо до мети написання твору. У Конан Дойля мета – розважити читача і з цією метою "Собака Баскервілів" цілком впоралася. Короткевич намагався показати важливі історичні питання. На першому місці – зубожіння білоруської шляхти наприкінці ХІХ століття, причому як матеріальне, так і духовне. Роздуми оповідача, він же головний герой Білорецький, безпосередньо і різко засуджують вади шляхти. Легенда про дике полювання також побудована на зраді шляхтичем короля та свого друга. Перед смертю зраджений король Стах звинувачує Яновського навіть не в своїй загибелі, а в тому, що цей зрадник багатьох людей позбавив щастя (один з перших Яновських) і продав свою батьківщину. Погляди автора твору проявляються не один раз і не однією фразою. В чомусь Короткевич звеличує селян, що уособлюють народ. Він наділяє селянина Ригора неабиякими лідерськими якостями, що явно переважають подібні вміння Білорецького. Власне, здатність селян до організованого повстання й до вистежування "ди-

кого полювання" також свідчать на користь віри автора в простих людей, хоча і не робить з них героїв. Взагалі у такому зображенні все ж вбачаються погляди самого Короткевича. Селяни дійсно ніби уособлюють білоруський народ, а "дике полювання", яке складалося зі збіднілих шляхтичів, власне, накладається на поганих керівників. Хоча твір можна і навіть не варто політизувати, незважаючи на такий яскравий показ авторської думки. Образ селян, як і вже згаданий образ самого Білорецького, спочатку не несе в собі нічого надзвичайного. Здавалося б це абсолютно безнадійні "сірі" люди. Яновська дає характеристику: "Навіть якщо їх годувати цілий рік і те не очуняють, залишаться такими ж примарами як і зараз" [4]. Здавалося б, куди вже зрозуміліше. Однак за всіма перипетіями твору ініціатива переходить саме до селян. Так, це вони вистежують "дике полювання" і таким чином викривають його, що не міг зробити Білорецький чи інші герої твору, наближені більше до шляхетства, ніж до селянства. Рішення селян напасти на "дике полювання" мало описати лише як сміливе. Люди майже беззбройні, окрім кількох. Вони не мали військового досвіду і навіть знання того, що міфічна примара – це насправді близько двадцяти перевдягнених в обладунки шляхтичів, не давало якоїсь очевидної переваги, враховуючи, що їм протистояли вершники, до того ж навчені, нехай і молодих серед них було багато. Рішення про повстання (а саме так можна кваліфікувати напад на шляхту) – неабиякий мужній вчинок. Мало того, лідери перебувають, звісно ж, серед селян, хоча і віддають вони номінальне керівництво Білорецькому. Однак він часто не знає, що робити в тій чи іншій ситуації, на відміну від селянських лідерів.

Уже проводилися паралелі між описами місцевостей в обох творах. До тексту "Дикого полювання..." варто додати те, що Короткевич змальовує Білорусь дуже широко і описує не лише місце дії, а намагається охопити якомога більші території і розказати про їх особливості. Скрізь Короткевич прагне знайти певні деталі маловідомі для читача і звернути на них увагу. Наприклад, сцена, коли Білорецький приходить до могили старого Яновського і бачить, що зображення герба на ній розбите. Як виявилось, герб "розбивають" скрізь після того, як скінчився

шляхетський рід. З усіх лишилася тільки донька. Надія Яновська, справді, остання представниця роду і оскільки вона жінка, то рід вважається вже перерваним. Здавалося б, невелика деталь на якій можна не зупинятися. Але це один з тих багатьох моментів, які витворюють ніби культурно-історичну мозаїку Білорусі, а не детектив у класичному розумінні. Такі моменти займають так багато уваги читача, що мимоволі можна забути про яскравий детективний складник.

Дуже докладно описується маєток Яновських, причому оповідач це робить із великим захопленням і навіть любов'ю, він не може пропустити у своїх спогадах жодної кімнати. Інтер'єри описані надзвичайно детально. Конан Дойл теж дає описи, змальовує старий англійський замок, однак робить це ніби непомітно, як щось допоміжне у творі, як необхідність, а також з метою створити для читача потрібний настрій. Можливо, це тому, що проблема історичної спадщини в Англії не стояла так гостро, хоча вона, безумовно, завжди актуальна в епоху швидких змін у суспільстві. Події розгортаються приблизно в один і той же час у кінці XIX століття з проміжком не більше ніж двадцять років у Девонширі, Великобританія та білоруській провінції невідомого нам N-ського повіту Російської імперії. Звісно, англійський текст написано набагато раніше, однак і умови тут інші. Палаці в Англії досі збереглися, на її території не було останніми століттями численних війн і революцій, не було злочинної влади, яка все руйнувала. Історична пам'ять, принаймні англійського населення, ніким не пригнічувалась. В умовах радянського режиму історії Білорусі практично не існувало. Навіть зараз більшість історичних фактів про Білорусь абсолютно невідомі як білорусам так і росіянам, які ідеологічно вважають білорусів "найближчими братами" і, треба додати, що більшість українців також не уявляють собі справжню історію сусідньої держави, знаючи більше про ту само Англію. Історична пам'ять перебувала на нульовому рівні, дійшло до того, що люди не могли впізнати рідну мову, а такі випадки стали навіть анекдотичними. Про замок не було чого й говорити, лишалися тільки руїни. У таких умовах творив Короткевич. Він збирав кожний маленький

шматочок, кожен частинку історії, культури, духовної чи матеріальної спадщини. Твір Короткевича має багато спільного з розважальним детективом і, по суті, увібрив безліч спільних сюжетних рішень, паралелей, навіть на рівні описів персонажів. Однак він має інший сенс і детектив, звісно ж, відходить на другий план [3]. Короткевич одягнув на історію своєї країни міцні обладунки розважального детективного жанру, щоб вона могла встояти серед покоління сучасних читачів, створив гру, загадку і непередбачувану. Часом здається, що обладунки ці замалі для того масиву, що вони несуть крізь коротку пам'ять сучасності, однак у міцності їм дорікнути не можна. Як у справжньому детективі, читач не знає, що очікує його в наступному абзаці, а часом і в реченні. Та водночас автор розповідає історію, вільно висловлює свої думки, повністю розкриває проблеми, що його хвилювали. В цьому, безсумнівно, великий талант Короткевича, який дав детективному жанру значно ширше наповнення.

Отже, у повісті "Дике полювання короля Стаха" Володимир Короткевич зображує історію Білорусі кінця XIX століття, найважчий у культурному плані період занепаду. Він показує гостру проблему і духовної, і матеріальної деградації шляхти, яскраво наділяє твір етнографічними відомостями. Письменник використовує у своїй історичній повісті детективний сюжет, і водночас наділяє його конкретними особливостями з іншого твору – "Собака Баскервілів", зображає це ніби гру подібностей та відмінностей. Тому "Дике полювання короля Стаха" мало свого часу успіх серед широкого кола читачів, орієнтоване як на масового читача, так і на інтелектуалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Адамов А.* Мой любимый жанр – детектив. Записки писателя. – Москва, 1980.
2. *Артур Конан Дойл* "Записки о Шерлоке Холмсе", Москва, 1983.
3. *Беларуская літаратура* / склад. У. В. Адамчык, М. В. Адамчык. – Мінск, 2004.
4. *Караткевіч У.* Дзікае паляванне караля Стаха. Беларускі фонд культуры – Мінск, 2010.
5. *Русецкі А.* Уладзімір Караткевіч: праз гісторыю ў сучаснасць: Нататкі літ. творчасці. – Мінск, 2000.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.16

С. И. Терещенко, магістр
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ОСОБЕННОСТИ ДЕТЕКТИВА В ПОВЕСТИ ВЛАДИМИРА КОРОТКЕВИЧА "ДИКАЯ ОХОТА КОРОЛЯ СТАХА"

Сравниваются особенности детектива в повестях известного белорусско-го автора Владимира Короткевича "Дикая охота короля Стаха" и "Собака Баскервилей" Артура Конан Дойля. Рассматриваются особенности детектива Короткевича по сравнению с традиционным детективным произведением.

Ключевые слова: Владимир Короткевич, Артур Конан Дойль, детектив, повесть.

S. Tereshchenko, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE FEATURES OF DETECTIVE IN THE STORY BY VLADIMIR KARATKEVICH "WILD HUNT OF KING STAKH"

The article compares the features of detective novels "Wild Hunt of King Stakh" by known Belarusian author Vladimir Karatkevich and "Hound of the Baskervilles" by Arthur Conan Doyle. The features of the detective by Karatkevich are examined in comparison with the traditional detective novel.

Keywords: Vladimir Karatkevich, Arthur Conan Doyle, detective, story.

УДК: 821.161.2

А. О. Ткаченко, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПРО ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНУ ЕВОЛЮЦІЮ ІВАНА ФРАНКА

Навряд чи продуктивно вкладати художньо-естетичну еволюцію Франка в прокрустове ложе лінійного руху "від" і "до" чи розпинати на хрестовині некоректної опозиції народництво/модернізм. Він еволюціонував зі збереженням попереднього досвіду та з перевіркою набутих знань, зокрема, власною художньою практикою. Багатогранний цей чоловік був таки справді "цілим", за його ж висловом, який незрідка приписують Миколі Вороному.

Ключові слова: реалізм, традиціоналізм, народність, модернізм, психологія творчості, універсалізм.

За радянськими літературознавчими схемами, найвищими виявами реалістичної творчості були у ХІХ ст. критичний реалізм, а в ХХ – соціалістичний реалізм. Напевне, ще й тому, щоб

відмежуватися від натуралізму кінця XIX ст., офіційно трактованого як літературний напрям, що став плодом деградуючої буржуазної культури. Очевидно, це все ж таки одна з крайніх течій реалізму як типу творчості. Тож не дивно, що один із фундаторів теорії реалізму І. Тен обґрунтував і естетику натуралізму. Обстоюючи потребу залучення літератури до позитивних досліджень, проголосивши її методом "науковий реалізм", він прагнув надати письменникові нового статусу, запропонувавши формулу: бути письменником – значить бути науковцем. Захоплено зустрів ці гасла Е. Золя, втілюючи їх у художній практиці. І. Франко теж опосередковано сприймає естетику "наукового реалізму". Втім, завдяки подальшим самостійним студіям український автор дедалі більше виходить за її межі, формує власну культурно-історичну концепцію. У доповіді " "Тополя" Т. Шевченка" (1890) та статті "Задачі і метод історії літератури" (1891) він виклав своє бачення історії літератури як одного з чинників історії національного духу.

Поширеною є думка про створення повісті "Борислав сміється" (1881) під безпосереднім впливом роману "Жерміналь" (1884), але порівняймо дати написання творів... Можна говорити хіба що про типологічну подібність.

У наступному десятилітті І. Франко освоює форми соціального роману, репрезентованого творами Бальзака й Флобера. А починав він, як відомо і також перебільшено, з діалогу і з російською "реальною критикою", вже до середини 80-х перерісши її прагматичні крайнощі. Отже, опанувавши і певною мірою залучивши до свого арсеналу соціологічний метод російської "реальної критики", не прийнявши завузький, на його думку, біографічно-бібліографічний метод Ом. Огоновського, апробувавши міфологічний та етнопсихологічний підходи, І. Франко зробив свій внесок і в методологію культурно-історичної школи, що мала чи не найвагоміші здобутки в європейському літературознавстві. Це стало головним надбанням тогочасної української науки про літературу. Звернімо увагу й на таку цілком сьогоднішню поліметодологічну заяву: завдання критика – "мову чуття перекласти на мову розуму", і він розглядає твір "з усяких можливих боків, а властиво з такого боку, з якого йому хочеться, і реферує публіці, що бачить" [8; 30, с. 215].

Що ж до теоретико-літературних здобутків, також великою мірою вписаних у контекст загальноєвропейських та адресованих і нашому часу, то вони сфокусуються в трактаті "Із секретів поетичної творчості" (1998). Відомо, що в основу студії лягли положення експериментальної психології В. Вундта, психолінгвістики Г. Штайнталя, психоестетики К. Дюпреля та М. Дессуара. Здебільшого дослідники цим переліком джерел і обмежуються, мало уваги звертаючи на четверте і чи не найпотужніше джерело трактату – самого Франка як творця, поета, його здатність перевіряти теоретичні положення науковців власною художньою практикою. Хіба що Є. Адельгейм буквально в останньому абзаці ґрунтовної статті-передмови зазначав: "Далекосяжність естетичних ідей трактату пояснюється, як можна думати, і тим, що автор його був ученим особливого складу. ...він спирався не тільки на свої величезні знання та інтуїцію, а й на інтроспекцію – глибоке самоспостереження бурхливих творчих процесів, що відбувалися в його власній душі – душі художника, який випереджає час" [1, с. 61–62].

Ці слушні думки, на жаль, не знайшли подальшого розвитку, тоді як їх можна розгорнути і підтвердити аналізом творів Франка-поета, надто ж періоду з кінця 70-х і по кінець 90-х років ХІХ ст., коли визрівала й наукова концепція трактату. Ще 1878 р. Франко-вчений називає психологію найважливішою допоміжною наукою для письменника; а ідеї, що знайшли у трактаті розгорнуте обґрунтування, у стислій формі висловлено і в статтях "'Тополя" Т. Шевченка" (1890), "Леся Українка" (1890) "Ювілей Івана Левицького (Нечуя)" (1905) та ін.

Взяти бодай один із багатьох можливих аспектів: твердження про те, що художні образи апелюють до пам'яті наших органів відчуття через зорові, дотикові, слухові та інші "змисли", яке науковець ілюструє візрцями з проштудійованої під цим кутом зору поезії Т. Шевченка. Своєю чергою, й у Франка-поета знаходимо велику кількість образів, побудованих на первісних "змислах". Так, у вірші "Рибачка" ліричний герой описує, як ловить рибу кохана, і лиш наприкінці почувається теж спійманим на гачок і висмикнутим з рідного середовища – болісно-дотиково й водночас у переносному розумінні: *"Світ отой, що*

ти ним дишеш, / Він уб'є мене, о пані!'. Або славнозвісний вірш, що став піснею, – "Ой ти дівчино, з горіха зерня...", – починається з каскаду дотикових та слухових образів: *"серденько – колюче терня", "устонька – тиха молитва", "слово остре, як бритва"...* Це матеріалізує в чуттєвих сприйняттях душевний біль ліричного героя.

А те місце трактату, де автор, розглядаючи закони асоціювання ідей, переходить до показу зростаючої та спадної градації на матеріалі Шевченкових "Заповіту" і "Хустини", можна також доповнити прикладом із Франка: *"У долині село лежить, / понад селом туман дрижить, / а на горбі край села / стоїть кузня немала. / А в тій кузні коваль клеple, / а в коваля серце тепле..."*, – зворотна градація, що закінчується пуантом *"серце"*.

І таких прикладів взаємодії теорії та практики мислителя і митця можна навести багато. А втім, тут не варто шукати аж надто прямої взаємозалежності. Перед нами – одна з найцікавіших теоретико-літературних і евристичних проблем – проблема зв'язку між *світовідчуттям, світорозумінням, світоглядом* митця і його *творчістю*, між її раціональними та ірраціональними чинниками, суб'єктивними і об'єктивними, позачасовими й актуально-життєвими спонуками. Здатність людської психіки просіювати крізь "верхню свідомість" усі враження, роздуми, почуття і відкладати їх до часу в потаємних закапелках "нижньої" свідомості дає людині змогу жити, вбираючи нові й нові враження і притуплюючи минулі – як болісні, так і радісні. "Нижня" свідомість стає скарбницею досвіду, який видобувається на поверхню еруптивно – чи то під дією сильного збудження, натхнення, чи у вигляді сну. Саме тому процес художнього творення, "роботи" поетичної фантазії І. Франко в чомусь уподібнює зі сном.

Навівши три сформульовані Г. Штайнталем закони асоціювання ідей, ілюструючи їх багатьма прикладами, І. Франко показує особливості вже не звичайного психічного стану людини, а саме поетичного асоціювання як стану виняткового збудження прихованих ресурсів творчості. Докладно розглядає і ті "змисли", на основі яких будуються словесні образи. Письменник не подає нам безпосередньо відтворених барв (як художник) чи просторових вирішень (як архітектор), а через слово звертається

до нашої уяви, до спогаду про відчуття. Усе це вчений пов'язував і з проблемою мистецької неповторності, давав теоретичний ключ до вивчення через асоціацію індивідуальних і загальних поетичних стилів. Він також обґрунтував теорію динамічного, рухомого образу – неодмінної властивості літературно-художнього творення. Пов'язуючи динамізм як питому властивість літературного образу з походженням слова, Франко перекидає місток до потєбнянської теорії своєрідності літературно-мистецького образу. А забігаючи наперед, бачимо зв'язок ґрунтованої переважно на позитивістських засадах теорії Франка з виведеною від інтуїтивізму феноменологічною "спробою ідеалістичної системи мистецтва "Б.-І. Антонича, де, зокрема, вибудовано п'ятиступеневий ланцюжок творчого процесу: "...від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова і в кінці — матеріалізація цих засобів" [2, с. 471].

Цікаво кореспондує з положеннями І.Франка про гармонію еруптивної сили натхнення з холодною силою розумового обмірковування значно пізніша стаття Є. Маланюка "Думки про мистецтво" (1923). Автор наголошує нічим не замінну, надзвичайну роль Генія в народженні художніх шедеврів. Та разом зі ствердженням ірраціональності, стихійності, тасмичності Генія визнає нагальну потребу досконало опановувати техніку "механічного" перекладу позарозумових прозрінь мовою образів.

І. Фізер у статті "Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури" (1993) стверджує, що трактат Франка був радикальним переосмисленням його розуміння літератури сімдесятих років. І це справді так, хоч навряд чи варто вкладати складні й неодноримі процеси осягнення і творення мистецтва слова в прокрустове ложе руху "від" і "до". Ще І. Дорошенко у книжці "Іван Франко – літературний критик" також вдавався до виміру "від соціології до психології", що на той час (1966) було досить сміливо, а нині звучить як анахронізм. Утім, інерція "від" і "до" живуча: досить назвати статтю М. Жулинського в журналі "Слово і Час" (1998. – № 12): "Від "реальної критики" до асоціативної поетики. Еволюція естетичної концепції І.Франка"...

Для ширшої розмови на цю тему варто докладніше подати висновки І. Фізера: "Як критик, Франко не застосовував свій психологізм у оглядах та рецензіях поточної української та іноземної літератури, його критика, до і після трактату "Із секретів...", зумовлювалася антипатією до "хворобливих, нігілістичних напрямів"... та переконанням, що "кожний чільний сучасний письменник – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається віссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань" ...Коли, однак, оцінювати теорію і критику Франка розрізнено, кожну окремо, то ця суперечність стає менш актуальною, бо і перша, і друга по сьогодні зберігають свою вагомість. І перша, і друга, не меншою мірою, – наша історія і наше сьогодні" [6, с. 59].

Отже, йдеться, з одного боку, про поєднання, але не синтез теоретичних і критичних позицій Франка періоду написання трактату, а з другого, – про те, що не варто вважати цю невідповідність суперечністю, оскільки вона віддзеркалювала подібне розщеплення і в німецькому літературознавстві. Мовляв, якщо це було і в німців, то вже й не суперечність. А відоме і цілком слушне навіть для сьогоднішніх "громадян світу" Франкове порівняння письменника з деревом, що живиться соками з національного ґрунту і живе в атмосфері інтернаціональних ідей та інтересів, чомусь розуміється як критичне заперечення теоретичної практики. Ніби, якщо вирвати дерево з корінням, то воно зможе жити лише за рахунок психології творчості.

Тут потрібен невеликий екскурс, який, утім, наблизить до суті обговорюваного питання. Виразна диференціація різновидів науки окреслилася лише в ХІХ ст. Скажімо, "наука наук" філософія в давнину включала в себе всі математичні, природничі та деякі з гуманітарних дисциплін. Гомера, Сократа, Платона, Аристотеля однаковою мірою вважали як філософами, так і митцями. "Філософський камінь" шукали алхіміки, "філософським інструментом" називався перший термометр... Не дивно, що й

досі літературознавство відчуває ледь не найбільшу спорідненість із філософією, а не з мовознавством, мистецтвознавством чи бодай окремими його видами. Не дивно, що й тепер ми легко піддалися під новітнє околгоспнення (назвати це структуруванням язик не повертається), коли філолога – любислова – вписують в ієрархію, підпорядковану філософу – любомудрові. А тим часом чільне таки Слово, бо воно було в зачині, бо воно – Бог, джерело любові, почуття, як і думки, мудрості, думкопочуття...

З другого боку, заходячи до феномена мистецтва через біологічні, психоаналітичні, міфопоетичні та інші аспекти дослідження, останнім часом лишають у тіні чинники соціологічні, історичні, політичні та ін. Саме міфопоетичні та психологічні підходи до художньої творчості активно впроваджували такі видатні вітчизняні вчені, як О. Потебня та його послідовники. Але внаслідок притлумлення їхніх поглядів офіційними доктринами вони довго лишались на периферії наших мистецтво- та літературознавчих студій. Натомість у літературознавчому до-свіді Заходу лишаються й розглянуті нами напрацювання культурно-історичної школи. А, скажімо, учень З. Фрейда В. Франкл досить слушно застерігає від вивищування однієї якоїсь сфери знань над іншими. Нині, вважає він, "небезпека полягає зовсім не в спеціалізації як такій, та й не в нестачі універсалізації, а швидше в тій позірній тотальності, яку приписують своїм знанням так багато вчених... Тоді, коли це відбувається, наука перетворюється на ідеологію. Щодо, зокрема, наук про людину, то біологія перетворюється при цьому на біологізм, психологія – на психологізм і соціологія – на соціологізм" [7, с. 46].

Проектуючи тригонометричні фігури – кулю, конус і циліндр – на двовимірні площини, В. Франкл ілюструє два закони просторової онтології: 1) неоднакові фігури, проєктовані з вищих (об'ємних) у нижчі (площинні) виміри, можуть давати однакове зображення; 2) одна й та ж сама фігура може відкидати в нижчі виміри неоднакові проєкції.

Додам від себе: 3) усе ж таки найбільш універсальною тут є куля. Що й казати про таку феноменально складну "фігуру", як людина. "Проекція" її на будь-яку із "площин" – створених нею ж таки наук і мистецтв, інших видів діяльності – буде неповною,

спрощеною, хоч деякі з її "граней" і відбиватиме. Так послідовник З.Фройда, не відкидаючи, все ж досить істотно обмежує претензії будь-якої з наук на "всю" людину, або ж, якщо скористатися висловом І.Франка, на "цілого чоловіка". Саме так, ця фраза належить універсальному Франкові: полемізуючи з ним у відомому вірші, Микола Вороний теж лише скористався цим висловом.

Ми ж говоримо про мистецтво як одну з "проекцій людини" і як складник духовної культури людства загалом. У своїх розмаїтих виявах воно теж "проекується" на нескінченну множину "площин" людської суті, духу, чину: є і засобом художнього осягнення й естетичного переживання світу, перетворення його за законами краси; і джерелом творення нової, естетично зарядженої дійсності; і виявом ігрової сутності людини, її міфотворчої й загалом творчої енергії; і важливим посередником у сакральних діях, у ритуалізації та карнавалізації життя; і дійовим інструментом виховання й розбещення, мобілізації й деморалізації... Усе це – лише грані єдиного феномена, отієї "кулі", що нею видається література як мистецтво слова.

Література понад суспільством, з одного боку, справді, – майже "сон", "фантазія", як зазначав І.Франко у ранній статті "Література, її завдання і найважливіші ціхи". І це положення, як нині пересвідчуємося, навряд чи варто вважати геть неслухним. Навіть якщо це будуть суто розважальні жанри, то світ "ловитиме" їх, аби використати у своїх прагматичних цілях. Чи навіть якщо це здобутки "мистецтва для мистецтва", то і його духовний досвід, як стверджує В. Моренець у статті 2016 року, це "вихід і за межі літератури, і за межі суто особистих переживань у безмірний простір абсолютних сутностей загальнолюдської ваги" [4, с. 34–35]. А з другого боку – і творчий акт, еруптивне виверження вражень і фантазій – теж подібні до сну, сновидіння. Інакше кажучи, в одному випадку маємо справу з соціальною чи будь-якою іншою прагматикою, із загальнолюдською духовною константою, а в другому – з психологічними підвалинами творчого акту.

Зрештою, навіть і в ранніх своїх статтях І.Франко вже звертав увагу на психологічні аспекти письменницької творчості (ще 1878 р. він називає психологію найважливішою допоміжною

наукою для письменника [8;26, 12]), а після написання трактату не відкинув соціальної ролі літератури. Вдалим прикладом поєднання соціального та індивідуально-психологічного начал він вважає, зокрема, Сервантесового "Дон-Кіхота" [8; 28, 179]. А в статті "Принципи та безпринципність" (1903) виходить із тієї ж таки ідеї "цілого чоловіка", якого потрібно показувати "в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі" [34, 365].

Досліджуючи Франкове прагнення гармонізації *народності* (читай – соціальності) та *індивідуальності*, з одного боку, а з другого – *несвідомого* і *свідомого* у творчому акті, сучасний швейцарський дослідник Ульріх Шмідт подає схему співвідношення цих понять у вигляді двох бінарних опозицій (перша – по вертикалі, друга – по горизонталі), що перетинаються у спільному пункті – "літературна творчість" [9, с. 472]. Це вже не однорівний вимір, але також іще не вельми об'ємний. Адже мистецтво слова проектується і на соціологічну, і на індивідуально-психологічну, і на семіологічну, і на поетико-стилістичну та інші "площини" й не зводиться лише до них.

Зрештою, І. Франко говорить про секрети саме поетичної, а не прозової творчості. Дослідники не завважують зсуву у вживанні терміна "поетичний", що відбувався на той час. Доти, за давнішою традицією, поезією називали літературну творчість загалом. Але саме на кінець ХІХ ст. припадає народження так званих віршів у прозі (термін некоректний, тож пропоную точніший – *прозова лірика* як *вид* з відповідними *жанрами*, подібними до жанрів *лірики віршованої*), а ще раніше *проза* також почала осмислюватися як художня словесність, що й зумовило відповідні семантичні зміни. Для нас тут важливо, що співвідношення несвідомого і свідомого, соціального та індивідуального, феноменологічного і типологічного тощо залежить і від літературних родів та видів (прозу і поезію вважаю *видами*, а не *родами* чи *жанрами* [докладніше – 5, 155–136]), до того ж є неповторним у кожному конкретному літературному факті.

Щодо проблеми "народності", то вона стосується не лише поетики, а й соціології, культурології, етнопсихології, ідеології. Принцип *або-або* в гуманітарній сфері не спрацьовує. І. Франко мислить цю проблему в єдності менталітету народу, його віри

(поезію він визначає як різновид молитви) та соціалізму. Причому літератор бачить і небезпеку "чистого" соціалізму та соціал-демократизму, який "краде душі, напоює їх густими і фальшивими доктринами і відвертає від праці на ріднім ґрунті" [8; 11, 25]. Подібні думки висловлено і в статті "З останніх десятиліть ХІХ в." (1901), що саме через це не увійшла до 50-томного зібрання творів. Отже, і в період написання трактату з психології творчості І.Франко не відійшов і "від" соціального аспекту розгляду літературних явищ. І то не через непослідовність, а якраз навпаки – саме *завдяки послідовному опануванню нових аспектів погляду на феномен літературної творчості при збереженні головного із попередніх здобутків*. І в цьому – також цілість, нелінійність, "об'ємність", двопівкульність його творчої індивідуальності, ота що дала не лише українській, а й світовій культурі феномен могутнього, різногранного таланту і "цілого чоловіка".

Те ж саме стосується і його стосунків з модерністами. Розгляд цього питання здійснив 1968 р. Б. Рубчак ("Пробний лет"); деякі підходи до проблеми скоригував М. Жулинський у статті зі знову симптоматичною назвою: "Від традицій ХІХ ст. до ранніх пошуків ХХ та Іван Франко" (Сучасність. – 1991. – № 5). Як майже в унісон стверджують Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Галина Корбич та ін., головна причина Франкових повчань лежала у площині протистояння двох художніх систем з їх ідеологічними програмами – народництва і модернізму. Вважається, що закоріненість народництва як світоглядницької доктрини з її постулатами громадсько-політичної заангажованості митця, зрозумілості мови тощо у ґрунті української літератури почала входити в суперечність із прагненнями молодих авторів до виходу на новий якісний рівень зближення з європейськими літературно-мистецькими рухами.

Франко ж, не відкидаючи нових інтенцій, підтримуючи все цінне й талановите, не поспішав, та й не мусив відкидатися і від традицій народництва, навіть якщо мати на увазі лише соціальний аспект питання, а не принципи його художнього вияву. У нових віяннях він умів розпізнавати і позитивні, й негативні сторони. Зрештою, нині очевидно є потреба неоднорічного

підходу до боротьби/взаємодії різних естетичних систем, яка знаходить втілення і художню реалізацію саме через мистецькі твори, а не теоретичні маніфестації намірів. Соломія Павличко виділяє такі риси українського модернізму: західництво, сучасність, інтелектуалізм, антинародництво, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація формалізму в критиці й інтерес до формального "боку" твору, екзистенціалізм, ірраціоналізм. За всього маніфестованого інтересу до форми, це – змістові параметри, до того ж не виключно модерністські. Скажімо, західництво, сучасність та інтелектуалізм по-різному виявлялися майже у всі попередні епохи, індивідуалізм можна спостерегти, наприклад, і в творчості Г.Сковороди чи поетів-романтиків, як і екзистенціалізм та ірраціоналізм; що ж до зняття культурних табу, то воно відоме ще з фольклорних часів(анекдоти, сороміцькі пісні тощо).

Зрештою, прямим опонентом модернізму можна вважати радше традиціоналізм, а народництва – антинародництво. Опозиція ж модернізм/народництво некоректна: відбулася контамінація двох пар антиподів, унаслідок чого протиставляються поняття з різних сфер – естетичної і соціологічної. Адже можна бути митцем модерним і водночас народним, як і елітарним, рафінованим (Леся Українка, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Г. Косинка, Ю. Яновський, І. Драч, М. Вінграновський, Ліна Костенко, Вал. Шевчук, І. Калинець, В. Медвідь, В. Герасим'юк, І. Малкович та ін.). Утім, пошуки модерності в нашій літературі, перейшовши кількома хвилями, співіснували і з традиціоналізмом епігонським, консервативним. Зокрема, внаслідок несприятливих зовнішніх і внутрішніх обставин, ідеологічного пресингу, неперебірливості "рідних" пристосуванців та ін.

Проте навіть за умови повноцінної мистецької реалізації модерністські шукання улягають одній з основних закономірностей літературного процесу – боротьбі/взаємодії *традицій* і *новацій*. Саме така взаємодія відбувалася і в творчих стосунках І.Франка з модерністами. Адже, коли не вдаватися в деталі, про які вже чимало сказано, то саме трактат "Із секретів поетичної творчості" можна вважати чи не найпершим теоретичним джерелом українського модернізму. Та й у художній практиці кінця

XIX – початку XX ст. І. Франко вів своєрідний творчий діалог із модернізмом, вдаючись і до його поезики – і в поезії, і в прозі. Так, новітній український верлібр Франко наvertsав до питомого зв'язку з фольклорними та давньописемними джерелами. Тут ідеться не про банальну констатацію наснажливого впливу фольклору на літературу, а про творче інтегрування елементів фольклорного комплексу в індивідуально-авторський художній світ, що характеризується значним розмаїттям: від простих наслідувань і стилізацій до виточених форм якісно модернізованого фольклоризму. Тим паче, що у плані версифікаційному фольклорне *речитативне* та *говірне* віршування завдяки своїй художній органічності здатне слугувати неперевершеним взірцем для наймодерніших типів письма [докладніше – 5, с. 371–372]. Роман "Перехресні стежки" (1900) започатковує модерністичні пошуки в українській прозі психологічного напрямку. А увага письменника до кримінальних сюжетів засвідчує і його мобільність в освоєнні малорозробленої тоді в нас ділянки детективних жанрів, і прагнення заглибитись у психіку порушника, у дисонанси характеру, проаналізувати мотиви поведінки, ті чинники, що зумовлюють генезу злочину. Письменник мотивує розвиток характеру, зображаючи психологічний феномен переступу як сублимацію соціального та індивідуального[ширше – 3].

Тож коли говорити про значення всебічного розгляду новаторських тенденцій в українському літературному процесі, важко переоцінити заслуги Франка-вченого і Франка-письменника у торуванні шляхів новому, для входження його у загальнолюдську систему художніх засад не тільки XX, а й XXI століть. Певна річ, можна говорити й про суперечності між Франком-теоретиком і Франком-критиком, адже вони відбивають "суперечливість", а певніше, неоднорівність, неоднорічність мистецтва слова, яке навряд чи коли осягнемо в усій опуклості "кулі".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Адельгейм Є.* Естетичний трактат І. Франка і проблеми психології творчості // Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969. – С. 61–62.
2. *Антонич Б.І.* Повне збір. творів / Б. І. Антонич / Передм. М. Ільницького; Упоряд., комент. Д. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
3. *Ковальчук А.* Художній простір як засіб психологізму (на матеріалі "кримінальної прози" І. Франка) // Слово і Час. – 2001. – № 7. – С. 74–77.

4. *Моренець В.* Ефект високої башти // Слово і Час. – 2016. – № 1. – С. – 19–35.
5. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для студ. гуманітар. спец. вищих навч. закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2003. – С. 55–136.
6. Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 59.
7. *Франкл В.* Человек в поисках смысла. – Москва, 1990. – С. 46.
8. *Франко І.* Збір. тв. : У 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
9. *Шмидт У.* Теория литературного творчества у Ивана Франко // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнарод. асоціації українців (Одеса, 26 – 29 серп. 1999 р.). – Кн. 1. / Упор. і відп. ред. О. Мишанич. – К. : Обереги, 2000. – С. 471–479.

Стаття надійшла до редколегії 26.04.16

А. А. Ткаченко, д-р філол. наук, проф.
Институт філології, КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

О ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ИВАНА ФРАНКО

Вряд ли продуктивно вкладывать художественно-эстетическую эволюцию Ивана Франко в прокрустово ложе линейного движения "от" и "до" или распинать на крестовине некорректной оппозиции народничество/модернизм. Он эволюционировал с сохранением предыдущего опыта и с проверкой приобретенных знаний, в частности, собственной художественной практики. Этот многогранный человек в самом деле был "цельм", по его же изречению, нередко приписываемому Миколе Вороному.

Ключевые слова: реализм, традиционализм, народность, модернизм, психология творчества, универсализм.

A. Tkachenko, Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

ON THE ARTISTIC AND AESTHETIC EVOLUTION OF IVAN FRANKO

The article argues that the artistic and aesthetic evolution of Ivan Franko should not be put in the Procrustean bed of linear direction "from" and "to" and examined from the perspective of incorrect opposition nationality/modernism. It was demonstrated in the article that Ivan Franko's evolution was taking place with keeping the previous experience and checking already received knowledge, in particular through his own artistic practice. This complex personality was shown to be "integral", according to his saying, which is often attributed to Mykola Voronyi.

Keywords: realism, traditionalism, nationality, modernism, psychology of creativity, universalism.

"КРАСИВІ ТА КОРИСНІ" ЖІНКИ У РОМАНІ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО "НАД ЧОРНИМ МОРЕМ"

Уперше втілено спробу аналізу жіночих образів у романі Івана Нечуя-Левицького "Над Чорним морем" на предмет виявлення в них рис Нової Жінки. На основі такого аналізу формується висновок про відповідність однієї з героїнь цього роману модерністському типу емансипованої жінки.

Ключові слова: *фемінізм, Нова Жінка, краса, користь, класичний реалізм, прозаїк Іван Нечуй-Левицький.*

У рамках сучасного феміністичного дискурсу літературознавці (Н. Зборовська, Т. Гундорова, О. Забужко) схильні поділяти жіночі образи на сильніші та слабші, активні та пасивні; ми ж пропонуємо звернутися до таких характеротворчих категорій героїнь як привабливість та користь, адже саме ці риси були визначальними в описі жінок в українській літературі другої половини ХІХ ст. Водночас ці патріархальні конструкти зазнали чи не найбільших метаморфоз у ході витворення образу Нової Жінки. Саме про співвідносність жіночих образів у романі "Над Чорним морем" із образом Нової Жінки буде йти мова у цій літературознавчій розвідці. Цю співвідносність ми розглянемо через призму зміни уявлень про красу та користь жінок. "Для того, щоб збагнути унікальність, потрібно осмислити ординарність, типову психологію"[1, с. 28].

Концепт Нової Жінки осмислювався з другої половини 19 ст. з появою перших феміністичних трактатів Дж. Стюарта та Ш. Фур'є; власне термін входить в обіг завдяки праці Б. Шоу "Жіночна жінка". Леся Українка користувалася цим терміном як усталеним та загальновідомим, у своїх розвідках вона зазначала що "в романах ХVІІ ст. існує "ідеал дівчини з дуже смирним характером і з овечими звичками" [5, с. 125] і протиставляла цей ідеал жінці "будучого часу". "Нова Жінка", за визначенням Е. Шовалтер, "критичувала наполягання суспільства на заміжжі як єдиній запорозі повноцінного жіночого існування. Політично

ж Нова Жінка була анархічна постать, яка загрожувала перевернути світ з ніг на голову і опинитися зверху" [1, с. 6]. Така жінка постає перед нами не просто як сильна та діяльна особистість, а також як персону високоосвічену, яка відкидає суспільні догми та стереотипи. Попри наявність корпусу української феміністичної критики проблема пошуку та аналізу емансипованих серед текстів класичної української літератури не втрачає своєї актуальності.

Категорія жіночої краси ніколи не претендувала на звання константи, більше того, критерії краси жінок змінювалися і продовжують змінюватися чи не з кожним поколінням. Довгий час у художній літературі, що створювалася переважно чоловіками, зовнішня (фізіологічна) привабливість жінки була визначальною категорією характеротворення жіночого персонажу. Зовнішність жінки визначала її роль у сюжеті – згадаймо хоча би фольклорну традицію зображення хороших і поганих дівчат у казках, хороші неодмінно "неписані красуні", а потворні в душі, як правило, були такими ж потворними і зовні. Це ще не враховуючи, скажімо, позицій окремих чоловіків-модерністів, на кшталт Дж. Джойса, героїні творів якого поділяються на персон із "більш привабливим бюстом і менш привабливим", причому останнім відводилося не надто уваги. Більше того, якщо з персонажами-чоловіками був дійсний принцип "Заговори, щоб я тебе побачив", то з жінками все було навпаки – "Покажись, щоб я тебе почув". Жіноче тіло було не просто у неї конфісковане, але перетворене у невідомого чужинця, виставленого на оглядини, – чахлу або навіть мертву ляльку, яка незрідка перетворюється у неприємного супутника, до тіла, що стало причиною і місцем заборон і забобонів" [1, с. 113]. Водночас жіноча привабливість у класичній українській літературі була скоріше одухотвореною піднесено-цнотливою привабливістю, і мала опосередкований стосунок до краси власне тілесної та до сексуальності. Не секрет, що описи-штампи на кшталт "стан гнучкий", "брови шнурочком", "тернові оченята", які витворювали іконічний образ української красуні, завжди підважувалася моральними чеснотами. Проза середини та кінця 19 ст. зацікавлює насамперед тим, що звичні народні канони краси та цнотливої краси розхитуються; в цьому разі ми солідарні зі Шпенглером, який зазна-

чав, що традиційне, "домодерне" письмо почало занепадати на початку 19 ст. Також дев'ятнадцяте століття виступає "вигідною добою" для літературознавчих досліджень, оскільки є не лише сконденсованою мініатюрою п'ятисотлітнього розвитку європейської літератури, а також являє собою появу індивідуалізму (незалежністю та певним егоїзмом митця по відношенню до публіки, які представляє доба модернізму).

Користь жінок впливала з їхніх базових функцій – материнства та "берегині домашнього вогнища". Жіночі постаті не становили цінності як індивідуальності, суть їхнього існування зводилася до супутництва чоловіків. "Самостійному інтелектуальному життю в цій схемі немає місця, як і рівному партнерству в тій же самій любові" [11, с. 49]. Нечуй-Левицький слідом за Марком Вовчком та письменницями "Першого Вінка" виводить тип соціально значущої жінки, існування якої не обмежується парадигмою трьох К і яка бореться за ідеали пліч-о-пліч з чоловіком. Це та сама жінка-товаришка, жінка, що прагне "діянь на полі суспільному", яка фігурує пізніше, у модерних романах початку ХХ ст. ("Людина" О. Кобилянської, "Місіс Деллоуей" В. Вулф). Але на відміну від своїх попередниць, Нечуй-Левицький витворює не власне незалежну жінку, а лише теоретично незалежну; він чи не єдиний з-поміж українських авторів свого часу, хто докладно виписує декларативний фемінізм. Автор не тільки засуджує "чоловічу" сторону суспільства у поневоленні жінок, він звинувачує і самих жінок у власній пасивності та непричетності до суспільних рухів: "Деякі панії дивляться на жіночу просвіту як на якісь модні сукні та капелюшки незвичайного фасону" [10, с. 7].

У цілому творчість Івана Нечуя-Левицького спіткала та ж доля, що і більшість класиків української літератури ХІХ ст. – клеймо соціально заангажованого автора та "довічне ув'язнення" одного-двох творів у шкільній програмі (у цьому разі це "Кайдашева сім'я" та "Микола Джеря"). Подібний сценарій начебто і не має претендувати на звання негативного, особливо в порівнянні із тотальним незнанням та непрочитанням українського літературного авангарду. Водночас пропонуючи чи підтримуючи соціальну детермінацію творчості того чи іншого автора, ми

несвідомо применшуємо вартість цієї творчості; подібні однопланові дослідження цілком відверто демонструють класичну українську літературу як однопроблемну, таку, що здатна функціонувати виключно в рамках народницької парадигми. Тому й зусилля більшості сучасних дослідників цього пласту української літератури спрямовані насамперед на відкидання "всюдисущого" критичного реалізму в класиків, а вже тоді на конкретний розгляд означених питань.

Романи Нечуя-Левицького, попри очевидну багатогранність, не користуються популярністю серед літературознавців. Зокрема за останні 26 років у часописі "Слово і час" не було вміщено жодної літературознавчої розвідки, присвячену аналізу творів цього класика. Певні згадки про роман "Над Чорним морем" ми знаходимо у працях Т. Бадури, Р. Ткаченка, Т. Дзяевич, Н. Зінченко, Л. Мялковської та інших. Окремої зауваги потребують масштабні дослідження Сергія Єфремова та психоаналітична розвідка Валер'яна Підмогильного "Іван Нечуй-Левицький. Спроба психоаналізи творчості". В останній знаходимо спробу з'ясувати ставлення автора до жінок і дізнаємося що "у загостренні Едіп-комплексу сходяться всі ниточки розуміння і самого Левицького, і його творів. Ніколи за все довге життя письменника його libidone повернеться на іншу жінку – воно "зашикнуло", непереможно фіксоване. Кохання – те звичайне людське брудно-прекрасне почуття – заборонено йому довіку: тільки перше незаймане чуття й непопушність вірності домовині матері живитимуть через усі роки його дух. Вияв цього могутнього сконденсованого чуття і єсть його творчість" [12, с. 291].

Роман "Над Чорним морем" претендує на звання саме явища, а не просто "ще одного доброго реалістичного роману" української літератури, хоча би з огляду на спектр питань, які порушуються у творі; це абсолютно урбаністичний роман, де окрім національно-ідейних суперечок окреслюються проблеми жіночої емансипації та реалізації. Тому доволі дивним є практична відсутність літературознавчих розвідок на цю тему і саме цим дослідницьким вакуумом і окреслюється новизна цієї статті.

Загалом романи Нечуя-Левицького є зручним полотном для досліджень гендерних стереотипів та модифікацій, оскільки

вони є більше "романами ідей", ніж "романами характерів". Тобто персонажі у творах Нечуя-Левицького постають інструментами втілення ідей, які були означені автором і розкриття яких є метою написання тексту. Автор "сортує" персонажів за приналежністю до певної ідеології (космополітизм&народництво) і саме стійкість в ідейних переконаннях є маркером внутрішнього світу персонажу. Наприклад, журналіст Селаброс оскаржується насамперед за його "жонгливаннями переконань" та "витаннями у хмарах космополітизму".

Оскільки сутність та психологізм персонажів є вторинними рисами, то можна припустити, що і жіночі образи, виписані в творі, є максимально нейтральними та дефемінізованими. Якщо ми вкладемо жіночі репліки в уста чоловічих персонажів, то принципової відмінності при цьому не помітимо і навпаки. Автор відсуває статі та всі відповідні гендерні ситуації на другий план, чим перекреслює уявлення про жінку як про "Іншу" як "певну трансцендентальну божественну субстанцію, сутність якої полягає в тому, щоб любити" [11, с. 39]. Таким чином, письмо цього автора не можна означити як чоловіче, це нейтральний чи скоріше навіть універсальний текст. Можливим витоком такої нейтральності творів Нечуя-Левицького може слугувати той факт із біографії, що сам автор "більше любив балакати з бабами, аніж з чоловіками, бо краще вмів заставити (їх) повести розмову в бажаному напрямі", що і могло слугувати кращому розумінню жіночої психології та відповідно до цього, краще виписаним жіночим образам.

У творі відсутнє "перетягання ковдри" на чоловічий або ж жіночий бік; чоловік можуть бути інфантильними та непостійними у своїх вчинках (наприклад – Аристид Селаброс, національні погляди якого змінюються залежно від оточення та газети, в якій він друкує свої пасажі), а можуть бути "світочами своєї доби" – освіченими, рішучими націоналістами, здатними "керувати ситуацією" (таким постає молодий вчитель Комашко). Жінки можуть приймати складні рішення та виявляти мужність (наприклад, головна героїня Саня Навроцька та її подруга Надежда Мурашкова, що були фінансово незалежними та прагнули "служити на благо народу") і навпаки – бувають поверховими,

недалекоглядними та "хворими на міщанство", якими є мачуха та зведена сестра Сані Навроцької. Такий погляд на витворення персонажів дає нам змогу оскаржувати тезу, що " "Жіноче письмо" здебільшого трактує фемінність або як суб'єкт, або як об'єкт дослідження, позбавляючи саме поняття винятковості" [2, с. 83]. У цьому романі бачимо, як "чоловіче письмо" здатне деміфологізувати образ жінки.

Водночас жінок у романі "Над чорним морем" не можна означити, як приналежних до категорії "Нова Жінка". Також вони не належать до слабких патріархальних берегинь домашнього вогнища. Хто вони? Чи існувала проміжна ланка між переходом від "слухняної" до незалежної жінки? З'ясування цих питань є завданням цієї літературознавчої розвідки, мета ж її полягає в аналізі жіночих образів роману "Над Чорним морем", щоб виявити в них риси Нової Жінки.

У цьому разі варто окреслити ряд сутнісних метаморфоз у плані зображення жіночого персонажа, змін у сталій патріархальній парадигмі "красиве та корисне".

Перша зміна – це відхід від ідеалізації та романтизації образу жінки. "Неодмінним атрибутом їх стала ідеальність, яка просвічує крізь напівреальну візію жіночого образу. "Хто в Шевченковій Катерині або хто і в Марусі бачить чесну копію з людини, котра б стояла перед очима, а не перед душею поета?" – стверджував П. Куліш" [4, с. 20]. Жінка зображувалася як ідеал, бо жінка була об'єктом, сутністю любові. А любов окреслювалася як потреба жінки (коханої чи матері). Звідси і ставлення до жінки, як до кімнатної рослини, красивої, але безпомічної, нездатної на самостійне функціонування, у вужчому контексті це естетизований образ жінки-квітки, провідний починаючи від Середньовіччя аж до середини ХХ ст. "Ти жива квітка: в тебе є серце, ще й до того, твої щокі, як білі лелії; в тебе уста, як повна троянда, в тебе очі сині, як небо" [10, с. 12]. Відповідно до цього необхідність жіночого персонажа у творі була зумовлена потягом/потребою чоловіка, а не самим фактом існування суб'єкту іншої статі.

Прикметно, що зовнішність головної героїні роману, Сані Навроцької, окреслюється "сірою, наче вовк із лісу". Поряд

з нею так само зображена і ще одна важлива героїня – Надія Мурашкова: "Обидві панни були в однакових темно-сірих сукнях, в однакових білих викладчастих комірцях і легких літніх солом'яних капелюшах. Вони убрались в той простий убір, наче змовились: то був убір їх паняньського кружка. В їх на руках не було рукавичок" [10, с. 3]. Навіть опис Навроцької з позиції закоханого в неї чоловіка (Комашка) позбавлений вказівки на зовнішню привабливість: "Ти сама вся поезія, й поезія розумна, як поезія великих геніїв" [10, с. 41].

У романі "Над Чорним морем" ми зустрічаємо жінок "спокійних, наче скляна лялька" (Марта Навроцька), легковажних та дурненьких (Христя Степанівна), рішучих та пристрасних (Надія Мурашкова), випещених та слабких (Раїса Михайлівна) та маскулінізованих "громових жінок" (Бородавкіна). Стосовно диференціації жіночих персонажів за зовнішніми ознаками, то автор надає особливої зауваги саме очам, усі героїні поділяються на тих, у "яких очі палають", і на жінок з "порожніми очима".

Друга зміна – ускладнення характеру жінки, поривання якої уже не базувалися "всуціль із любові". "Вчорашня жінка, яка не знала антагонізму між двома життєвими тенденціями, не знала роздвоєння душі, була більш гармонійна, зрівноважена від нинішньої. Зате сьогодні жінка є багатша, "інтересніша". Її внутрішню боротьбу і несупокій, її шукання і блуканину, самоаналізу і сумніви, можна було б назвати проблематизмом нової жінки" [1, с. 88]. Тут прикметними є образ суперечної жінки, Сані Навроцької. З одного боку, як і героїні модерних романів, зокрема Олена Ляуфер, Саня поставила за мету "*стати собі ціллю*": "Я заміж не піду. Буду жити для науки, для просвіти" [10, с. 98]. З другого боку, зустрівши кохання, Саня починає вагатися між принципами та можливістю сімейного затишку. Це колізія абсолютно модерного стибу. Прикметним є те, що суспільство того часу унеможливило гармонійне поєднання для жінки сімейного затишку та професійної реалізації, воно підштовхувало робити вибір, причому на користь "природного призначення": "Як побачиш його, прокинеться й твоє серце. Покинеш свої книжки та й позакидаєш їх на горіще. Не бійсь, не видержиш!" [10, с. 19].

Третя зміна – поява "голосу жінки", її власної позиції щодо своєї зовнішності, інтелектуальності та свого бачення життя; проте це стосується здебільшого головної героїні твору, Сані Навроцької. Автор приділяє значну увагу діалогам та відповідно аналізу персонажів з вуст інших персонажів, але такий стиль є традиційним для народницької естетики. Самоаналіз героя теж не є оригінальним інструментом у контексті літератури реалізму, на оригінальність претендує жіночий самоаналіз. Зачасту цей самоаналіз сповнений самокритичності та комплексів: "От ваша Надя – так правда, що троянда, вона красуня, а я..." [10, с. 14]; "Може тим і не втямила, що я ще не зовсім розвита розумом... не знаю вищої науки" [10, с. 21].

Щодо ідейних переконань героїнь, то ми зауважуємо наявність маскулінного типу жінки, тобто жінки, яка не просто мислить чоловічими ідеями та категоріями (власні ідеї у неї відсутні), вона мислить, як чоловік. З уст головної героїні ми зокрема чуємо таке: "А мадам "Сусу" оце пустилась в лібералізм: попиває не винце, а таки горілочку... з молодими гусарами... Це вона так чудно розуміє лібералізм" [10, с. 6]. Це співвідносно з думками героїв-чоловіків творів Ольги Кобилянської, особливо героя новели "Він і Вона": "Баби мають дивний смак, бабський. Їм розходиться лиш о то, чи герої поберуться, се для них головна річ. Читають заголовок книжки, відтак – кінець, а наостанку – дві-три картки з середини. Саме ту сцену, де він освідчується їй. Впрочім, се для них і в житті найважніше. Тенденція, провідні ідеї і т.п. не існують для них" [5, с. 131]. Водночас це не та незалежна жінка, яку ми бачимо на сторінках романів Марка Вовчка "В глуши" та "Живая душа", оскільки її діяльність визначається виключно в опозиції до чоловіка.

Чому ж цих жінок не можна зарахувати до категорії "Нова Жінка"? Насамперед через відсутність у більшості з них практичного втілення власних ідей. Попри декларацію модерних переконань, на практиці жінки не виходили за межі патріархальних порядків. Чому жінки того часу "грали за чужими правилами"? На це може бути чимало причин, зокрема, відсутність "своїх правил" (більшість феміністичних трактатів з'являться кількома десятками років пізніше), страх стати чужою та недостатню

освіченість більшості: "Досить з неї буде, коли зуміє добре лист написати, провадити домашні рахунки, коли буде знати історію свого народу, а врешті постарается бути для всіх домашніх покірною та невтомимою прислужницею" [5, с. 127]. З усіх героїнь тільки Сані Навроцькій вдалось здобути вищу освіту і започаткувати пансіон для дівчат, і це одна із сутнісних причин, за якими ми відносимо її до типу Нова Жінка.

Рівень емансипації індивіда визначається його рівнем освіченості, жінок того часу з їхніми знаннями іноземних мов, мистецтв і в кращому разі історії та літератури, можна було назвати тільки "напівосвіченими", а відповідно і "напівемансипованими". "Тільки з вищою просвітою ми станемо вольні, матимемо право жити самостійно, знайти будлі-яку службу і... потім виходити заміж по любові або й зовсім не виходити, як кому буде уподобніше" [10, с. 147]. У цьому разі варто згадати позицію Лесі Українки щодо романістики Нечуя-Левицького; письменниця звинувачує автора у штучності жіночих персонажів, у їх поверхневості, мовляв жінки того часу були значно освіченіші. Але ця позиція письменниці виходить з її власної біографії, Леся Українка є винятком, а не представником жіноцтва доби *findesiccle*. Основний поступальний рух жіноцтва втілювався зусиллями напівосвічених ліцеїсток та випускниць педагогічних курсів, що й описані у романі "Над Чорним морем".

Отже, як бачимо, у творчості Івана Нечуя-Левицького заприявлена широка палітра образів, що дотичні до ідеї "Нових Жінок" та охарактеризовано перший, багато в чому ще декларативний етап феміністичного руху в Україні. Хоча зазначені образи вже не були проєкціями чоловічих бажань, але з цілої палітри жіночих образів лише головну героїню (Саню Навроцьку) можна віднести до категорії емансипованих.

Подальший діахронічний аналіз жіночих образів другої половини 19 ст. з позицій феміністичної критики та психоаналізу дозволить нам зрозуміти всі етапи становлення образу Нової Жінки в українському суспільстві та охопити всі типи героїнь літератури цієї доби, унеможливаючи засилля стереотипу "інертної Марусі".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕ

1. Агеева В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2008 – 360 с.
2. Варикаша М. Гендерний дискурс: семіотичні аспекти // Слово і час – 2008. – №7. – С. 83–89.
3. Грабович Г. Кохання з відьмами // Критика. – 2000. – № 7–8. – С. 5–9.
4. Гундорова Т. Погляд на Марусі // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 15–22.
5. Гундорова Т. "Марлігівський стиль": жіночий кітч // Кітч і література. Травестії – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. "Висока полиця").
6. Зборовська Н. Перемога плоті // Критика – 1998. – № 10. – С. 28–29.
7. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003 – 392 с.
8. Зборовська Н. Жіноче письмо на порубіжжі віків. – (Леся Українка, Оксана Забужко) [Текст]: 2, 2004. – (Слово і час) // Слово і час. – С. 32–38.
9. Крестева Ю. Полілог / Пер. з фр. П. Таращука. – К., 2004. – 480 с.
10. Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем. – Х. : Фоліо, 2008. – 220 с.
11. Павличко С. Фемінізм. – К. : Основи, 2002. – 322 с.
12. Підмогильний В. Иван Нечуй-Левицький. Спроба психоаналізу творчості // Життя і революція – 1927. – № 9. – С. 290–297.
13. Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования: Хрестоматия. – Харьков, 2001; СПб., 2001 – Ч. 2. – С. 799–821.

Стаття надійшла до редколегії 11.04.16

В. М. Фещук, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

"КРАСИВЫЕ И ПОЛЕЗНЫЕ" ЖЕНЩИНЫ В РОМАНЕ ИВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО "НАД ЧЕРНЫМ МОРЕМ"

Впервые осуществлено попытку анализа женских персонажей в романе Ивана Нечуя-Левицкого "Над Черным морем" с целью найти в них черты Новой Женщины. На основании такого анализа формируется вывод об соответствии одной из героинь этого романа модернистскому типу эмансипированной женщины.

Ключевые слова: феминизм, Новая Женщина, красота, польза, классический реализм, прозаик Иван Нечуй-Левицкий.

V. M. Feshchuk, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

"BEAUTIFUL AND USEFUL" WOMEN IN THE IVAN NECHUI-LEVYTSKYI'S NOVEL "OVER THE BLACK SEA"

In the article, the author makes an attempt to analyze the primary and secondary female characters in the Ivan Nechui-Levytskyi's novel "Over the Black Sea" in terms of the features of "A New Woman" for the first time in literary criticism. On

the basis of this analysis, the author concludes that there is a resemblance between one of the characters and an icon of modern emancipated woman.

Keywords: *feminism, New Woman, beauty, benefit, classical realism, prosaist Ivan Nechui-Levytskyi.*

УДК: 811.161.2'273:821.161.2

Я. В. Ходаківська, співроб.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВІРШОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОСИСТЕМИ (НА ПРИКЛАДІ ОПОЗИЦІЇ "ДОЛЬНИК – ПАУЗНИК")

Простежено історію та взаємодію термінів "дольник" і "паузник", показано зв'язок терміна "паузник" із паузною теорією вірша. Акцентовано увагу на хибності цієї теорії й недоцільності використання терміна "паузник". Показано суперечності в застосуванні віршознавчих термінів у українських джерелах.

Ключові слова: *термін, терміносистема, дольник, паузник, тонічний вірш.*

Термінологія і терміносистема певної галузі науки, як стверджують спеціальні дослідження, – це своєрідне відображення стану розвитку цієї галузі на певному етапі [6, с. 19–21]. Однак подекуди можна спостерегти ситуацію, коли термінологічна система не встигає модернізуватися, відстаючи від сучасних досліджень або відображаючи вже не актуальний вектор розвитку галузі.

Така термінологічна "розсинхронізація" частково склалася у віршознавстві щодо одного з видів тонічного вірша – дольника. Висвітлення цієї проблеми, зокрема з'ясування її причин та історії, є метою нашої розвідки.

Наукове осмислення східнослов'янського тонічного вірша почалося в час "реформи ритму" (за визначенням Б. Томашевського) – на початку ХХ століття, коли тонічний вірш увійшов у практику віршування як значиме явище. Оскільки дольник постав на тлі "класичної" силабо-тонічної ритміки, то перші спроби його наукової рецепції здійснювалися в межах усталених уявлень про силабо-тонічний вірш.

Дольники на той час відносили до тієї ж системи віршування, що й розміри силабо-тонічної системи (яку на початку ХХ століття називали тонічною). Конструктивною одиницею (метром) у цій системі вважалася стопа: група складів, що повторювалася у рядку. Принцип поділу на стопи теоретики вірша застосовували і до дольника. Однак у дольниках кількість ненаголошених складів між наголошеними не є постійною і коливається в межах 1–2 складів, що суперечить можливості регулярного повтору стоп. Утім, цьому "відхиленню" було знайдено два варіанти пояснення. За одним з них рядки дольника складаються з набору не однакових, а різнорідних стоп; згідно з іншим поясненням дольник – це такий різновид трискладового метру, в якому певні склади випущені і замінені на паузи.

Перша теорія (теорія іпостас або логедів), на відгомони якої можна натрапити у фахових працях і нині, не мала особливого впливу на царину термінотворення. А от теорія пауз, яка у віршознавчих колах набула широкого розголосу, міцно пов'язувалася із вживанням терміна "паузник".

Її підґрунтям стала символістська музична концепція мистецтва, у межах якої поезія розглядалася як декламаційне явище (текст, що звучить, із притаманними йому темпом, паузами, сповільненнями, прискореннями тощо). Андрій Белий у праці "Символізм" чи не першим застосував поняття паузи до вірша, який тепер прийнято вважати дольником. Він писав: "...як відомо, у деяких стопах у грецькій версифікації бракувало потрібної кількості складів; відсутність складів могла бути замінена паузою; пауза у древніх називалася $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \kappa\epsilon\nu\acute{o}\iota$; у Гете, Гейне тонічний вірш рясніє $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \kappa\epsilon\nu\acute{o}\iota$; у нас же паузу головним чином ввели модерністи; вперше ми зустрічаємо паузу у З. Гіппіус та Брюсова у тридольних⁴ розмірах ("Твоя де|ва со взо|ром ∪ жгу|чим "); особливо вдало застосовує паузи Ол. Блок ("А ветер | зовущий | ∪ с севера")" [2, с. 405].

⁴ Тобто у трискладових. Перекладаючи цитати з російських джерел, ми зберігаємо термінологічний компонент дольний у значенні " -складовий", щоб унаочнити особливості вибудовування віршознавчої терміносистеми.

Сергій Бобров, узявши за орієнтир працю А. Белого, ввів до віршознавчої терміносистеми термін "тридольний паузник" (варіант "паузний тридольник"): "вірш, в основі якого лежить класична тридольна [трискладова. – Я. Х.] стопа і який допускає в кожній стопі своїй заміну кожного $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ 'а, а також і наголошеного складу – паузою ($\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\kappa\epsilon\nu\acute{o}\varsigma$ 'ом)" [3, с. 8]. Свою розвідку дослідник присвятив "тридольному паузнику" у творчості Пушкіна, зауважуючи також цей метр у російському гекзаметрі [3, с. 8] та в поезії модерністів ("Лучший паузник находим у Блока" [3, с. 2]).

Подальшому поширенню ідеї паузного вірша сприяли праці Георгія Шенгелі. Його посібник "Практичне віршознавство" витримав чотири перевидання з 1923 по 1960 роки (два останні видання вийшли під назвою "Техніка вірша"). Розділ посібника, присвячений "паузному віршу", щоразу зазнавав змін та переробок, зокрема й у термінології. Так, у другому виданні (1926 р.) Шенгелі послуговується тільки термінами "пауза", "паузний вірш" [23]; у третьому (1940 р.) використовує синонім паузи – "лейма" (термін "паузний вірш" зберігається) [24]; у четвертому виданні відповідний розділ уже називається "леймічний (паузний) вірш", як синоніми до цієї терміносполуки подано терміни "паузник" і "дольник", поняття паузи і лейми термінологічно розводяться [25]. Загалом же Шенгелі дотримується тих самих поглядів, що й А. Бєлий та С. Бобров, тобто вважає "паузний вірш" такою модифікацією регулярного трискладовика (рідше хорєя), при якій один із складів стопи випадає і заміщається паузою. Пояснення цього явища у його працях з часом зазнає змін. У 1920-х роках він приписує паузі чисто хронологічний вимір: "зупинка, рівна часові вимови одного складу чи двох" і протиставляє її цезурі, яка "є зупинка миттєва, що не має жодної тривалості" [24, с. 53]. У 1950-х роках, працюючи над останньою редакцією своєї теоретичної праці, яка була опублікована вже по смерті автора (1960 року) Г. Шенгелі визнав, що на місці цезури теж є пауза, яка має певну хронологічну тривалість [25, с. 188]. Тож, щоб розрізнити два види пауз, дослідникові довелося ввести спеціальне поняття "динамічного мовчання": "Звичайна пауза є просто мить мовчання, при якій вимикається

голосовий апарат. Динамічна пауза, або лейма, є мить напруженого мовчання" [25, с. 190].

Ідею паузи як замітника складу було використано і в "тактометричній" теорії вірша конструктивістів О. Квятковського та І. Сельвінського. Їхня теорія постулювала принцип хронологічної співмірності частин вірша. Зокрема, поетичний рядок співвідносився з музичним тактом. Рядки тактовика І. Сельвінський пропонував не скандувати, а "диригувати" – вимовляти за ритмом музичних долей. О. Квятковський, вбачаючи генезу тактовика "в метричних формах російського народного вірша" [8, с. 295], пропонував розглядати такі твори як повтор певних тактометричних періодів, з яких формуються строфи, тоді як сам тактометричний період складається з повторів "первинної, малої метричної міри <...>, яка називається кратною" [8, с. 300]; ці терміни він співвідносив з тактом, куплетом, долями в музиці. А оскільки рядки чи їх складники – "крати" – за числом складів не однакові, теоретики припускали, що вони наповнюються не лише звучанням складів, а й паузами, вважаючи, що пауза в тактовіку "реально відчутна, бо за часом дорівнює звукові" [19, с. 70].

Не минули увагою теорію пауз і автори українських посібників з віршознавства. Паузний, або леймічний, вірш згадується, зокрема, у працях С. Гаєвського [4, с. 35] та Б. Якубського [26, с. 117] (які дають практично тотожне його пояснення та наводять один і той самий приклад з поезії П. Филиповича): "у вірші знаходимо пропуск метричного складу, тобто такого складу, що повинен був би стояти там згідно з вимогами розміру, що обрав поет. <...> ритм переривається "леймами" чи павзами" [26, с. 117–118]⁵.

Ігор Качуровський у "Нарисі компаративної метрики" (Мюнхен, 1985), описуючи "павзний вірш", прямо посилається на доробок Г. Шенгелі і стверджує, що у таких віршах спостерігається пропуск ненаголошеного складу, який "витворює певну невеличку, але на чуйне вухо помітну павзу" [7, с. 88].

⁵ Цей самий фрагмент у підручнику Гаєвського (друге видання, 1923 рік): "в середині вірша знаходимо пропуск метричного складу, тоб-то такого складу, що повинен був би стояти там відповідно до обраного поетом розміру. <...> Тут загальна тенденція ритму визначає анапест, що переривається "леймами" чи павзами" [4, с. 37].

Оце апелювання до "чуйного вуха", на жаль, показове у віршознавчій (чи взагалі літературознавчій) науці. І вкотре свідчить на користь тези про її "неточність", тобто про неперевірюваність (неперевірюваність) її теоретичних постулатів. Звісно, в час зародження "паузної" теорії перевірити наявність пауз у вірші, а отже й підтвердити чи заперечити їхній метричний статус було практично неможливо, оскільки експериментальна фонетика (яка досліджує мовлення в аспектах звучання та артикуляції) тільки поставала як наукова галузь і не оперувала достатніми технічними засобами. Однак на пору виходу у світ "Нарису компаративної метрики" І. Качуровського фонетичні дослідження дольника вже були проведені, та й у теоретичних розвідках метричний статус пауз не постулювався.

У 1960-х роках у межах нової, структуралістичної, хвилі інтересу до тонічних розмірів з'явилися віршознавчі публікації А. Колмогорова, О. Прохорова [9], М. Гаспарова та інших дослідників. У їхніх розвідках елементами аналізу тонічних структур були не паузи та темп виголошення, а ікти (наголошені склади у вірші), міжіктові інтервали (групи ненаголошених складів), ритм словоподілів тощо. Спираючись саме на таку поняттєву та термінологічну базу, М. Гаспаров написав наймасштабнішу на сьогодні працю про російський дольник [5]. (Зауважимо, що прибічники паузної теорії не змогли запропонувати подібного за обсягом та аналізом матеріалу віршознавчого дослідження).

Водночас у семінарі В. Холшевникова (у Ленінграді) проводилися експериментальні дослідження звучання поетичного тексту. За їх результатами було опубліковано два матеріали (В. Павлової [17] та Г. Антощенкова [1]), у яких наводився опис експерименту та зазначалося, що пауза в поетичному тексті не має метричної функції, бо мовці, читаючи вірші, написані дольником, роблять паузи у рядку згідно з синтаксичною структурою, а не на місці гіпотетичних пропусків складу. Крім того, було виявлено, що внутрішньорядкові синтаксичні паузи притаманні будь-якому поетичному текстові, а не лише тонічним

структурам⁶. Це, як зауважила В. Павлова, "доводить також, що термін "паузник" не можна визнати вдалим, краще користуватися нейтральним – "дольник" " [17, с. 217].

Справді, в працях найавторитетнішого російського віршознавця ХХ століття М. Гаспарова [5], а в Україні у дослідженнях Н. Костенко [10], котра називає М. Гаспарова своїм учителем, ні термін "паузник", ні поняття паузи не є базовими робочими (вони лише принагідно згадуються як неактуальні).

Проте в фахових лексикографічних джерелах, які мали б декларувати перелік усталених понять та термінів, все було не так просто. В частині з них поняття дольника пояснювалося уже без жодної згадки про гіпотетичні паузи (зате із залученням не менш гіпотетичного поняття "долі", що варте окремого термінологічного розгляду): російською стаття О. Карпова в "Словнику літературознавчих термінів" (за ред. Л. Тимофєєва та С. Тураєва, 1974) [20, с. 70–71] та стаття Л. Тимофєєва в "Кратком словаре литературоведческих терминов" [11, с. 39–40], українською стаття Н. Костенко в "Українській літературній енциклопедії" [22, с. 88]. А в інших паузна теорія все ще оприявнювалася, і хоч паузник поступався місцем дольнику в переліку основних словникових гасел, та все одно залишався своєрідною семантичною "тінню" при ньому. Так, про паузи в дольнику йдеться у третьому виданні (1971) "Словника літературознавчих термінів" В. Лесина та О. Пулинця [13] (зауважимо, що гасло "Дольник" у цьому виданні містить виклад і паузної теорії, і теорії комбінування стоп, і навіть чомусь згадку про висхідну та низхідну інтонації з посиланням на М. Ломоносова). Про декламаційні паузи згадується в статті "Дольник" у російському "Літературознавчому енциклопедичному словнику" за редакцією В. Кожев-

⁶ Нам не відомі спеціальні фонетичні дослідження дольників на українському поетичному матеріалі. Однак експерименти з силабо-тонічними текстами, проведені в лабораторії експериментальної фонетики Київського національного університету імені Тараса Шевченка аспіранткою Оксаною Руденко, свідчать, що українській поезії притаманні ті ж самі особливості паузації: внутрішньорядкова пауза є синтаксичною і не має метричного навантаження [18].

никова та П. Ніколаєва (1987) [15], причому автором статті вказано М. Гаспарова.

Тобто в пізньорадянській літературознавчій терміносистемі із двох синонімічних термінів "паузник" і "дольник" перевага вже надавалася останньому (що відповідало актуальним науковим дослідженням), однак перший ще не відійшов у розряд застарілих і його присутність у фахових термінологічних джерелах мала дещо дезорієнтувальний характер.

А в перше пострадянське десятиліття в українському літературознавстві з'явилися праці, автори яких знову запропонували повернутися до терміна "паузник". Це "Літературознавчий словник-довідник" (за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка) [16] та підручник Анатолія Ткаченка "Мистецтво слова: Вступ до літературознавства" [21], які набули значної популярності, зокрема в університетських колах. Цікаво, що такий поворот мотивувався, зокрема, і політичними міркуваннями (нагадаємо, що це був час пошуку української ідентичності після здобуття незалежності). А. Ткаченко вибір терміна коментує так: "[у] російському літературознавстві гору бере запропонований В. Брюсовим *дольник*, у віршознавстві української діаспори – **павзник**" [курсив і напівжирний шрифт автора цитати. – Я. Х.]. Орієнтація на діаспору була підкріплена і власне формою слів "павзник", "павза": у словнику ці форми пропонувалися як варіант написання (до основного "паузник") [21, с. 527], а в підручнику як основні.

Певна річ, "віршознавство української діаспори" уособлював І. Качуровський з його вже згаданим "Нарисом компаративної метрики" (1985). Однак, зауважимо, що І. Качуровський у царині досліджень тонічного вірша спирався на теоретичні розробки саме російських віршознавців початку ХХ століття (його вчителем був Б. Ярхо). І, категорично заперечуючи здобутки пізнішого віршознавства радянського часу, він міг не знати про експериментальне спростування паузної теорії, основні постулати якої повторено в підручнику "Мистецтво слова" [21, с. 357–361].

Хитросплетіння історій віршознавчих термінів призводить навіть до плутанини в аналізі фахової термінології. Так, авторка статті про українську літературознавчу терміносистему Галина

Крохмальна, порівнюючи глосарій "Словника літературознавчих термінів" (1971, Лесин, Пулинець) та "Літературознавчого словника-довідника" (2007, Гром'як, Ковалів, Теремко) помилково називає термінологічну одиницю "паузник" новішою, ніж "дольник" [12, с. 87], роблячи висновок на підставі того, що паузник є серед основних гасел новішого словника, а дольник – термін, що наводився у старішому.

Все описане свідчить про те, що використання дублетних термінів на позначення одного явища у віршознавстві справді стало проблемою, що потребує вирішення. Зокрема в ситуації, коли один із термінів має виразну семантичну прив'язаність до теорії, постулати якої було експериментально спростовано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антощенко Г.Н. Дольники в системе русского стихосложения // Русская советская поэзия и стиховедение. – М., 1969. – С. 185–191.
2. Бельй Андрей Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / Общ. ред. В. М. Пискунова. – М.: Культурная революция; Республика, 2010. – 527 с.
3. Бобров С. Трехдольный паузник у Пушкина // Бобров С. Новое в стихосложении Пушкина. – М.: Музагет, 1915.
4. Гаєвський С. Теорія поезії / С. Гаєвський. – Вид. 2-е, перероб. й доп. – Харків, 1924. – 128 с.
5. Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX века / М.Л. Гаспаров // Теория стиха / под ред. В.Е. Холщевникова. – Л., 1968. – С. 59–106.
6. Дарчук Н.П. Термін у лінгвістичній інформатиці : навч. посібник / Н.П. Дарчук, В.М. Сорокін. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2013. – 143 с.
7. Качуровський І. Нарис компаративної метрики / Ігор Качуровський, Український вільний університет; серія "Підручники", ч. 8. – Мюнхен, 1985. – 119 с.
8. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 376 с.
9. Колмогоров А.Н., Прохоров А.В. О дольнике современной русской поэзии (Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой) / А.Н. Колмогоров, А.В. Прохоров // Вопросы языкознания. – 1964. – № 1. – С. 75–85.
10. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття : навч. посіб. / Н.В. Костенко. – 2-ге вид., випр. та допов. – К. : Вид.-полігр. центр "Київський університет", 2006. – 287 с.
11. Краткий словарь литературоведческих терминов : Пособие для учащихся средней школы. ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев М. : Просвещение, 1978. – 223 с.
12. Крохмальна Галина До питання еволюції української літературознавчої терміносистеми // Вісник Нац. ун-ту "Львівська політехніка". Серія "Проблеми української термінології". – 2011. – № 709. – С. 84–87. – Режим доступу: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/11859/1/19.pdf>.

13. *Лесин В.М., Пулинець О.С.* Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – 2-е вид., перероб. і доп. – К. : Рад. шк., 1965. – 432 с.
14. *Лесин В.М., Пулинець О.С.* Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – 3-тє вид. перероб. і доп. – К. : Рад. шк., 1971. – 486 с.
15. *Литературный энциклопедический словарь* / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 750, [2] с.
16. *Литературознавчий словник-довідник* / [ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка]. – 2-ге вид., випр., оновл. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 752 с.
17. *Павлова В.* Исследование стиха методами экспериментальной фонетики // *Теория стиха* / под ред. В.Е. Холшевникова. – Л., 1968. – С. 211–217.
18. *Руденко О.* Пауза і склад як елементи ритмічного мовлення / О. Руденко // *Українське мовознавство*. – 2010. – Вип. 40. – С. 9–16. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Um_2010_40_4.
19. *Сельвинский И.* Студия стиха. – М. : Сов. писатель, 1962. – 348 с.
20. *Словарь литературоведческих терминов* / [ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974, 509 с.
21. *Ткаченко А.О.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ: Київський університет, 2003. – 448 с.
22. *Українська літературна енциклопедія*. – Т. 2. "Д–К". – К. : Українська Радянська енциклопедія, 1990. – 576 с.
23. *Шенгели Г.* Практическое стиховедение / Г. Шенгели. – Изд. 2-е., испр. и доп. – Л.: Прибой, [1926]. – 119 с.
24. *Шенгели Г.* Техника стиха. Практ. стиховедение. / Г. Шенгели. – [Изд. 3, перер.]. М.: Сов. писатель, 1940. – 136 с.
25. *Шенгели Г.* Техника стиха / Г. Шенгели / [предисл. Л.И. Тимофеева]. – М. : Гослитиздат, 1960. – 312 с.
26. *Якубський Борис* Наука віршування. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2007. – 207 с.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

Я. В. Ходаковская, сотруди́ник
КНУ імени Тараса Шевченка, г. Киев

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ СТИХОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОСИСТЕМЫ (НА ПРИМЕРЕ ОППОЗИЦИИ "ДОЛЬНИК – ПАУЗНИК")

Раскрываются история и взаимодействие терминов "дольник" и "паузник", прослежена взаимосвязь термина "паузник" с паузной теорией стиха. Подчеркивается ошибочность этой теории и нецелесообразность использования термина "паузник". Показаны противоречия в использовании стиховедческих терминов в украинских источниках.

Ключевые слова: термин, терминосистема, дольник, паузник, тонический стих.

**ISSUES OF FORMATION
OF VERSIFICATION TERMINOLOGICAL SYSTEM
(FOR THE OPPOSITION "DOLNIK – PAUZNIK")**

The paper explores the history and interaction of terms "dolnik" and "pauznik" and traces the correlation of the term "pauznik" with pause verse theory. Inaccuracy of this theory and inappropriateness of the use of this term are emphasized. Contradictions in the use of terms in Ukrainian versification sources are shown.

Keywords: term, terminological system, dolnik, pauznik, accent verse.

УДК 821.133.1:82-34

Г. С. Чайківська, канд. філол. наук
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

**ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ
ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ КАЗКИ
У СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ ФІЛОЛОГІЇ**

Проаналізовано основні праці французьких науковців, присвячені різним аспектам дослідження жанру казки. Зібрані теоретичні розвідки об'єднано у дві основних категорії за хронологічним та тематичним критеріями. Виділено основні аспекти дослідження жанру казки, що стоять у центрі сучасної французької філології.

Ключові слова: жанр казки, сучасна французька філологія, фольклорна казка, авторська казка, критерії дослідження.

Здійснення джерелознавчого аналізу дослідження жанру казки у французькій філології дає змогу з'ясувати актуальність вивчення цієї наукової проблеми та спрямувати відповідні розвідки сучасних дослідників.

У європейській науці аналізу жанру казки передувало збирання та систематизація творів. Наприклад, у Німеччині збірник 156 усних народних казок братів Грімм, які вважаються фундаментами наукового збору фольклорних казок [25, с. 20]. У Франції відомим аналогом були казки Ш. Перро, засновані на народній традиції. Результати такого системного збирання у Франції можна умовно розділити на два періоди.

Із середини XIX до 20-х років XX ст. виходить спеціалізована періодика, присвячена вивченню фольклору загалом та казки зокрема: "Mélusine" (1877–1901 pp.) [17], "Revue d'Ethnographie et des Traditions Populaires" (1888–1914 pp.) [20] та ін. Можемо констатувати методичний процес збирання та вивчення народного фольклору.

Поль Сибійо, головний редактор журналу "Revue des traditions populaires" та автор збірки "Le Folklore de France", у 20-х pp. XX ст. проводить роботу на місцях [22; 23; 24]. Він збирає "бувальщини", казки, пісні, легенди, загадки, прислів'я та приказки, обряди, забобони, віршики з Франції та франкомовних країн початку XIX ст. Автор звертає увагу на народне походження текстів та на їхню усну природу. Всі елементи дуже скрупульозно систематизуються. Вони зібрані за тематичним критерієм: "Le ciel et la terre", "La mer et les eaux douces", "La faune" та інші. Кожна глава розділена на підрозділи: "Le ciel et la terre" складається із підрозділів "Les empreintes merveilleuses", "La nuit et les esprits de l'air", наприклад. Останні в свою чергу деталізуються в підкатегоріях.

У міжвоєнний період така робота зі збирання матеріалу уповільнюється, за винятком бібліографічних праць Арнольда Ван Женнепа [14]. Казки фігурують у рубриках розділу "Littérature populaire mouvante", що присвячені творам Ш. Перро, братів Грімм [14, с. 661–665].

За межами Франції у цей період виходять фундаментальні праці. У Фінляндії А. Аарне, систематизуючи величезний фольклорний матеріал, виводить поняття "казки-типу" [1; 2]: особлива наративна схема, досить стала сукупність мотивів, що може об'єднатись у різні твори за бажанням казкаря [26]. Праця включає також фольклор Європейських країн та Індії. Класифікацію А. Аарне доповнює та перекладає С. Томпсон [1; 2]. Виводяться типи казок за тематичним критерієм: казки про тварин, гумористичні казки, казки-формули. Класифікувати казки продовжує Х.-Й. Утер і видає у 2004 р. "The types of international folk-tales" [24].

Друга хвиля збирання казок припадає на післявоєнний період. П. Делярю та М.-Л. Тинез створюють національний каталог творів з 1870 р. [10]. Для кожного типу казок подається авторсь-

кий коментар, вихідна версія, наратологічний аналіз, перелік всіх зібраних версій казки та інвентар мотивів.

Зазначимо, що праці цього періоду спрямовані на особливості розповсюдження, мотиви та тематику, цільову аудиторію, і не піднімає питання авторства, особливостей розповіді казкаря. Ми також не знайшли у період до середини ХХ ст. праць, присвячених жанру літературної казки, а лише перспективі їхньої появи з корпусу фольклорної казкової традиції.

Французький дослідник Поль Флао продовжує вивчення народних казок, взявши за основу праці П. Делярю та М.-Л. Тинез. У своїй книзі "L'interprétation des contes" (1988 р.) [12] він розширює корпус казок, а також аналізує деякі авторські казки Ш. Перро та братів Грімм з точки зору зв'язку із народною традицією. Дослідник акцентує увагу на відбитку особистості автора та авторського стилю на творі. Він проводить міждисциплінарний аналіз казок, інтерпретуючи корпус текстів зі структуралістського та психоаналітичного аспектів, об'єднуючи результати інтерпретації у відповідні підрозділи ("Entre rêve et réalité" [12, с. 65–83], "C'est bien lui, c'est bien elle" [12, с. 151–195] та ін.).

Продовжуючи різноаспектне вивчення казок, Бернадетт Брікур у своїй книзі "La clé des contes" [6] зупиняється на інтертекстуальному, психоаналітичному, мотивному зрізах, відштовхуючись від жанрово-генетичної належності творів (лічилочки, колискові, міфи, загадки).

У 2006 р. знаковим є вихід антології Женев'єв Массін'йон "Debouche a oreille: Anthologie de contes populaires français" [9]. У праці теж зібрано матеріал усної казкової традиції Франції середини ХХ ст. (1950–1960 рр.), які систематизовані у 15 категорій за критерієм географічного розповсюдження (материкова Франція та о. Корсика). Дослідниця акцентує увагу на особистості казкаря, яка досить відчутно може змінювати зміст твору [9, с. 7–15]. У народних казках систематично зустрічаються римовані пасажи, що мають своє функціональне навантаження для закарбування у пам'яті. А дослідник Ф. Флао називає такі віршовані вставки "наративними стрижнями" твору, оскільки залучає фантазію та експресивність казкаря та презентує вербальну поведінку персонажа [12, с. 37]. Ці елементи "диверсифікації"

є систематичними в авторських казках. Вони зустрічаються у формі замовлянь, магічних формул, пісенок чи вставних поем, молитов, листів, загадок.

Праці останніх десятиліть пропонують аналіз різних аспектів жанру літературної казки. Так, Анна Ено здійснює семіотичний та наратологічний аналізи художніх творів загалом та казки зокрема [15]. Вона трактує ізотопію як результат повтору схожих елементів тієї ж граматичної категорії (наприклад, "l'animalité" чи "l'humanité", що в тексті виражаються семантично суміжними елементами), або ж як заперечення заперечення ("elle est jolie" часто взаємозамінне із "elle n'est pas mal") [15, с. 71]. Згідно з позицією дослідниці, художні твори будуються на такій "ізотопічній зв'язності", що дає підстави для їхньої класифікації на статичні та динамічні. Казки належать до другого типу, оскільки до кінця твору встановлюється рівновага між добром та злом, виправляється злодіяння.

Психіатри та психоаналітики відкривають нові шляхи вивчення казок. Серед відомих французьких дослідників цього напрямку назвемо Б. Беттельхайма [5, с. 131]. Він вивчає роль казок у формуванні дитячої психіки та стверджує, що саме дитина знає, що може почерпнути із твору [5, с. 254]. Дитина не замислюється про вимисел та неправдоподібність, самостійно шукаючи свій смисл та свою правду у казці. Застосовується "асиміляція" казкових персонажів та реальних людей.

Дослідниця М.-Л. Фон Франц у своїй праці "L'Interprétation des Contes de fées" [13] розглядає казку (на німецькому казковому матеріалі) як прямий відбиток колективного несвідомого, відображення архетипів "в їхньому найпростішому, найлаконічнішому стані" [13, с. 9].

Ж.-К. Обайї присвячує своє дослідження міфоаналізу XII та XIII ст. [4]. Ці твори характеризуються наявністю чарівних елементів та міфологічної структури і походять саме від міфів, оскільки персонажі, їхні дії та магія керують світом. Автор визначає основні функції, дає принципову делімітацію жанрам казки та міфу та пропонує міфоаналіз 11 чарівних казок XII та XIII ст. ("*Yonec*", "*Lanval*", "*Bisclavret*" та ін.)

Знаковим у сучасній науці є той факт, що казка виступала об'єктом різноаспектного дослідження наукових конференцій у Франції в кінці ХХ ст. Так, у березні 1986 р., в університеті Бордо пройшла конференція на тему "Le Conte et sa utilisation thérapeutique" [7]. Наукові розвідки присвячені соціальним та ідеологічним аспектам казок [7, с. 17–25], текстовому аналізу конкретних творів у психотерапевтичному і психоаналітичному річищах [7, с. 37–43].

У лютому 1989 р. при Паризькому національному музеї народних мистецтв та традицій відбулась міжнародна конференція "Le Renouveau du conte" [17], де розкривались теми стану наукових досліджень казок країн-учасників, еволюція наукових пошуків у вивченні казок, їхні функції.

У червні 1996 р. університет міста Мец організував конференцію присвячену делімітації коротких літературних жанрів "La nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours". Серед виступів були розвідки спрямовані на визначення жанрових меж казки (наприклад, у порівнянні з новелою) [16].

Коротким жанровим формам ХVIII–початку ХІХ ст., і казці в тому числі, була присвячена конференція "Anecdotes, Faits-Divers, Contes, Nouvelles 1700–1820" в університеті Ексетеру в вересні 1998 р. [8].

Серед сучасних досліджень ми знайшли роботи, присвячені особливостям авторського стилю конкретного казкаря. Проте ці праці – це переважно літературознавчий аналіз (мотиви, сюжети, зв'язок із народною казковою традицією). Найчисленнішими серед них є дослідження творів Ш. Перро. Так, М. Сімонсен досліджує належність деяких творів графині д'Онуа та Лепренс де Бомон перу Ш. Перро, здійснює аналіз народних та літературних джерел творів автора [25].

У праці М. Есколи "Marc Escola commente contes de Charles Perrault" [11] розкриваються особливості жанру казки загалом, вводиться поняття "narration enjouée", коли наратор дещо віддаляється від оповіді, спонукаючи читача до більш самостійного потрактування [11, с. 94–102].

Сучасний французький дослідник Т. Гіарарт у своїй монографії [19] подає твори із "*Les contes de ma mère l'Oye*" та доповнює їх власними коментарями про джерела тексту, листи та записи зі щоденників казкаря. Наприклад, серед джерел "*Griselidis*" науковець знаходить твори Бокаччо та Петрарки, які Ш. Перро намагається приховати.

Цикл праць присвячений філософській казці та творчості Вольтера. Ж.-Л. Тріттер у своїй праці "*Le conte philosophique*" [29] аналізує причини виникнення жанру у XVIII ст., природу "*merveilleux*" та "*fantastique*" у казковому тексті, вивчає еволюцію філософської казки до початку XXI ст. Дослідження "*Ingénu*" [3] П. Андро присвячене авторському стилю Вольтера та його однойменному твору у контексті всієї творчості. Приділена увага стилістичним прийомам сатири, іронії, природі комічного в його казках. Авторка так визначає місце філософської казки у творчому доробку Вольтера, як спосіб завуальовування його творчих та філософських позицій [3, с. 11]. Еволюцію ідеології Вольтера, висвітлену в його казках, аналізує Ж. Ван Ден Евель [30].

На початку XXI ст. зріс інтерес до творчості французьких казкарів, що підтверджують докторські дисертації, захищені у Франції нещодавно. Так, французька дослідниця І. Сарановська у 2011 р. захистила дисертацію в університеті Парі-Уест Нантерр "*Un passeur d'écriture: Pierre Griparietles traditions littéraires*" [21]. Дослідження присвячене творчості казкаря П'єра Гріпарі та зв'язку його творів для дітей із літературною традицією Франції, Росії, зокрема із творчістю Ш. Перро, П. Меріме, О. Пушкіна та ін. Вказуються особливості запозичень та авторські переробки літературних та народних традицій. Користуючись каталогом П. Делярю, І. Сарановська встановлює паралелі між різними версіями одного сюжету. Так, слов'янський сюжет казки "Могозко" має 40 версій у французькому фольклорі [21, с. 29].

Сучасна французька дослідниця Марі-Ев Теренті висвітлювала питання взаємовпливу художньої літератури загалом та авторської казки у Франції у 1829–1836 рр. Її дослідження, подане в дисертації "*Mosaïques: être écrivain entre presse et roman (1829–1836)*" (2000 р.), було розширене та опубліковане моно-

графічним виданням у 2003 р. [27; 28]. На сьогодні вона продовжує працювати над вивченням літературного процесу цього періоду. М.-Е. Теренті розглядає особливості написання та опублікування художніх творів письменниками цієї епохи, виходячи із культурно-соціального контексту у Франції: "комерціалізація" художньої літератури, конкуренція між періодикою і книжковими виданнями у 1829–1836 рр., особливості роману письменника-журналіста.

Отже, французька казка вивчається різнопланово, є актуальним явищем у сучасній французькій філології. Досить обмежена кількість наукових досліджень розкриває стилістичні, лінгвопоетичні, композиційні особливості авторської казки. Аналіз дослідженості жанру продемонстрував відсутність комплексного вивчення французької авторської казки саме під кутом зору її лінгвопоетичних особливостей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Aarne A.* The types of the folk-tale: [a classification and bibliography] / Antti Aarne; [translated and enlarged by Smith Thompson]. – Helsinki, 1928. – 279 p.
2. *Aarne A.* The types of the folk-tale: [a classification and bibliography] / Antti Aarne; [translated and enlarged by Smith Thompson]. – Helsinki, 1961. – 588 p. – (Second Revision).
3. *Andrau P.* L'Ingénu / Paule Andrau. – Rosny: Bréal, 2002. – 127 p. – (Collection Connaissance d'une oeuvre. Voltaire).
4. *Aubailly Jean-Claude.* La fée et le chevalier: [Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles] / Jean-Claude Aubailly. – P. : Honoré Champion, 1986. – 148 p.
5. *Bettelheim Bruno.* Psychanalyse des contes de fées / Bruno Bettelheim: [traduit de l'américain par Théo Carlier]. – P. : Hachette. – 1976. – 512 p.
6. *Bricourt B.* La clé des contes / Bernadette Bricourt. – P. : Seuil, 2005. – 302 p.
7. *Contes:* [Eidolon, Cahiers du laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imagination littéraire (LAPRIL)] / [directeur Claude-Gilbert Dubois]. – Bordeaux: Université de Bordeaux III, 1986. – N°30. – 178 p. – (Actes du colloque du 13 au 15 mars 1986 à l'Université Bordeaux III sur le thème: le Conte et son utilisation thérapeutique).
8. *Coulet Hi.* Le récit court en France au XVIIIe siècle: Problèmes d'attribution et problèmes d'éditions // Anecdotes, Faits-Divers, Contes, Nouvelles 1700 – 1820: [Actes du colloque du d'Exeter, septembre 1998] / [avant-propos par Malcolm Cook]. – Bern, Berlin; Bruxelles; Frankfurt a.M.; N.Y.; Oxford; Wien: Lang, 2000. – Vol. 5. – P. 15 – 25, 302 tot. – (French studies of the eighteenth and nineteenth centuries).

9. De bouche à oreille: [Anthologie de contes populaires français] / [établie par Geneviève Massignon; postfacée par Nicole Belmont]. – P. : José Corti, 2006. – 417 p. – Collection "Merveilleux N° 30".
10. *Delarue P.* Le conte populaire français: [catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlots français des Etats-unis, Antilles françaises, Haiti, île Maurice, la Réunion] / Paul Delarue. [Tome premier; la correction des épreuves a été assurée par Mme Tenèze et M. Jean Paquie]. – P. : Editions Erasme, 1957. – 396 p.
11. *Escola M.* Marc Escola commente Les Contes de Charles Perrault / Marc Escola: [Essai et dossier] – P. : Gallimard, 2006. – 235 p. – Collection Foliothèque (No 131). – (Tome IV).
12. *Flahault F.* L'interprétation des contes / François Flahault. – P. : Danoël, 1988. – 314 p.
13. *Franz Von Marie-Louise.* L'interprétation des contes de fées / Marie-Louise Von Franz]. – P. : La Fontaine de Pierre, Dervy livres, 1987. – 239 p.
14. *Gennep Arnold Van.* Manuel de folklore français contemporain: [Bibliographie méthodique. Index des noms d'auteurs. Index par provinces] / Arnold Van Gennep. – P. : Picard, 1988. – 1078 p. – réimpression de l'édition de 1938 – (tome IV).
15. *Hénault A.* Les enjeux de la sémiotique / Anne Hénault. – [Avant-propos de A.-J. Greimas]. – P. : PUF, 2012. – 301 p.
16. La nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours: [actes du colloque de Metz, juin 1996] / [sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard]. – Ottignies: Quorum, 1997. – Volume premier. – 411 p.
17. Le renouveau du conte. The revival of storytelling: [actes du colloque international du 21, 22, 23, 24 février 1989] / [édité et introduction par Geneviève Calame-Griaule]. – P. : CNRS, 1991. – 449 p.
18. Mélusine. Revue de mythologie, littérature populaire, traditions et usages / [publié par Henri Gaidoz]. – P. : Librairie E. Rolland, 1890-91. – T. V. – N° 1-12. – 315 p. – (Consulté en version microfilm).
19. *Perrault Ch.* Contes: [Texte établi, présenté et annoté par Tony Gheeraert] / Charles Perrault. – P. : H. Champion, 2012. – 478 p.
20. Revue d'Ethnographie et des traditions populaires / [directeur, notes, Gustave Julien]. – P. : Société française d'ethnographie, 1927. – 8^e année. – N° 29-32. – 301 p. – (Consulté en version microfilm).
21. *Saranovska Inna.* Un passeur d'écriture: Pierre Gripari et les traditions littéraires: thèse de doctorat: Langue et littérature françaises: [sous la direction de Claude Leroy] / Inna Saranovska. – Paris, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2011. – 406 p.
22. *Sébillot P.* Le folk-lore de France: La faune / Paul Sébillot. – P. : Editions Imago, 1984. – 391 p.
23. *Sébillot P.* Le folk-lore de France: La mer et les eaux douces / Paul Sébillot. – P. : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968. – 498 p. – (Tome 2).
24. *Sébillot P.* Le folk-lore de France: Le cile et la terre / Paul Sébillot. – P. : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968. – 492 p. – (Tome 1).

25. *Simonsen M.* Perrault: contes: (Collection Etudes littéraires) / Michèle Simonsen. – P. : PUF, 1992. – 128 p.

26. *Soriano Marc.* Conte de fées / Marc Soriano // Encyclopaedia Universalis[en ligne] – Режим доступа: <http://www.universalis-edu.com/contes-de-fées/>

27. *Thérenty M.-E.* Mosaïques: être écrivain entre presse et roman (1829–1836): réécriture d'une thèse de doctorat / Marie-Eve Thérenty. – Paris : Honoré Champion, 2003. – 736 p.

28. *Thérenty M.-E.* Mosaïques: être écrivain entre presse et roman (1829–1836): thèse de doctorat nouveau régime: PA070012-littérature et civilisation françaises, UFR sciences des Textes et Documents / Marie-Eve Thérenty. – Paris: Université Paris VII Denis Diderot, 2000. – 716 p. – (version microfiche).

29. *Tritter J.-L.* Le conte philosophique / Jean-Louis Tritter; [Sous la direction de Bernard Valette]. – P. : Ellipses, 2008. – 169 p. – Collection "Thèmes et études".

30. *Van Den Heuvel J.* Voltaire dans ses contes: de "Micromégas" a "L'Ingénu" / Jacques Van Den Heuvel. – P. : Armand Colin, 1982. – 363 p.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.16

Г. С. Чайкивская, канд. филол. наук
КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

АНАЛИЗ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА СКАЗКИ В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Проанализированы главные работы французских исследователей, посвященные разным аспектам изучения жанра сказки. Собранные научные труды объединены в две общины категории по хронологическим и тематическим критериям. Выделены основные аспекты анализа жанра сказки в современной французской филологии.

Ключевые слова: жанр сказки, современная французская филология, фольклорная сказка, авторская сказка, критерии исследования.

G. S. Chaikivska, PhD
Taras Shevchenko National University of Kyiv

STUDIES CONCERNING THE GENRE OF THE TALE IN THE MODERN FRENCH PHILOLOGY

The analysis of the main studies of French scholars on the various aspects of the literary genre of tale is presented in the article. The sum of the analyzed theoretic works has been divided into two large categories according to the chronological and thematic criteria. The main aspects of analysis of the genre of tale in the modern French philology are distinguished.

Keywords: tale literary genre, modern French philology, folk tale, author's tale, criteria of the study.

О. Г. Шестопал, канд. філол. наук, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

МОТИВ "ПЕРЕСЛІДУВАННЯ" МИНУЛИМ У РОМАНІ "ЧАРІВНЕ СЯЙВО" ФЕРНАНДО МАРІАСА

Присвячено проблемі художньої реконструкції пам'яті в іспанській літературі доби постфранкізму на матеріалі роману "Чарівне сяйво" (1991) Фернандо Маріаса. Основну увагу приділено аналізу мотиву "переслідування" історичним минулим у контексті естетики хонтології.

Ключові слова: Лорка, пам'ять, амнезія, хонтологія, "привид", "переслідування", наратив, громадянська війна.

Історико-культурна ситуація, що склалась в Іспанії наприкінці ХХ – початку ХХІ століть, засвідчила підвищення інтересу до проблеми реконструкції історичної пам'яті та її ролі у конструюванні національної ідентичності. Процес глобалізації та європейської інтеграції Іспанії, що розпочався після завершення Переходу країни до демократії (1975–1982) з її офіційною політикою "колективної амнезії", документально затвердженої "пактом забуття" трагічних подій громадянської війни та репресій періоду диктатури, з умовив ряд політичних, юридичних і соціальних рухів, котрі вимагали у прямому і переносному значеннях здійснити "розкопки минулого". Зокрема, про це яскраво свідчить створення на початку 2000-х років Асоціації з відновлення історичної пам'яті (АРМН), котра своєю діяльністю забезпечила здійснення розкопок спільних могил з тілами жертв франкістських репресій. Поступово цей процес перетворився в Іспанії на так звану "одержимість минулим" (термін Хьюссена, 1995), що у свою чергу спричинило наративний "memoryboom" у різних сферах іспанської культури.

Із 90-х років минулого століття в іспанській культурі з'являється цілий потік художніх творів та кінофільмів, присвячених спогадам про події громадянської війни та її наслідки у період диктатури. Спираючись на дослідження західноєвропейської іспаністики (Х. Кольмейро, Дж. Лабаньї, Х.М. Іскьердо та ін.),

цей потік умовно можна розділити на дві групи відповідно до способів реконструкції у них історичної пам'яті.

Першу групу складають твори, що за своїм стилем тяжіють до костюмбризму та реалізму, з властивими для них традиційними способами лінійної репрезентації оповіді. Здебільшого такий підхід характеризує кіно і телепродукцію, а також деякі кіноадаптації художніх творів⁷. Міметична репрезентація минулого дала змогу режисерам вдало поєднати розрізнені у часі фрагменти минулого, випадки замовчування і лакуни. Однак, створюючи рівний наратив, без тріщин, цей тип реконструкції пам'яті парадоксальним чином нагадує офіційні історичні наративи, дуже умовні і легкі, уникаючи зіткнення з проблемами сучасності. Тому більшість із них підлягають небезпеці продовжити офіційно авторизований дискурс примирення без пробачень, без репрезентації контр-дискурсів, натомість підсилюючи почуття ностальгії за минулим і підкреслюючи її невідповідність проблемам сучасності.

Друга група художніх наративів засвідчує застосування письменниками і кінорежисерами нелінійних підходів до репрезентації минулого, що дають змогу зосередитися на проблемах пам'яті, травматичного досвіду, замовчувань і лакун минулого. Для позначення методу художньої репрезентації (реконструкції) пам'яті у цих творах іспанські культурологи і літературні критики звертаються до терміну "хонтологія" (фонетичний каламбур у поєднанні двох слів "haunt" та "ontologie"), уведеного до дискурсу гуманітарних наук Ж. Дерріда в праці "Привиди Маркса" (1993). Зокрема, американська дослідниця Джо Лабань у своїх розвідках, присвячених проблемі пам'яті в іспанській культурі постфранкізму, наголошує на так званому мотиві "хонтінгу"

⁷Як приклад, можна назвати екранізації романів "Час мовчання" Вісенте Аранда (1986) Луїса Мартіна Сантоса, "Ай, Кармела" Карлоса Саури (1990) Х.С. Сіністерри, "Олівець теслі" Антона Рейкса (2002), а також кінострічки "Анархістки" В. Аранда (1995), "Подорож Керол" Іманоля Урібе (2002), "Порушена тиша" "Мончо Армendarиса (2001), "Прекрасна епоха" Фернандо Труеба (1992) – Оскар в 1994 р. за кращий іноземний фільм) та ін.

("переслідування привидами минулого") як одному з найбільш ефективних засобів художньої репрезентації пам'яті про війну, котрий функціонує швидше як припущення, ніж ствердження [6, с. 97]. Ця примарність історії вимагає у свою чергу процесу виявлення (вичитування) "знаків" травматичного минулого, і сприяє артикуляції пригнічених спогадів у фантазмагоричній формі за рахунок введення у оповідь образу або голосу "привида" минулого, котрий активує механізми роботи пам'яті, скеровуючи думки і вчинки наратора. Такий прийом дає змогу оприятити все те, що довгий час замовчувалось у нормативних історичних наративах, і водночас демонструє складний процес зіткнення з травматичним минулим, що потребує свого осмислення і терапевтичного підходу у теперішньому.

Численність прикладів залучення цього прийому у літературі і кінематографі періоду буму зумовлене насамперед віковою приналежністю авторів подібних текстів вже до другої, а інколи і третьої декад повоєнного періоду (1950–60-і роки), які своєю творчістю демонструють те, що Маріанна Хірш називає терміном *postmemory*: "досвід тих, хто зростає під впливом розповідей, що передували їх народженню, тих, чиї власні запізнілі історії витіснились історіями попереднього покоління, сформованого травматичними подіями, котрі неможливо ані зрозуміти, ані відтворити" [4, с. 22]. Ця група художніх текстів представлена такими визначними романами, як "Вовчий місяць" (1985) Х. Льямасареса, "Beatus Ille" (1986) та "Польський вершник" (1991) А.М. Моліни, "Олівець теслі" (1998) М. Ріваса, "Солдати Саламіна" (2001) Х. Серкаса, "Сплячий голос" Д. Чакон (2002), а також кінострічками "Хребет диявола" (2001), "Лабіринт фавна" (2006) Г. дель Торо, "Притулок" (2007) Х. А. Байона, однойменну кіноверсію "Солдати Саламіна" (2003) Д. Труеби тощо. Водночас зазначимо, що процес залучення мотиву переслідування " привидами " минулого у контекст репрезентації історичної пам'яті про події воєнної та повоєнної доби в іспанській культурі почався ще наприкінці доби франкізму, символічно завершивши її двома знаковими кінострічками – "Дух вулика" (1973) В. Ерісе та "Вигодуй ворона" (1976) К. Саури, в яких монстр Франкенш-

тейн (як алегорія насильства під час війни та численних репресій) у першому і образ померлої матері – жертви грубого поводження з нею чоловіка-військовослужбовця з фашистським минулим у другому – немов привиди переслідують нове покоління, репрезентоване образами двох дівчаток, ролі яких блискуче зіграла одна іспанська актриса Ана Торрент.

Повернення минулого у формі "привидів" в іспанській культурі стало симптомом колективної неспроможності правильного підходу до нього, але водночас зумовило можливість його виправлення, визнання та відновлення у теперішньому. У зв'язку з цим надзвичайно глибокого символізму набуває міфічна постать Ф. Г. Лорки як національного мученика іспанського фашизму, розстріляного у перші тижні розв'язання громадянського конфлікту, але тіло якого по сей день так і не знайдене⁸. Як привид, тінь Лорки стає потужним нагадуванням невирішеності проблеми колективного минулого, яке досі не дає спокою сьогоденню.

Постать Ф. Г. Лорки, а особливо проблема його смерті, майже відразу після трагічної події стала предметом міфологізації в іспанських історико-культурних наративах доби франкізму. У той час, як "офіційна" Іспанія, а також та частина культурної еліти, котра підтримувала режим, створювала "неполітичну" версію його вбивства, опозиційна їй частина, в основному представлена іспанськими культурологами та літераторами екзилу, а також іноземними дослідниками, пропонувала іншу версію, згідно з якою Лорка поставав жертвою політичної розправи. Найбільш резонансними та вагомими в цьому контексті стали праці відомого ірландського дослідника Яна Гібсона, котрі лише після смерті Франко відкрились іспанському читачеві, а згодом послуговували "благодатним" ґрунтом, на основі якого іспанська

⁸У жовтні 2008 були розпочаті пошуки тіла іспанського поета на основі постанови слідчого Національної суддівської палати Іспанії Бальтасара Гарсона. Через рік почалися розкопки ймовірної могили Лорки, але вона виявилась порожньою. У 2012 році Суд виніс постанову про припинення пошуків решток поета на основі закону про амністію від 1977 року, котрий передбачає звільнення від суддівського переслідування всіх винуватців злочинів, здійснених у роки війни і диктатури.

література та кінематограф к. ХХ – поч. ХХІ століть створив ряд документальних і художніх фільмів, присвячених життю і трагічній смерті поета⁹.

Проте в контексті нашого дослідження особливий інтерес становить інший варіант художньої інтерпретації теми смерті Лорки, представлений у романі "Чарівне сяйво" (1991) іспанського прозаїка та кіносценариста Фернандо Маріаса. Варто також зазначити, що у 2003 році вийшла однойменна екранізація цього твору, здійснена М. Ермосо, сценарій до якої написав автор роману. Ці два тексти, літературний і кінематографічний, засвідчують два вище окреслених підходи до проблеми репрезентації та реконструкції історичної пам'яті в іспанській літературі та кіномистецтві періоду буму. У той час, як стрічка М. Ермосо, що вийшла через 12 років після публікації роману, пропонує традиційний реалістичний підхід до зображення історичного минулого, роман Маріаса засвідчує актуалізацію другої тенденції, демонструючи складний процес конструювання історичної пам'яті.

У своєму творі автор пропонує альтернативну історію смерті поета, згідно з якою Лорка не помер після страти у серпні 1936 року, а ще довгий час жив жалюгідним життям людини, яка, внаслідок отриманої кулею в голову травми, втратила пам'ять, орієнтири і власну ідентичність. Твір побудований у формі метаоповіді як спогади журналіста, котрий приїхав до Гранади робити репортаж про заходи, присвячені вшануванню п'ятдесятої річниці з дня смерті Лорки, про те, що йому розповів в одному з привокзальних барів міста старий чоловік, якому ще у далекому серпні 1936 року судилося, і як він сам пізніше назве це "єдиним виправданням мого життя" (141), врятувати життя іншій тяжко пораненій людині, що лежала скривавлена край дороги поблизу селища Віснар провінції Гранада (ймовірно місце розстрілу поета), і котра, як це з'ясується через багато років по тому, була ні ким іншим, як Федеріко Гарсія Лоркою.

⁹Згадаймо, зокрема, стрічку Маркоса Сурінагі "Зникнення Гарсія Лорки" (1996), побудовану у формі журналістського розслідування у 50-х роках минулого століття зникнення на початку Громадянської війни в Іспанії відомого поета і політичного агітатора Ф. Г. Лорки.

Залучення прийому подвійної нарації, одна з яких претендує на "свідчення" минулих подій (розповідь старого), а інша, – на їх "відновлення/відтворення" в теперішньому (переповіdana розповідь журналіста), таким чином, актуалізує у тексті Маріаса механізм дії "постпам'яті", розкриваючи опосередкований характер її зв'язку з предметом (Лорка) і джерелом (старий) спогадів, що здійснюється не стільки через безпосереднє пригадування, скільки за рахунок уяви та творчості, а також демонструє процес письма як засіб творення пам'яті і художньої правди.

Адже розповідь старого, достовірність якої хоч і видалась журналістові сумнівною, і він не збирався робити з неї сенсаційний репортаж, все ж зацікавила його настільки, що, в поїзді, від'їжджаючи з міста, він захотів спокійно прослухати це "ексклюзивне" інтерв'ю, запис якого, він начебто записав на плівку, але вона виявилася порожньою, залишивши репортера без жодних свідчень. Неможливість записати слова старого через несправність магнітофону зробила їх надзвичайно важливими, і щоб не втратити їх назавжди, він відкрив блокнот і став записувати його історію. І лише в процесі письма, він зробив дивне відкриття, яке вразило його, неначе удар блискавки: ця історія відбулась насправді.

Водночас актуальною призмою прочитання тексту Маріаса можна вважати й естетику хонтології, з характерним для неї мотивом переслідування привидами минулого як "буття-після-смерті" у теперішньому. Існування такої форми минулого у тексті уособлене в образі Лорки, котрий з'являється у житті наратора, буквально з могили (канавка край дороги), осяяний першим світлом нового дня. Спершу чоловік сприймає його за небіжчика, навіть уявляючи ймовірну сцену його вбивства, але згодом, коли виявляється, що той ще живий, забирає пораненого до себе додому. Після декількох тижнів догляду за ним, стає зрозуміло, що поранений втратив пам'ять. Йшов час, хворий фізично одужував, але не виявляв жодних ознак просвітлення, його відсутній погляд і німота свідчили про тяжку травму, отриману внаслідок пострілу в голову. Пошуки хоч бодай якоїсь інформації про хворого виявлялись марними, враховуючи ще й ризик ситуації, в якій опинився рятувальник (розпочалася війна, і Гранаду за-

хопили фалангісти, котрі ймовірно й здійснили розстріл), тому він вирішив переправити його до притулку і залишити на поручки черниці. Починаючи з цього моменту й надалі, після того, як поранений зникне з притулку, його образ, немов привид, постійно переслідуватиме оповідача: *"... часом я навіть відчував мовчазну присутність тієї людини, начебто він нікуди звідси не йшов – мені здавалось, що я можу до нього доторкнутися"* [1, с. 57]. Попри спроби забути цю історію і зажити "нормальним життям", Лорка, тоді ще просто хворий, наполегливо продовжував з'являтися у снах, спогадах, і думках чоловіка: *"...мені здавалось, що у повітрі віє його присутністю, і що він тільки і чекає того моменту, щоб з'явитися і знову ускладнити мені життя"* [1, с. 68].

Перетворення Лорки на "привида" водночас розкриває еліптичну природу цього образу (привида), що у свою чергу сприяє художній репрезентації і реконструкції травматичного минулого (зокрема, картин повоєнних репресій), підсилюючи драматизм його існування у теперішньому. Адже Лорка, котрий фігурує на сторінках роману у якості "живого мерця", водночас постає уособленням невиліковної колективної травми, яку отримало іспанське суспільство внаслідок громадянської війни, у той час як його амнезія, німота і механістичне існування метафорично передають стан, в якому перебувала країна протягом довгих років диктатури Франко.

Поява Лорки у житті наратора і хронологія наступних подій репрезентують процес ідентифікації його особистості, символічно відображаючи історико-культурні етапи конструювання колективної пам'яті в Іспанії, починаючи з моменту історичної травми до кінця XX ст. Умовно цей процес можна поділити на чотири темпоральні відрізки, які засвідчують чотири ключові "зустрічі" наратора з Лоркою, виявляючи різні аспекти його хонтологічної ідентичності у процесі її конструювання наратором.

Отже, з моменту їх першої зустрічі у серпні 1936 року і до його зникнення з притулку у 1947 році, – це травмована, хвора людина без імені і пам'яті. Вдруге доля їх зводить на початку 1960-років, коли, знедолений і все ще позбавлений пам'яті, бездомний бродяга на прізвисько "Португалець" блукає вулицями

занедбаного кварталу міста у пошуках їжі і притулку, перетворившись "у *дещо середнє між клоуном і талісманом для дівчат з бару*" (123). Звернімо увагу на те, що керований нагальною потребою *знати минуле* (відновити картину того, що відбулось з цим бідолохом за цю 15-річну перерву), цього разу вже оповідач є тим, хто переслідує "привида" минулого: він тінню ходить за Лоркою темними закутками і провулками кварталу, вдруге рятуючи йому життя, тільки вже від нападків і знущань дітей. Повторення історії засвідчує у свою чергу хонтологічний принцип постійного повернення минулого у теперішнє, їх злиття та вихід за межі темпоральності. Яскравим прикладом цього стає епізод, коли, забравши Лорку до себе додому після інциденту з дітьми, вже уві сні оповідач переживає щось на кшталт нічних видінь, у яких картини минулого змінюють одна одну, і йому здається, що, як і в той день 1936-го, коли вони були серед полів, вони парують з ним удвох у спеціальній капсулі, поза звичним часом і простором [1, с. 125].

Бажання допомогти знедоленому повернути пам'ять скеровує подальші дії наратора: він вирішує відвести його до психіатричної лікарні. Зупинившись по дорозі, і як він згодом зрозумів, на тому самому місці, у той же самий день, під впливом сліпучого нещадного сонця, оповідач стає свідком тимчасового, миттєвого пробудження пам'яті свого підопічного, котрий стояв перед ним, дивлячись йому прямо в обличчя вже не відсутнім, а блискучим, унаслідок низки осяянь, що спалахнули в його свідомості, поглядом. Він навіть почав ворухити губами, але, так і не промовивши ні слова, повернувся і квалливо попрямував дорогою, доки повністю не зник у далині. Побачена сцена настільки вразила оповідача, паралізувавши все його тіло, що, лише через деякий час, прийшовши до тями, він усвідомив, що чоловік зник безвісті, "наче крізь землю провалився". Відразу за цим у наратора з'явилось дивне відчуття, що нагадувало стан трансу, наче під час тієї сцени хтось загіпнотизував його і не поспішав клацнути пальцями, щоб розбудити.

Пробудження настане лише згодом, у середині 70-х років, завдяки документальній короткометражній стрічці про громадянську війну, що їх почали показувати перед основними фільмами в тогочасних кінотеатрах, де оповідач випадково виявляє, що

людина, яку він врятував – іспанський поет Федеріко Гарсія Лорка. Зазначений епізод демонструє ще одну онтологічну особливість, яка полягає у оприявненні певної таємниці минулого, котра відкривається далеко не всім. З огляду на те, що наратор – простий чоловік з народу, котрий до цього моменту ніколи не бачив Лорку, а також не був знайомий з його творчістю – постає уособленням колективної амнезії часів диктатури (чому зокрема сприяла заборона публікації творів Лорки в Іспанії, особливо у перші її декади), таємниця особистості Лорки відкривається йому не відразу, що у свою чергу метафорично відображає початок пробудження Іспанії від колективної амнезії після смерті Франко. Але водночас він є єдиним носієм іншої "таємниці" іспанського поета – його трагічного "буття-після-смерті" як "привида" минулого, розкриття якої непідвладне жодним творцям офіційних історичних наративів.

Ідентифікація Лорки зумовила новий етап знайомства наратора з поетом, його творчістю та численними працями, присвяченими його життю. Попри труднощі, з якими зіткнувся оповідач, у сприйнятті творчого доробку поета (вірші видались йому надто химерними, у п'єсах взагалі було важко стежити за ходом сюжету, а у статтях він майже нічого не розумів), він не полишав читати Лорку, захоплюючись відображенням думок людини, з якою його не раз зводила доля. Пізнання Лорки через його твори породжувало в наратора дивне відчуття виходу у позачасовість. Йому навіть здавалось, що вони разом з Лоркою перепливають бурхливу річку у одному маленькому човні, і коли поет втомлювався гребти, він передавав йому єдину свою силу, на яку був здатен: *"він наказував читати якусь із написаних ним сторінок або нашіптував свої вірші, і тоді літери оживали в тиші, і це справляло на мене дивовижний вплив: я продовжував гребти, я боровся з бурхливими водами за нас двох"* [1, с. 172]. Відчуття причетності наратора до конструювання історичної і культурної пам'яті спонукало його до здійснення спроб оприлюднити свою історію, що, на жаль, так і не завершилось успіхом. З одного боку, це пояснюється недостатністю доказів існування Лорки у сучасній дійсності, а з другого, – гірким усвідомленням непотрібності здійснення своїх поривань. У романі є сцена, коли, натхненний ідеєю нарешті відкрити світові "таємницю" Лор-

ки, наратор приходить на лекцію одного іноземного професора, всесвітньо визнаного авторитету в темі життя і особливо обставин смерті іспанського поета (образ, у якому читач відразу розпізнає Яна Гібсона). З надією бути почутим людиною, і як йому на перший погляд здалось, небайдужою до долі поета, у ході лекції він повністю розчаровується і відмовляється від своєї ідеї, зрозумівши, що все, написане про Лорку, насправді має мало спільного із самим Лоркою, а натомість відображає різні наукові погляди на так звану "проблему Лорки", слугуючи гарною рекламою для їх авторів: "... іноземний професор говорив не про Лорку. Він говорив про себе. Він використав розстріл і громадянську війну зокрема як трампліни, з котрих злетів на крилах слави, і по ходу діла продав ще кілька екземплярів своєї нової книги, реклама якої, судячи з усього, і була головною метою його участі у виступах" [1, с. 195–196]. Так і не дізнавшись під час цієї лекції, чи існують якісь безсумнівні і конкретні докази фізичної смерті Лорки, наратор, автоматично слідуючи за натовпом людей, все ж купує книгу професора і підносить йому для отримання автографу. Утім, прочитавши у книзі посвячення: "*Старому борцю за республіку*, – яке, за його визначенням, – *написав цей придурак*" [1, с. 204], він викидає книгу у смітник і прямує у свій квартал, залишаючи позаду і це місце, і гучне свято, і афішу, з якої на нього дивився той, хто повністю перевернув і ускладнив йому життя, той, кого він намагався розгадати впродовж багатьох років, сповнених драматичних подій, той, чия таємниця відкрилась йому одкровенням, і з якою він хотів поділитися зі світом, і нарешті той, за чие "життя-після-смерті" він боровся всі ці роки, пристрасно бажаючи, щоб у цієї історії був щасливий фінал, але цьому не судилося здійснитися. Остання зустріч з Лоркою, точніше його іконічним образом на афіші, після лекції професора, відкрила наратору приголомшливу істину: єдиний справжній порятунок, який він би міг надати цьому блукаючому світом "привиду" минулого, полягав у тому, щоб повернути йому його смерть: "*Він би не став чинити опір, адже це було те, чого він хотів: мертвий і щасливий, позбавлений, нарешті, від кошмарного сну*" [1, с. 203].

Отже, гіркий висновок, якого доходить наратор на завершення своєї історії, символічно відображає ситуацію "кризи пам'я-

"", яка виникла в Іспанії після переходу країни до демократії, засвідчуючи неспроможність вирішення проблеми травматичного минулого. З огляду на це, "друга" смерть Лорки означала б для наратора можливість повернути минуле на своє місце (дозволити мертвим залишатися мертвими), і тим самим позбутися "привидів" пам'яті. Утім, цього не сталося, адже як демонструє текст Маріаса, Лорка зник, а не помер, як власне й історія старого, запис якої зник із плівки, продовжуючи своє "життя-після-смерті" у культурній пам'яті сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Mariás F.* Волшебный свет / Фернандо Мариас. – М. Махаон, 2004. – 224 с.
2. *Colmeiro J.* ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista [Електронний ресурс] / José Colmeiro // 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada. – 2011. – № 4. – Режим доступу: <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>.
3. *Cuñado I.* Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI [Електронний ресурс] / Isabel Cucado // Dissidences. Hispanic journal of Theory and Criticism. – 2007. – Vol. 2:Iss. 3, Article 8. – Режим доступу: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8/>.
4. *Hirsch M.* Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory / Marianne Hirsh. – Cambridge: Harvard University Press, 1997. – 306 p.
5. *Huyssen A.* Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia / Andreas Huyssen. – New York: Routledge, 1995. – P. 13–35.
6. *Labanyi J.* Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War [Електронний ресурс] / Jo Labanyi // Poetics Today. – 2007. – № 28.1. – Режим доступу: http://cges.umn.edu/docs/Labanyi.Memory_and_Modernity_in_Democratic_Spain.pdf.

Стаття надійшла до редакції 06.04.16

О. Г. Шестопад, канд. філол. наук, асист.
Институт филологии КНУ им. Тараса Шевченко, г. Киев

МОТИВ "ПРЕСЛЕДОВАНИЯ" ПРОШЛЫМ В РОМАНЕ "ВОЛШЕБНЫЙ СВЕТ" ФЕРНАНДО МАРИАСА

Рассматривается проблема художественной реконструкции памяти в испанской литературе эпохи постфранкизма на материале романа "Волшебный свет" (1991) Фернандо Мариаса. Основное внимание уделяется анализу мотива "преследования" историческим прошлым в контексте эстетики хонтологии.

Ключевые слова: Лорка, память, амнезия, хонтология, "преследование", "призраки", нарратив, гражданская война.

O. Shestopal, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE MOTIF OF "HAUNTING" IN THE NOVEL LA LUZ PRODIGIOSA BY FERNANDO MARHAS

The article attempts an analysis of historical and cultural memory reconstruction in the post-Franco Spanish literature based on the F. Marias's novel "La luz prodigiosa" (1991). The focus is on the actualization of the motif of "haunting" by the historical past in the context of the aesthetics of hauntology.

Key words: Lorca, memory, amnesia, hauntology, haunting, ghosts, narrative, Civil War.

УДК: 821.161.2-225.09 Порфирій Горотак

Т. М. Шкарлута (Синьоок), асп.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

"ТРИЄДИНА ІСТОТА" ПОРФИРІЯ ГОРОТАКА: СПІВТВОРЦІ МІСТИФІКАЦІЇ

Досліджено проблему співавторства Порфирія Горотака. Проаналізовано внесок Леоніда Мосендза, Юрія Клена й Мирона Левицького в містифікацію

Ключові слова: містифікація, пародія, співавторство.

"Дияболічні параболи" як результат спільного творчого експерименту Леоніда Мосендза та Юрія Клена з'явилися наприкінці життєвого шляху обох письменників, коли їхні головні твори – "Останній пророк" і "Попіл імперій" – було написано. І хоч автори мали містифікаторські схильності ще до появи Порфирія Горотака – Леонід Мосендз містифікував деякі факти своєї біографії, а Юрій Клен друкував в еміграційній періодиці пародійні вірші під псевдонімом Роксоляна Черленівна, Порфирій Горотак народився випадково.

Автори містифікації по-різному ставилися до того, приховувати її, чи ні. Скажімо, Леонід Мосендз у листах говорив про Порфирія Горотака як про свого талановитого знайомого. У листі до Олекси Данського 1947 року він писав: "Мій знайомий "незнайомий" поет Порфирій Горотак, що недавно видав у Зальцбурзі свою першину несугірших віршів під назвою "Дия-

болічні параболи", прислав мені кілька перекладів із хинської мови" [4, с. 92] (до слова, Юрій Шерех надрукує згадані переклади в "Арці", прийнявши на віру їхню справжність). У листі за 3 грудня 1947 року Мосендз [4, с. 98] знову згадує про Горотака, з яким нібито мав листовну розмову: "Радий, що Горотак знайшов милість у ваших очах. В "Арці" він буде дуже добре себе почувати. Прислав мені вірша, якого, пише, заінспірував йому Бабій своєю "Світ й людина"". Щоб додати інтриги, Мосендз писав: "...Останнє число "Арки" маю. Є там "катрени" Горотака. Цікаво мені, що їх помістили. Чи перевіряли їхню оригінальність? А, може, це підробка?" [4, с. 95] Отже, Леонід Мосендз і далі прагнув глузувати над своїми літературними опонентами, хоч на той час Юрій Клен уже відійшов у засвіти. До слова, Юрій Клен, на відміну від колеги, не надто приховував свою причетність до містифікації.

Пишучи про Юрія Клена через десять років по його смерті, Іван Кошелівець згадує: "Юрій Клен... при розмовах охоче переходив на Горотака і додавав відомості з його біографії. Ніби Горотак працює десь на тартаку в Тіролі і уникає зближення з українськими осередками. З його хитрої усмішки й із того, як він при всякій нагоді протегував Горотака, було ясно, що Клен мав безпосередній стосунок до цієї містифікації, але таємницю свою він відкрив нам аж через рік після мого першого знайомства з рукописною збіркою Горотака. Пізньої весни 1947 ми гостювали разом з Кленом у Лавріненка... і Клен розповів нам, що під ім'ям Горотака пише він і Мосендз, а ілюстратором мав бути Мирон Левицький, що так, здається, своєї горотаківської діяльності досі й не виявив" [3, с.1]. Леонід Мосендз, очевидно, не був надто втішений фактом, що Юрій Клен так скоро видав їхню творчу таємницю, про що свідчать такі рядки з його листа: "Навмисне дали туди (в "Дияболічні параболи" – Т.Ш.) й чепуху останню, щоб ніхто не пізнав. Але старий (Юрій Клен – Т.Ш.) все розказав (слаб був на язик покійний), а потому помер, а з ним і Горотак II" [4, с. 202].

Про істинних батьків Порфирія Горотака проговорився й Петро Волиняк, директор видавництва "Нові дні", де вийшли "Дияболічні параболи". У приватній розмові він зізнався Ігорю Качуровському, що до містифікації причетні Юрій Клен і Леонід Мосендз.

Так було викрито справжніх авторів "Дияболічних парабол", але після того інтерес до збірки не згас.

Імовірно, що спочатку жоден із майбутніх "батьків" не ставився до створення Горотака надто серйозно, вважаючи його розвагою, яка більше звеселяла, аніж мала на меті якісь літературні завдання. Але з часом вправління у віршуванні захопила письменників – і в Мосендза навіть виникла думка, що вірші, яких уже чимало назбиралося, не зле було б проілюструвати. До роботи над образом Порфирія Горотака вирішили залучити художника Мирона Левицького. З його участі в містифікації почнемо розмову про авторство Порфирія Горотака.

Про участь Мирона Левицького в містифікації і його внесок у "Дияболічні параболи" відомо небагато. Найдокладніші відомості можна знайти в післяслові Святослава Гординського до першого тому творів Юрія Клена [5, с. 371], виданого 1992 року. У статті Гординський зазначає, що, за словами самого Левицького, "Горотаком" він став досить пізно. Він жив тоді в австрійському Інсбруку, і до нього часто навідувалися "Горотак-1" (Леонід Мосендз) і "Горотак-2" (Юрій Клен). Вони запропонували художникові взяти участь у містифікації після того, як у гумористичному журналі "Проти шерсти" побачили пародії на себе авторства Левицького. Крім цього, художник виконав графічну обкладинку й кілька ілюстрацій мандрів Горотака, проте "видавець збірки Петро Волиняк (справжнє прізвище Чечет) їх не надрукував, уважаючи їх надто модерністичними". За словами Мирона Левицького, його внесоком у "Дияболічні параболи" були поезії "Не хочу" і "Неоімпресіоністичне" [5, с. 372].

Одним із творів Порфирія Горотака, справжнім автором якого, за свідченням Мирона Левицького, є саме він, можна вважати поезію "Неоімпресіоністичне". На користь саме такого авторства промовляє, зокрема, неприцпанне іншим Горотаковим поезіям використання термінів із галузі малярства. Згаданий твір – це нанизування образів, між якими немає причинно-наслідкового зв'язку, але, вочевидь, важливішим для автора є передати враження від цих образів, а не розповісти історію. "Неоімпресіоністичне" – герметичний текст, і ускладненість у його тлумаченні полягає також і в нетиповій для решти віршів "Дияболічних парабол" лексиці. Здається, що колір тут важли-

віший за образи, а цікавим для автора є показати засоби, якими творяться вірш, а не створити цілісні образи. Як відомо, колір став важливішим за сюжет у модерному мистецтві, особливо в авангардному живописі. Так само і у поезії "Неоімпресіоністичне" вражає свобода барв, неув'язнена рамками сюжету.

Замасний блахман палітри,
софізми "ізмів", музи сон
та ембріон, що сохне в вітрі,
забарвлений в пірамідон [1, с. 85].

Естетика початку твору близька навіть не так до імпресіоністичної, як до розгнузданої сюрреалістичної. Митець називає палітру оманливою, блахманною, бо вона не може точно передати реальність, але чи в цьому полягає призначення живопису? Митця приваблює непередбачуваність пензля, експерименти з фактурою й кольором:

Кобальто-сірі плями фарби,
м'ягка топазова емаль,
мов сталь – гнучкі фактури карби,
індійський руж, шпаркий кораль [1, с. 86].

Тоді ж, коли мистецтво перестає бути вільним, вибираючи традиційну дорогу, ліричний герой розчаровується в ньому. Мовби після солодкого сну, не обмеженого рамками умовностей, ліричного героя вражає традиційний портрет, ув'язнений у рамі, і атмосфера довкола цього твору – макабрична, адже йдеться про тлінне буття людини:

Та знову хромове обличчя
макаброю зорить із рам,
устам твоїм цілунок тиче
чудних перверсій, діяграм [1, с. 86].

Іпостась Мирона Левицького як "третього батька" Порфирія Горотака лишилася також і в поезії "Я", де є такі рядки:

Не розгадає ідіот
мою істоту триедину,
бо справді склавсь я з трьох істот:
одна бере усе на кпини,
а друга пестує ліризм,

і третя олівцем і тушем
страшний малює катаклізм... [1, с. 60].

Очевидно, що тим, хто "бере усе на кпини" був Леонід Мосендз, тим, хто "пестує ліризм" – Юрій Клен, а автором "страшного катаклізму", мальованого "олівцем і тушем", виявився Мирон Левицький. Саме в такій послідовності в "Дияболічних параболах" у частині "Мегалострофи іншим" вміщено вірші-присвяти – спершу Леонідові Мосендзу, з легкої руки якого постав Порфирій Горотак, потім Юрію Кленові, що підхопив ідею колеги, а вже за ними – присвята Мирону Левицькому, "графові графіки" [1, с. 69], участь якого в містифікації так і не відбулася. З цієї причини в нашій роботі говоримо тільки про Леоніда Мосендза і Юрія Клена як авторів містифікації, хоча у текстах "Дияболічних парабол" він навіки лишиється "триєдиним":

І в триєдиності моїй
Тобі явлюсь, як у порфирі –
Трьох різних постатів носій,
Ніким не збаданий Порфирій [1, с. 61].

Існує ще одна версія того, хто був третім автором Порфирія Горотака. У спогадах Юрія Шереха [1, с. 116] натрапляємо на думку, що, окрім згаданих письменників, до Горотака мав стосунок і "світанівець" Юрій Чорний. Вочевидь, сприймаючи критику Порфирія Горотака як напад на МУР, ідеолог руху Юрій Шерех вважав, що до містифікації неминуче мають бути причетні його опоненти із групи "Світання".

Найважливішим аргументом на користь того, що третім горотаківцем мав бути саме Мирон Левицький, а не Юрій Чорний чи хтось інший, є факт, що у збірці "Дияболічні параболи" є три вірші-присвяти, які йдуть один за одним: "Леоніду Мосендзові", "Архисонет Юрію Кленові", "Миронові Левицькому". У присвяті "Горотаківі-3" йдеться про його малярський хист:

З великим казаном коштовних фарб
(від індиго до кольору морелі)
Мандруєш ти, як давні мінестрелі,
По всіх світах тягаючи свій скарб [1, с. 69].

Про Юрія Чорного у збірці – ані слова. Тому в нашому дослідженні дотримуємося думки про те, що третім горотаківцем мав бути саме Мирон Левицький.

Достеменно невідомо, хто є автором тих чи тих віршів "Дияболічних парабол". Окремі з них Леонід Мосендз і Юрій Клен писали спільно. Як саме це відбувалося, можна докладніше дізнатися зі спогадів очевидця цього унікального творчого процесу: "Я точно пам'ятаю один епізод з такої віршомохії в ліску коло пансіону "Ваттерштайн" навесні, коли ліс вже добре зелений. Мосендз... був частенько моїм гостем. Одного разу був і Клен. Після чаю ми вибралися на прохід в ліс. Отак прохолоджуєтесь, поети, мабуть, почули приплив натхнення, зупинилися, присіли на пеньках, і за десять-п'ятнадцять хвилин постала "Ностальгія" або "Архістратиг". Такі літературні засідання на тій поляні вони одбували й частіше. Другим таким місцем, Парнасом, був лісок коло іхтіольного заводу. Складали вони ті вірші з подивугідною легкістю. Деякі спільно, тобто один зачинав, а другий перебивав і продовжував (записував Мосендз і свій чорновик), окремо або на згаданих "засіданнях", або дома. Деякі вірші Клена Мосендз теж записував у свій чорновик, як Клен із пам'яті диктував" [2, с. 5]. За спогадами дізнаємось, що Мосендз у невимушеній атмосфері декламував Юрію Геричу вірші, і він міг легко розрізнити, чийого авторства вони були, "за винятком кількох, про які я ніколи не був певний і завжди плував, чийого вони авторства" [2, с. 5].

Відомо, що серед поезій збірки "Дияболічні параболи" Леонідові Мосендзу належать такі: "Таємниця", "Ода до трактора", "Залізобетонна елегія", "Поезوماхія", "Східняцьке фуріозо", "Пам'яті Сквороди", "Елітність", "Астральна fuga" та деякі інші. За свідченнями сучасників письменника, у всій збірці переважають вірші Юрія Клена, а Мосендз написав близько 27 поезій, а три чи чотири твори письменника створили разом [2, с. 5]. Леонід Мосендз також створив і опублікував у "Арці" в лютому 1948 року (тобто вже після смерті Юрія Клена) "Хінські катрени Т'анг", нібито перекладені Порфірієм Горотаким. Цікавим є той факт, що, за нашими спостереженнями, згадані твори, написані Мосендзом під маскою Порфірія Горотака, значно вищого рівня, аніж лірика, яку автор творив від свого імені.

Граючись, створюючи в біографії Горотака нові й нові колізії, Мосендз часом вдавався до алюзій на своє життя. Скажімо, у вірші Горотака "Пам'яті Сквороди", де наскрізною є тема мандрів і афоризм філософа "світ ловив мене, та не спіймав", серед численних життєвих перипетій ліричного героя є й така: "До Риму почвалав, і в Вічнім місті з мене мали, покликавши конклав, Вкраїні дати кардинала" [1, с. 19]. Свого часу Мосендз згадував: "Року 1922 мене з Чех запрошували до Риму, щоб я перейшов на католицтво і студіював теологію. Я б і зробив це дуже охоче, якби не те, що треба змінити віру. "Козак віри не міняє" – за мене ручалися мої батьки, коли мене хрестили, й я б не зрадив їх... Може, піп з мене був би незлий" [4, с. 195].

Юрія Клена, або, за висловом Юрія Мосендза, Горотака П, іпостасі, що в "триєдиній істоті" містифікації "пестує ліризм" дослідники називають автором більшості поезії збірки "Дияболічні параболи". Часом така думка ставала приводом до прикрих неточностей вже по смерті обох авторів. Скажімо, маловідомим є той факт, що в деяких статтях тогочасної періодики Порфирія Горотака асоціювали тільки з Юрієм Кленом.

Товариш Леоніда Мосендза Арсен Шумовський спростовував цей погляд 1950 року на сторінках газети "Українські вісті". В одному з листів до редактора видання Шумовський пише про те, що натрапляв на цитати з Порфирія Горотака, причому в такому варіанті: П. Горотак-Клен. "Це вперше у нашій журналістиці я зустрів натяк на те, хто такий був П.Горотак, автор славнозвісних "Дияболічних парабол", – пише автор статті "П. Горотак – Клен – Мосендз". – Я переконаний, що нашому громадянству було приємно зробити це "відкриття", але мушу ствердити, що воно неповне, лише його половина" [6, с. 339].

Далі Арсен Шумовський наводить слова Леоніда Мосендза із його листів, де письменник згадував про те, як вони з Юрієм Кленом написали Порфирія Горотака за два дні і як Юрій Клен видав таємницю містифікації. Прагнучи відновити справедливість у питанні авторства Арсен Шумовський із великої поваги до Леоніда Мосендза просить редактора "Українських вістей" опублікувати його матеріал, щоб довести й Мосендзову причетність до містифікації: "Мосендз і Клен були великими приятелями, і з листів Мосендза очевидно, як він мучився за долю сво-

го друга ще за його життя і вже по смерті. А доля судила Мосендзові пережити приятеля лише на кілька місяців. Тому я дозволю собі просити Вас надалі поруч з іменем Клена писати ще й ім'я Мосендза" [6, с. 339]. На potwierдження думки автор листа пригадає, як Мосендз надіслав йому примірник "Дияболічних парабол" зі своїм автографом і підписом "1/2 Горотак".

У такий спосіб другові Мосендза вдалося посприяти тому, щоб Порфирій Горотак лишився в історії літератури як творчий експеримент двох письменників. Проте більшість поезій збірки все ж таки належать авторству Юрія Клена. За словами Івана Кошелівця, "із слів Клена ми знали, що більшість його віршів написав сам він, але сьогодні, після смерті обох горотаківців, ледве чи взагалі хтось зможе точно виділити, що кому з них належить" [3, с. 1]. Вочевидь, такої думки дотримувався і Володимир Державин, який в оглядовій статті про тогочасну еміграційну літературу, ведучи мову про Горотака, не згадував імені Леоніда Мосендза, називаючи "Дияболічні параболи" "пародіями Клена за участю одного з найвідоміших поетів". Так само і Юрій Герич у статті "Як постав Горотак" зауважив, що з усього доробку Горотака "віршів Мосендзового авторства 27, 3-5 – спільних, решта – Клена" [2, с. 5].

У першому томі вибраних творів Юрія Клена, що побачив світ у Нью-Йорку 1992 року, до поезій Клена зараховано майже всі твори "Дияболічних парабол", окрім "Тирольської осені", "Шабльону", "Розлуки", "Моїй єдиній", "Спільності", "Імперативу сонця". Прикметно, що упорядники вмістили до першого тому Клена усі три частини "Дияболічних парабол" – "Неозірність", "Мегалострофи собі", "Мегалострофи іншим", "На тулумбасі гір", не згадуючи хіба про згадані поезії, "Про автора" і "Читачам". Припускаємо, що тільки ці поезії упорядники зараховують до творчості Леоніда Мосендза. Утім, це лише припущення, а про що можемо казати упевнено, так це про те, що упорядники ототожнюють Порфирія Горотака із Юрієм Кленом, бо вважають його автором більшості відсотків віршів. Віддаючи належне внеску Леоніда Мосендза та не поділяючи думки про те, що творчість Порфирія Горотака майже уповні є результатом творчого хисту Юрія Клена, у нашому дослідженні дотримуємося думки, що хоч Леонід Мосендз написав менше поезій "Дия-

болічних парабол", усе ж таки йому належить ідея виникнення містифікації, передмова до видання і зо п'ятнадцять поезій збірки Порфирія Горотака, а тому вважаємо його співтворцем містифікації на рівні з Юрієм Кленом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Горотак Порфирій*. Дяболічні параболи / Порфирій Горотак. – Зальцбург : Нові Дні, 1947. – 110 с.
2. *Герич Ю.* Як постав Горотак. З приводу десятої річниці смерті Мосендза / Юрій Герич // Українська Літературна Газета. – 1958. – Ч. 11. – С. 1–5.
3. *Кошелівець І.* Зустрічі з Юрієм Кленом. До десятиліття з дня його смерті / Іван Кошелівець // Українська літературна газета. – 1957. – Ч. 11. – С. 1.
4. *Мосендз у листах*. Особисте / З листів Л. Мосендза до родини інж. Арсена Шумовського // Літературно-Науковий Вісник (Мюнхен). – 1949. – No 2.
5. *Гординський С.Г.* Післяслово / Святослав Гординський // Клен Юрій. Твори. – Т. 1. – Нью-Йорк, 1992. – С. 371–372.
6. *Шерех Ю.* Я – мене – мені... (і довкруги). Спогади / Юрій Шерех. – Харків: Видання часопису "Березіль"; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. – Т. 2: В Європі. – 303 с.
7. *Шумовський А.П.* Горотак – Клен – Мосендз / Арсен Шумовський // Українські вісті. – 1950. – Ч. 98. – С. 12–13.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.16

Т. Н. Шкарлута (Синеок), асп.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

"ТРИЕДИНОЕ СУЩЕСТВО" ПОРФИРИЯ ГОРОТАКА: СОВАТОРЫ МИСТИФИКАЦИИ

Исследована проблема соавторства Порфирия Горотака. Проанализирован вклад Леонида Мосендза, Юрия Клена и Мирона Левицкого в мистификацию.

Ключевые слова: мистификация, пародия, соавторство.

T. M. Shkarluta (Syniook), Postgraduate Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

"TRIUNE BEING" OF PORPHYRYHOROTAK: CO-AUTHORS OF THE HOAX

The article deals with the problem of co-authorship of Porphyry Horotak. The contribution of Leonid Mosendz, Yuri Klen and Myron Levitsky to the mystification is analyzed.

Keywords: hoax, parody, co-authorship.

Ю. Шкуратенко, асп.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІД АНЕКДОТУ ДО ГУМОРЕСКИ: ЛІТЕРАТУРНА ОБРОБКА ФОЛЬКЛОРНОГО ЖАНРУ НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО

Розглядаються особливості впливу фольклору на літературну творчість П. Глазового. На матеріалі гуморесок письменника досліджується ступінь літературного опрацювання анекдотів. Аналізуються особливості ідіостилію автора на всіх рівнях художнього твору.

Ключові слова: анекдот, фабула, сміховий ефект, контраст, парадокс.

Від часів бароко й до кінця ХХ ст. давнє та нове письменство послуговувалося українською сміховою культурою як джерельною базою сюжетів, образів, мотивів тощо. П. Глазовий посів чільне місце серед письменників, які займалися "олітературненням" багатьох форм української сміхової культури. Зокрема, його цікавили гумористичні оповідання, побутові казки, жарти, дотепи, серед яких особлива роль належить традиційному анекдоту.

Художня рецепція гумористично-сатиричних фольклорних жанрів є складним і багатоаспектним явищем в історії української літератури, що потребує глибокого вивчення. Феномен взаємодії сміхового фольклору й художньої літератури у творчості українських письменників цікавив таких науковців, як М. Яценко, О. Дей, І. Денисюк, М. Сиваченко, І. Дубова та ін. **Мета** нашої статті – з'ясувати функціональний рівень використання письменником фольклорних джерел на прикладі такої форми сміхової культури як анекдот.

Анекдот виявився унікальним жанром, який насичував, збагачував і урізноманітнював інші літературні жанри – як прозові, так і поетичні. На його основі розгорталися більші за обсягом наративні форми, а саме новели, оповідання, байки, повісті, фелетони, усмішки, гуморески, "співомовки" тощо. Цей фольклорний жанр використовували багато українських письменників: Я. Гаватович у інтермедіях, І. Котляревський у "Москалі-чарівнику", Г. Квітка-Основ'яненко у гумористичних оповіданнях

"Підбрехач", "Пархімове снідання", "Салдацький патрет", "Мертвецький великдень" і повісті "Конотопська відьма", С. Руданський у "Співомовках", С. Олійник та П. Глазовий у гуморесках та ін. Ця надзвичайна продуктивність була пов'язана з багатьма властивостями анекдоту.

Однією з таких властивостей є *фабульна гострота та установка на подієвість*. Дослідник І. Денисюк зазначає: "Народні сюжети характеризуються *одномотивністю* та концентрацією уваги на *подійності, на кумедності ситуації*, в якій проявляється кмітливість героя" [4, с. 45].

Окрім того, анекдот відзначається сталими законами побудови. Його питомою рисою науковці визначають *здатність породжувати сміхову реакцію* [6, с. 171] або, іншими словами, *установку на створення сміхового ефекту* [5, с. 74]. Дослідниця І. Кімакович вважає, що сміховий ефект досягається як на текстуальному, так і на позатекстуальному рівнях. До першого належить *специфічна композиція*, а саме діалогічний спосіб викладу, до другого – *пуант* [6, с. 171].

Важко не погодитися з тим, що *діалогічний спосіб викладу* є одним із найпоширеніших композиційних прийомів анекдоту, оскільки він дає змогу у *формі "запитання – відповіді"* зіштовхнути різні світогляди, характери тощо. Натомість *пуант*, як зазначає Є. Курганов, "передбачає перетин несумісних контекстів" [8, с. 29]. Насамперед у структурі анекдоту закладається система логічних зв'язків, яка різко зміщується, зіштовхнувшись із принципово іншою системою зв'язків. Це зіткнення актуалізує приховані сенси [8, с. 29]. Є. Курганов звертає увагу на *закон пуанту*, який діє наступним чином: спрацьовує механізм, завдяки якому повторно зринає початок тексту і набуває зовсім іншого значення [8, с. 29].

Анекдотові притаманна *дотепна парадоксальність* [8, с. 27], яка забезпечується багатьма стилістичними засобами: грою слів, каламбуром, полісемією, омонімією, повторами, нанизуванням тощо. Всі зазначені риси зробили цей гумористично-сатиричний фольклорний жанр надзвичайно цікавим для літературного опрацювання. Ці особливості анекдоту вміло використовував у своїй творчості і П. Глазовий.

У доробку письменника є гумореска "*Увертюра*", у якій принцип досягнення сміхового ефекту збігається з анекдотичним. Цитуємо текст народного джерела:

Чоловік і дружина слухали оперу.

– У співачки чудова колоратура.

– Ти б краще стежив за співом.

Наведений анекдот будується на хибному розумінні слова "колоратура". Згідно з визначенням, колоратура означає "швидкі, технічно складні віртуозні пасажі та мелізми у вокальній музиці; здатність голосу виконувати їх" [9, с. 425]. Але вочевидь дружина не знає значення цього слова і приймає його за щось інше. Подібна реакція свідчить про низький культурний рівень героїні.

Дії гуморески "*Увертюра*" також розгортаються в оперному театрі. Та, на відміну від анекдоту, в якому штрихами замальовані характери персонажів і конфлікт вибудований як замальовка, письменник створює насичене гумористичне полотно.

У центрі твору подружжя або закохана пара (автор називає їх "він" та "вона") [3, с. 84]. Письменник з перших рядків розкриває характери чоловіка і жінки. Попри те, що їхні місця у партері (що наштовхує нас на думку про те, що глядачі мусили б бути неабиякими поціновувачами мистецтва), вони "надулися, наче дві тетері" [3, с. 184]. Автор використовує тут питома український фразеологізм, який лаконічно окреслює їхнє невдоволення. Далі за сюжетом дружина продовжує "бурчати": "Що за люди оті диригенти? / Півгодини настроюють свої інструменти. / Той цигика, той триндика, третій дме у дудку. / Затяг мене в цю оперу, ну тебе в будку!" [3, с. 184]. Ця репліка ще глибше розкриває рівень жінчиної культури. Літня глядачка, яка сиділа попереду, нахмуривши брови, просить припинити розмови, оскільки почалася увертюра: "Тихо, – каже, – увертюра, припинить розмови. – / Та, що ззаду, огризнулась – Теж мені культура! / Це ще треба перевірить, хто з нас увертюра" [3, с. 184].

Перш за все, комічна реакція досягається завдяки *каламбуру*, який виник через нерозуміння семантики слова "увертюра". Насправді, це – оркестрова п'єса, що виконується як вступ до опери [9, с. 853]. П. Глазовий використовує слово іноземного походження (яке в свідомості жінки вочевидь близьке за звучанням

до якої образливої лексеми українського походження) з метою висміювання героїв. Зауважмо на тому, що їхнє викриття відбувається через власне мовлення. У проаналізованому творі індивідуалізоване мовлення героїв виявилось красномовнішим за авторський коментар.

По-друге, авторові вдається посилити сміховий ефект на синтаксичному рівні, завдяки використанню односкладних речень: "Тихо, увертюра ..." [3, с. 184]. Ця репліка стає поштовхом до хибного тлумачення слова. По-третє, комічної реакції автор досягає завдяки стилістичному прийому *контрасту*. Адже слова "Теж мені культура!" він вкладає в уста саме неосвіченої і малокультурної жінки.

Серед доробку письменника є гумореска "*Перший лист*", в основу якої було покладено фабульну схему анекдоту "Зустріч", вміщеного у збірнику "Веселий оповідач" [1, с. 75]. Наведемо текст анекдоту: "*Писав небіж перед святами дядькові на село: "Я дуже пробачаюсь, любий дядю, що не можу тебе зустріти на вокзалі. Прийде моя дружина і, щоб вона тебе впізнала, тримай у лівій руці порося або гуску "* [1, с. 75].

У творі "Перший лист" автор зберігає морально-дидактичну настанову народного джерела, висміюючи бажання рідні отримати гостинець "на дурняк". Незмінною залишається і композиційна форма листа: "Добрий день вам, дядьку й тітко! / Я ходжу до школи / І чув, що ви на тім тижні свиню закололи..." [2, с. 24]. Зберігаються головні герої: як і в анекдоті, так і в гуморесці йдеться про небожа й дядька (щоправда у листі зазначається ще й тітка). Проте авторська майстерність проявляється в індивідуалізації характерів дійових осіб, а саме, дядько – сільський чоловік, який має українське ім'я "Панас", небіж – "Петя Коржик, той, що ходить до другого класу" [2, с. 23].

Особливо яскраво виписаний образ хлопчика, який прочитується в деталях: Петя не написав лист, він його "накарлякав" [2, с. 23]. Те, що письменник змінює "небожа" на Петю Коржика, дає змогу йому змоделювати ситуацію через призму дитячого світосприйняття. П. Глазовий добре знає психологію дитини, її безпосередність, яка проявляється у виконанні батьківського наміру: "Ми вас просимо у гості, татко, я і мати, / І всі разом на вок-

залі будем зустрічати. / Я вас перший на пероні між людьми побачу: / Держіть в руках банку смальцю і ногу свинячу" [2, с. 24].

Хлопчикове "держіть в руках банку смальцю і ногу свинячу" [2, с. 24] містить об'ємну колоритну деталь (порівняймо з "тримай у лівій руці порося або гуску" [1, с. 75]), введення якої орієнтоване на українського читача. Адже саме українець знає практичне призначення для банки смальцю. Штрихи письменника гіпертрофовані, близькі до карикатурних. Ця стилістична риса ідіостилію П. Глазового підпорядковується авторському наміру активізувати у свідомості читачів питома українські коди: з перших рядків очевидно, що причиною листа стала визначна подія – дядько заколов свиню. Здавня в нашій країні селяни "виросшують" свиней і заколюють їх переважно перед великими релігійними святами. У такий спосіб П. Глазовий дає чіткий маркер: кожному українцю відомо, з чим пов'язаний цей культовий процес. Мимохіть, кількома штрихами окреслюючи цю обрядову дію, автор постає як знавець українських звичок, традицій і уподобань.

Основна проблема, яка окреслюється в анекдоті "Пожалів" – це складні стосунки між зятем і тещею. Фабульна схема гумористичного твору "*Жалісливий зять*" частково збігається з сюжетом народного джерела. Йдеться про чоловіка, який спершу відмовляється голосити за покійною тещею, а після того, як жінка його висварила – починає побиватися. В основу сюжету покладено прийом контрасту: зовнішньо, так би мовити "за формальними показниками", його голосіння видаються щирими (про людське око він побивається), натомість зміст голосіння вказує на справжні почуття чоловіка: "Ох, теща моя любенька, / Ти ж мені була, як мати рідненька. / Як я ж, було, прийду, / А ви вареників наварите, / Самі поїсте, а мені юшку оддасте. / А я їм-їм та ще й нап'юся" [1, с. 124]. Дотепна парадоксальність, на якій будується анекдот, пов'язана з тим, що жінка починає співчувати чоловікові, не протестуючи "неширості" побивань: "Не треба, чоловіче, бо матір не піднімеш, а себе загубиш" [1, с. 125].

Письменник розробляє цей анекдотичний сюжет, вилучаючи експозицію, яка є у народному першоджерелі: "В одному селі жили собі чоловік та жінка, а в другому селі жила стара теща. От

померла теща. Голосить жінка, побивається, а чоловік – хоч би хни" [1, с. 124]. Твір одразу починається з дії: "Ой умерла теща, / Прибіг її зять / Та й сів недалечко, / Та й давай ридать..." [2, с. 149]. На нашу думку, автор свідомо позбувається цього композиційного елемента через те, що він містить натяк на складні стосунки між ними, а, отже, неправдивість почуттів зятя стає очевидно. Це в свою чергу послаблює гумористичний ефект.

П. Глазовий використовує *прийом контрасту* на мовно-стилістичному рівні, вводячи у тканину тексту пестливі метафоричні звертання фольклорного походження ("сонечко ясне", "серденько" [2, с. 149]), народнопісенні вигуки ("Ой ти ж, моя тещо, / Сонечко ясне!" [2, с. 149]), запитання ("На кого ж ти, серденько, / Кинула мене?" [2, с. 149]). Очевидно, що вживання таких форм не відповідає справжнім почуттями чоловіка.

Для посилення контрасту письменник використовує *прийом градації*. Це уможливорює створити ефект несподіванки, непередбачуваності: "Та ти ж, було, й смажиш, / Та ти ж, було, й париш... / Ти ж, було, вареничків / З сиром як навариш, / То до столу сядеш / Та їси ж, їси... А мені сироватки / Кислої даси..." Зять і далі розказує про свою нелегку долю: "А я ж ту сироватку / Тьопаю, тьопаю, / А твоїх вареничків / Пальцем не чіпаю..." П. Глазовий гіперболізує, укрупнює штрихи, використовуючи яскравий образ: "Щоб ти макогоном / Лоба не розбила, / Нещасним калікою / Мене не зробила..." [2, с. 150].

Письменнику вдається значно глибше розкрити сюжетну парадоксальність ситуації завдяки *вмілому використанню стилістично маркованої лексики*. Порівняймо анекдотичне "матір не піднімеш, а себе загубиш" з авторським: "Перестаньте мучитись, / Що ви з себе робите? / Мертву не піднімете, / А себе *угроби-те...*" [2, с. 149] (виділення наше).

У гуморесці *"Богомільна Дуська"* П. Глазовий також звертається до *прийому контрасту* при створенні образу сварливої сусідки Дуськи. Анекдот на подібну тематику знаходимо у "Книзі веселої мудрості":

"Дві сусідки сваряться:

– Щоб тобі повиривали всі зуби, один залишили, і щоб цей один не дав тобі забути, що таке зубний біль" [7, с. 637].

Вочевидь один із варіантів фабульної схеми цього анекдоту письменник використав для літературного твору. Проте він переробляє сюжет і зі звичайної побутової сценки створює об'ємну гумористичну мініатюру. Перш за все, автор вводить експозицію, яка зміщує акценти, розставлені у народному джерелі: "Була Дуська молодою / Люта та сварлива, / А на старості зробилась / Богобоязлива" [2, с. 331]. Двома рядками – стисло і лаконічно – він окреслює зрушення, які відбулися з жінкою: з "лютої" та "сварливої" вона перетворилася на "богобоязливу" [2, с. 331]. Отже, парадокс, на якому будується весь твір, письменник закладає у характер головної героїні.

Молитва Дуськи на перший погляд демонструє читачу зміни у її характері: "Стала якось на коліна / Та й молитесь тихо: / – Мати Божа! У моєї / Сусідоньки лихо. / Випадають зуби в неї. / Це ж така рахуба... / Лиши, Боже, сусідоньці / Хоч одного зуба!" [2, с. 331]. Письменник майстерно моделює мовлення сільської жінки, яка звертається у молитві до Бога, використовуючи вигуки ("Мати Божа!"), репліки, які свідчать про нібито щире співчуття ("...У моєї / Сусідоньки лихо. / Випадають зуби в неї. / Це ж така рахуба..."), звертання ("Лиши, Боже, сусідоньці / Хоч одного зуба!") [2, с. 331].

За сюжетом позірність Дуськиних переживань виявилася завдяки запитанню чоловіка: "Ти б просила хоч десяток, / Одного їй мало..." [2, с. 331]. Гумореска завершується сміховим пуантом: "Дуська шепче: – Боже милий! / Вволи мою волю: / Лиши зуба окаянній / Для зубного болю!" [2, с. 331]. У такий спосіб автор перевертає ситуацію з ніг на голову. Він використовує анекдотичний прийом "запитання – відповіді", який змушує нас по-новому поглянути на Дуськину богомільність. Письменнику став у нагоді прийом контрасту, який дав змогу наголосити різку відмінність між поведінкою жінки і її справжніми намірами.

Отже, парадокс, закладений у твір, прочитується в двох аспектах – на рівні сюжетотворення і на рівні мовленнєвої характеристики персонажів. *Парадокс як елемент сюжетотворення* виникає як наслідок несумісності Дуськиної зовнішньої "богомільності" (яка передбачає співчуття, бажання ближньому добра, все-

прощення) з її справжніми не доброчесними намірами. *Парадокс як елемент мовленнєвої характеристики* проявляється під час моделювання індивідуальних особливостей мовлення героїні.

На прикладі цього твору П. Глазового простежується тяглість української літературної традиції у зображенні сусідських стосунків, а "богомільна" Дуська почасти скидається на колоритних персонажів І. Нечуя-Левицького – бабу Палажку та бабу Параску.

У гуморесці *"Все ясно!"* письменник використовує один із варіантів анекдотів на медичну тему. Текст анекдоту звучить так:

– Вам необхідно зараз же кинути пиячити.

– Та я, лікарю, й краплі вина в рот не беру.

– Киньте курити. Це теж шкідливо.

– Я, лікарю, ніколи в житті не курив...

– В такому випадку, не можу вам нічим допомогти [7, с. 597].

Письменник частково зберіг анекдотичну фабулу, додавши експозицію: "Несподівана хвороба / Причепилась до Луки: / Появились на лопатках / Невеличкі бугорки" [2, с. 344]. Окрім того, на композиційному рівні письменник вводить зав'язку: "До лікарні мчить хворий. / Швидко скинув сорочки..." [2, с. 344].

П. Глазовий частково зберігає анекдотичну форму "запитання – відповіді" у розвитку дії: "Ви п'єте? – Не пив ніколи / Ні горілки, ні вина. / – Часто курите? – Ніколи / І не нюхав цигарок. / – А з жінками як? – Та що ви? / Ненавиджу всіх жінок" [2, с. 355].

Парадокс, закладений анекдотичною фабулою, передбачає, що лікар мав би поцінувати здоровий спосіб життя, який веде його пацієнт. Натомість його реакція протилежна: "– Ну тоді, – промовив лікар, – / Зрозуміло, в чому суть. / Це у вас уже на спині / Крила ангельські ростуть" [2, с. 355].

Отже, структурні зміни, пов'язані з введенням експозиції і зав'язки, сприяли посиленню сміхового ефекту. Натомість сам сміховий ефект (як і весь сюжет твору) побудований довкола Лукиних "бугорків". Адже вони стали причиною лікарських кпинів. Таким чином, включена автором *художня деталь* змінила початкову фабульну схему анекдоту. Відбулося зміщення пуанту: лікар не просто кепкує з надто здорового спо-

собу життя свого пацієнта, він обігрує його "несподівану хворобу" ("бугорки") [2, с. 344].

Отже, глибокий текстологічний аналіз окремих гумористичних творів П. Глазового дає нам підстави стверджувати, що літературний доробок письменника тісно пов'язаний з гумористично-сатиричним спадком нашого народу. Звертаючись до традиційних анекдотів, автор здебільшого запозичував фабульні схеми, зберігаючи закладений в анекдот художній прийом (чи то каламбур, чи гру слів тощо). Переважну більшість своїх творів П. Глазовий вибудовує за анекдотичним принципом "запитання – відповідь", який якнайкраще демонструє контрастність поглядів літературних персонажів і дозволяє зіштовхнути протилежні світогляди.

Індивідуальність автора проявляється у своєрідності художньої обробки народних першоджерел. Передусім П. Глазовий виявив себе *майстром підкреслення контрастів* у житті. З одного боку, цьому посприяв діалогічний спосіб викладу "запитання – відповіді", притаманний сталій композиції анекдоту. З іншого боку, письменник посилював контраст шляхом умілого використання анекдотичної парадоксальності, як на сюжетному, так і на стилістичному рівнях. Обидва принципи побудови твору були не просто засвоєні автором, він зумів їх адаптувати, розробити і підпорядкувати власній творчій манері.

Окрім того, П. Глазовий в усьому *працював на посилення сміхового ефекту*: вміло оперував мовними пластами (чи то наслідуючи молитву або голосіння, чи моделюючи сільське мовлення, чи використовуючи стилістично марковану лексику), змінював композицію (вилучаючи або навпаки вводячи композиційні елементи), включав в структуру тексту нові художні деталі, переосмислював традиційні теми, активізував національні маркери, зрозумілі кожному українцеві, використовував прийоми гіперболізації, градації, контрасту тощо. Майстерність письменника виявилася також у вмінні індивідуалізувати схематичні характери анекдотичних персонажів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веселий оповідач / Упор. Ю. Кругляк. – К. : Мистецтво, 1977. – 167 с.
2. Глазовий П. Сміхологія. Вибране / П. Глазовий. – К. : Діокор, 2003. – 526 с.
3. Глазовий П. Сміхологія: Книга для всіх, кому любий сміх / П. Глазовий. – 2-е вид., доп. – К. : Дніпро, 1989. – 575 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX ст. / І. Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство "Академічний Експрес", 1999. – 280 с.
5. Кирчів Р. Етюди до студій над українським народним анекдотом / Р. Кирчів. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 268 с.
6. Кімакович І. Анекдот як фольклорний жанр: Монографія / Ірина Кімакович. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, "Освіта України", 2014. – 316 с.
7. Книга веселої мудрості / Зібрав та упорядкував Ілля Доля-Попов. – К. : Радянський письменник, 1968. – 832 с.
8. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов – СПб. : "Академический проект", 1997. – 123 с.
9. Словник іншомовних слів. Видання друге / За ред. О. Мельничука. – К. : Головна редакція УРЕ, 1985. – 968 с.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

Ю. А. Шкуратенко, асп.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ОТ АНЕКДОТА К ЮМОРЕСКЕ: ЛИТЕРАТУРНАЯ ОБРАБОТКА ФОЛЬКЛОРНОГО ЖАНРА НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА ПАВЛА ГЛАЗОВОГО

Рассматриваются особенности влияния фольклора на литературное творчество П. Глазового. На материале юморесок писателя изучается степень литературной обработки анекдотов. Анализируются особенности идиостиля автора на всех уровнях художественного текста.

Ключевые слова: анекдот, фабула, смеховой эффект, контраст, парадокс.

I. Shkuratenko, Postgraduate Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

FROM THE ANECDOTE TO THE HUMORESQUE: THE LITERARY ADAPTATION OF THE FOLKLORE GENRE IN PAVLO GLAZOVY'S WORKS

The influence of folklore on Pavlo Glazovy's literary heritage is presented in the article. Special attention is paid to the extent of the literary adaptation of anecdote in Pavlo Hlazovy's works. The peculiarities of the author's style are studied at different levels of the text.

Key words: anecdote, plot, laughter effect, contrast, paradox.

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА НОВЕЛЛЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА И СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

На материале текстов С. Кржижановского и В. Набокова проанализирована структура жанра новеллы. Рассмотрены различные способы построения нарратива в постреалистической новелле.

Ключевые слова: *новелла, фабула, нетрадиционный нарратив, В. Набоков, С. Кржижановский.*

Теорией новеллы в контексте русской литературы занимались Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, М. Петровский [6], И. Виноградов, Б. Томашевский [9], Е. Мелетинский [3], А. Михайлов [4], В. Шмид [11], В. Тюпа [10], Н. Тмарченко [8], И. Смирнов [7] и многие другие. Но материалом исследований чаще становилась новеллистика XIX века.

Цель данной статьи – проанализировать жанровую структуру постреалистической новеллы на материале текстов В. Набокова и С. Кржижановского.

Новелла как жанр особенно актуализировалась трижды: в эпоху Возрождения, во времена расцвета романтизма (в первую очередь – немецкого) и в начале XX века. В каноническом, дороманном варианте новелла для русской литературы особого значения не имеет, прежде всего, потому, что повышенная новеллистическая фабульность и достаточно жёсткая структура ей чужды. Русская новелла складывалась, уже инкорпорируя романый опыт.

Романтизм – самая продуктивная для новеллы эпоха, потому что его двоemiрие идеально накладывается на основную сферу интереса новеллы – антитетичность. Новелла всегда имеет дело с пересечением некоей границы, её кульминация – точка невозврата между до- и после-. Впрочем, чеховская и постчеховская новеллы часто заменяют собственно пересечение этой границы её акцентированной непересекаемостью, то

есть утверждается невозможность разрешить конфликт двух точек зрения или найти медиатор.

Для новеллы XX века в результате экспериментов с формой становятся неактуальными многие из тех констант жанра, которые выделяли исследователи на материале новелл XIX века: необходимая событийность, чёткий пуант, описание одного события и т.д. Помимо многочисленных антиновелл с предельно редуцированной фабулой, постреалистические авторы создают гибридные формы вроде новелл-мифов Серебряного века, новеллы с двойной экспозицией, используют обнажение приёма или резкую замену недиегетического нарратора диегетическим в качестве пуанта.

В. Тюпа, сопоставляя новеллу и аполог, конститутивный принцип аполога (притчи, повести) определил как "восстановление нарушенного миропорядка, выявление нерушимости его устоев". Основной художественный интерес новеллы, напротив, – в "перевороте от старого миропорядка к новому" [10]. Отсюда – и подчёркнутый антидидактизм новеллы; её картина мира окказиональна и разомкнута – природа новеллы диалогична.

В новелле всем правит случай. Сюжет никогда не строится по принципу "акция-реакция" (или "преступление-наказание"), как это обычно происходит в притче и даже в сказке. Новелла не даёт мотивировок, не объясняет, почему что-то произошло именно сейчас, а не в любой другой момент. Время в новелле "снятое" – как в сновидении [7]. Количество "вдруг" и слов того же семантического поля больше, чем в тексте любого другого жанра. "Вдруг" в новелле – организующий принцип повествования, иначе говоря, всё в новелле происходит вдруг.

В этом ключе можно рассмотреть новеллу "Мост через Стикс" Кржижановского из книги "Чем люди мертвы" [2, с. 256–265]. К уснувшему (или не уснувшему) над чертежами инженеру Тинцу во сне (или наяву) приходит лягушка, обитающая в водах Стикса, и предлагает использовать его проект моста для того, чтобы объединить "тут" и "там". В тексте забавно реализуется характерное для постреалистической новеллы "переворачивание" своего и чужого: для лягушки "застиксье", "там" – это мир живых, не наоборот; "Жить – это дезертировать от смерти".

Лягушка, тысячелетиями не покидавшая дна Стикса, однажды всплыла, запуталась в берегах и выпрыгнула "*наугад*", "*волею случайности*" оказавшись на земле. "Разумеется, я попробовала вспять. Но не нашла своих следов" – в новелле случай нельзя обыграть намеренно, можно *случайно*. Он выполняет ту же функцию, что рок в притче. Просто рок подразумевает императивность, новелле как жанру чуждую.

"Немотивированность" новеллистического действия прослеживается и в некоторых других новеллах Кржижановского, например, в "Сбежавших пальцах" [2, с. 137–144] (никак не объясняется, почему правая рука пианиста Генриха Дорна сбежала именно на этом концерте, а не в любой другой момент: пальцы просто "*вдруг*, круто повернувшись на острых, обутых в тонкую эпидерму кончиках, опрометью, прыгая друг через друга, бросились назад").

Постреалистическая новелла ищет пути развития, используя все доступные средства нетрадиционного нарратива – от фрагментарного хронотопа ("Собиратель щелей" Кржижановского), ненадежного рассказчика ("Кунц и Шиллер") и размыкания креативной рамки ("Набор" Набокова) до двойной экспозиции, как в "Совершенстве" и особенно в "TerraIncognita" Набокова [5, с. 306–313]: два несовместимых смысловых ряда на равных правах уживаются в тексте, накладываются друг на друга. Так, повествователь "TerraIncognita" с равной степенью вероятности либо умирает в тропиках от лихорадки, а видение комнаты – предсмертная галлюцинация, либо попросту болеет дома, а вся экспедиция – бред его воспалённого сознания: "<...>я понял, что назойливая комната – фальсификация<...>что подлинное – вот оно: вот это дивное и страшное тропическое небо<...>". И тут же, через несколько предложений: "Всё линяло кругом, обнажая декорации смерти, – правдоподобную мебель и четыре стены". Более вероятным кажется, впрочем, второй вариант: всё действие – плод воображения героя, у которого лихорадка, а назойливые образы предметов обстановки реальны. В противном случае повествование от первого лица немотивированно.

Нефабульная постчеховская антиновелла находит способы всецело оставаться в рамках жанра новеллы, хотя событийность

в ней стремится к нулю. Исходя из тематической изменчивости мотивов новеллы, Ян Ван дер Энг обнаруживает принцип семантического накопления в двух направлениях:

– вперёд по тексту – интегральная серия мотивов, пошагово усложняющая или дополняющая определённые признаки, связанные между собой причинно-следственными и пространственными отношениями. Эта линия выстраивается от начала к концу;

– назад по тексту – дисперсные серии, объединяющие разрозненные мотивы в соответствии с тематическими сдвигами, противоречиями. Эти взаимосвязи выявляются при движении от конца к началу.

Фундаментальный принцип построения новеллы видится в обязательном присутствии дисперсной сверхсерии, которая отражается в "направленности начала на финал" и наоборот: в зависимости от акцента на "единстве события", психологии героя или среде. Она контролирует итоговый процесс перегруппировки и модификации мотивной структуры и охватывает наиболее значительные мотивы других серий [1].

Оба типа ясно прослеживаются в "Весне в Фиальте" Набокова [5, с. 421–438]. В новелле наблюдаем две линии: первая – собственно Фиальты, в названии которой "не в тон, хотя внятное, звучание Ялты", предположительно чеховской, тем более явное, что и история – скорее даже не сюжетно, а по настроению – схожа с "Дамой с собачкой"; вторая – описание эпизодических отношений героя с Ниной, состоящих из "пятнадцати дорожных лет, нагруженных частями несобранных встреч". Именно в таком порядке. Во-первых, потому что заглавием новеллы чётко обозначено, что в ней за главное, во-вторых, потому что в тексте Фиальты несколько раз сопоставляется с Ниной, а не наоборот, как это обычно происходит: "...мы ещё постояли у парапета, и всё было по-прежнему безнадежно. Но камень был, как тело, теплый..."; "...весеннюю, серую, оранжерейно-влажную сущность Фиальты если и можно было назвать погодой, то находилась она в такой же мере вне всего того, что могло служить нам с ним предметом разговора, как худенький Нинин локоть, который я держал между двумя пальцами, или сверканье серебряной бумажки, поодаль брошенной посреди горбатой мостовой".

Эта же бумажка в финале создаёт своего рода пуантировку на фоне смерти Нины – упомянутой как бы мельком, вне основного повествования – когда в туманной, вечно дождливой Фиальте выходит солнце. Более того, разбилась машина за Фиальтой, то есть, по сути, за пределами вселенной новеллы.

Гибель Нины не может считаться моментом наивысшего напряжения ещё и из-за многочисленных пролепсисов – она ожидаема и не вызывает ощущения какого бы то ни было "поворота": "...и я не мог бы с большим изяществом праздновать это свидание <...> знай я даже, что оно последнее; последнее, говорю; ибо я не в состоянии представить себе никакую потустороннюю организацию, которая согласилась бы устроить мне новую встречу с ней за гробом"; "Нинин последний десятипалый привет"; "Нина последний раз в жизни ела моллюски, которые так любила". Тема заезжего цирка, точно так же проходящая через весь текст новеллы, разрешается одновременно с Нининой – жёлтый автомобиль, в котором она ехала с мужем и его приятелем, влетает в фургон бродячего цирка. Мотивы, связанные с Фиальтой и цирком, образуют дисперсные серии, история отношений Нины и Васеньки – интегральную, хоть и с множеством аналепсисов.

И в кульминационный момент текста они пересекаются между собой, то есть, опять-таки, актуализируется новеллистическая антитеза. Такая структура в нефабульной новелле встречается чаще всего, у Набокова – в "Благости", "Драке", "Путеводителе по Берлину" и др.

Антиновелле, при всей её бессобытийности и интериоризованности, не чужда идея новеллистического пуанта, просто выражен он несколько иначе: как прозрение, внезапно сошедшее на героя, момент осознания себя в мире и мира в себе – эпифания (финал "Письма в Россию" Набокова [5, с. 189–193]: "Слушай, я совершенно счастлив. Счастье моё – вызов. Блуждая по улицам, по площадям, по набережным вдоль канала, – рассеянно чувствуя губы сырости сквозь дырявые подошвы, – я с гордостью несу своё необъяснимое счастье. Прокатят века, – школьники будут скучать над историей наших потрясений, – все пройдет, все пройдет, но счастье мое, милый друг, счастье мое

останется, – в мокром отражении фонаря, в осторожном повороте каменных ступеней, спускающихся в черные воды канала, в улыбке танцующей четы, во всем, чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество"). Новеллы-эпифании композиционно близки праздничной литературе. Так, "Рождество", "Нежить", и "Слово" Набокова написаны в традиции святочного рассказа, а "Пасхальный дождь" – пасхального – в том виде, в котором они сложились к началу XX века в творчестве Бунина, Андреева, Сологуба, Ремизова и др.

Таким образом, несмотря на присущую жанру структурированность, новелла оказывается чрезвычайно подвижна, особенно, когда речь о неклассической прозе. В новеллистике XX века – вне зависимости от того, о фабульных ли, или нефабульных образцах жанра идёт речь – организация текста меняется, авторы находят новые способы "вписания" нового материала в старый жанровый конструкт. Из необходимых элементов жанра в произведениях часто можно встретить только игру с границей, воплощенную самыми разнообразными способами, или ярко выраженную "точку невозврата".

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Ван дер Энг Я.* Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения / Ван дер Энг Я. // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей ; под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 195–209.
2. *Кржижановский С. Д.* Сказки для вундеркиндов: Повести, рассказы / С. Д. Кржижановский. – М., 1991.
3. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М., 1990.
4. *Михайлов А. В.* Новелла / А. В. Михайлов // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении : в 4 т. – М., 2003. – Т. 3. – С. 245–249.
5. *Набоков В. В.* Полное собрание рассказов / В. В. Набоков / Сост. А. Бабинов. – СПб., 2013.
6. *Петровский М.* Морфология новеллы / М. Петровский // *Argpoetica*. Сб. статей ; под ред. М. А. Петровского. – М., 1927. – Вып. 1. – С. 69–100.
7. *Смирнов И. П.* Смысл краткости / И. П. Смирнов // Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб., 2008. – С. 159–173.
8. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. ; под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. – Т. 1.
9. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М., 2003.

10. Тюпа В. И. Новелла и аполог / В. И. Тюпа // Русская новелла: Проблемы истории и теории : Сб. статей ; под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 13–25.

11. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В. Шмид. – СПб., 1998.

Стаття надійшла до редколегії 06.04.16

І.-В. Шкурко, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЖАНРОВА СТРУКТУРА НОВЕЛИ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА НАБОВОВА ТА СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСЬКОГО

На матеріалі текстів В. Набокова і С. Кржижановського проаналізовано структуру жанру новели. Розглянуто різні способи побудови наративу в постреалістичній новелі.

Ключові слова: новела, фабула, нетрадиційний наратив, В. Набоков, С. Кржижановський.

I.-V. Shkurko, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE STRUCTURE OF THE SHORT STORY GENRE IN VLADIMIR NABOKOV'S AND SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY'S TEXTS

In the article, the structure of the short story genre in Vladimir Nabokov's and Sigizmund Krzhizhanovsky's texts is analyzed. Different types of narrative construction in post-realistic short stories are considered.

Keywords: short story, fabula, non-traditional narrative, V. Nabokov, S. Krzhizhanovsky.

УДК 82 311.9:046.2

Є. В. Шкуров, асп.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ХУДОЖНЯ ФАНТАСТИКА В ДИХОТОМІЇ "ВІРА – НЕВІРА"

Розглянуто художню фантастику в координатах "віри – невіри". Досліджено фантастику як явище вторинної художньої умовності та особливу форму вимислу. З'ясовано деякі аспекти сприйняття фантастики та фантастичних образів автором твору та читачем.

Ключові слова: художня фантастика, наукова фантастика, фентезі, вимисел, фантазія, художня умовність, віра, невіра, автор, читач.

Художній фантастиці присвячено багато досліджень. Її естетико-художні координати намагалися визначити Є. Аксьонова, Г. Гуревич, Є. Ковтун, Р. Лахман, С. Лем, Ю. Лотман, М. Назаренко, Є. Нейолов, А. Нямцу, О. Стужук, Ц. Тодоров, Т. Чернишова та інші. Терміни "фантастика" і "фантастичне" походять від грец. "φανταστική" – мистецтво уяви, фантазія. Проте явища фантазії та уяви набагато ширші від фантастики та фантастичного, хоча і відіграють у них визначальну роль. Фантазія стоїть біля джерел мистецтва та науки, пов'язана з основними феноменами людського мислення. Фантастика та фантастичне є одними з найбільш яскравих проявів фантазії. В основу мистецтва завжди закладається образне переосмислення реальності творцем за допомогою фантазії. У художній фантастиці таке переосмислення реальності потребує одивнення та осмислення невластивих реальності предметів і явищ. У процесі творення та сприйняття фантастичного образу уява розкриває весь доступний потенціал, прагнучи з небуття створити особливий і відмінний від реального художній світ. При цьому рецепція читача стає актом не менш творчим, ніж написання художнього твору, адже свідомість не може вповні покластися на реалії, які існують у дійсності, і змушена відтворювати їх за описами у творі та доступним досвідом.

Водночас фантастика прагне до максимально можливої правдоподібності. В. Обручев, видатний фантаст та вчений, зазначав: "Роман має бути правдоподібним. Читач повинен отримати враження, що все викладене в романі якщо і не відбувалося насправді, то могло б статися" [Цит. за: 27]. Твір фантастики, художній світ якого не викликає довіри, перетворюється на фантазмагорію. Навіть твори пародійної фантастики прагнуть до створення цілісної та обґрунтованої онтологічної моделі. Звернімося до фентезійно-пародійного циклу британського письменника Террі Прачетта "Плаский світ". Світобудова його художнього всесвіту напрочуд дивна, втім автор спробує дати їй пояснення, причому пояснення, що підкреслює можливість існування: "Великий А'Туін, зоряна черепаха, пливе крізь космічний простір. На спині його – чотири гігантських слони. А на слонячих плечах, окантований Краспадом, ніжачись під промінчиками крихітного со-

нечка, що закладає орбіту за орбітою, величаво обертаючись навколо закрижаних скель свого Пупземелля, розмістився Плаский світ – світ сам по собі і відображення всіх інших світів. Майже нереальний за своєю суттю... Реальність, до речі, заснована аж ніяк не на цифровому принципі. Її не можна ввімкнути, її не можна вимкнути. Це, скоріше, аналогова величина. Іншими словами, реальність – це така ж якість, як і, наприклад, вага. Люди зазвичай мають різну вагу. Те ж відбувається і з реальністю. Одні люди більш реальні, інші – менш. Вчені підраховали, що в середньому на планеті живе не більше п'яти сотень реальних людей, які хаотично рухаються і час від часу несподівано стикаються одне з одним. Плаский світ нереальний *рівно настільки, наскільки це можливо, щоб все ж існувати в цьому всесвіті* (виділення наше – С.Ш.) [21]. Звичайно, Плаский світ – місце абсолютно неможливе, та численні зауваги автора спрямовані на те, аби читач опинився на вістрі дихотомії "віри – невіри", бо це єдиний спосіб не перетворити художній світ твору на абсурд.

Мета статті – проаналізувати дихотомію "віри – невіри" як атрибутивної риси поетики фантастичного. **Актуальність** роботи пояснюється недостатньою мірою дослідження вказаної проблеми в українському літературознавстві. **Об'єктом** нашої роботи обрано фантастику як художнє явище, **предметом** – дихотомію "віри – невіри" як рису гносеології, онтології та поетики фантастичного твору.

Тлумачний словник характеризує фантастику в трьох значеннях: як "створені уявою думки, образи, поняття, в яких дійсність виступає у перебільшеному чи незвичайному вигляді. Синонім вигадки", те, що "видумане, нереальне, пов'язане з фантазією", та як "збірний жанр літератури, а також твори, в яких описуються події або явища нереальні, не існуючі в дійсності" [23, с. 501]. Т. Ф. Єфремова розглядає "фантастичне" як "плід фантазії", те, "чого не може бути в дійсності" [9]. Фантастику, крім того, що це "жанр мистецтва, у творах якого описуються вигадані, надприродні події та явища", вона пояснює як те, що засноване на фантазії, творчій уяві, художньому вимислі та "щось наймовірне, неможливе, нездійсненне" [9]. Як бачимо, в основу визначень закладено два положення: по-перше, фанта-

стика є плодом художнього вимислу, а по-друге, обумовлені нею художні явища протиставляються реальності. Однак, обидві тези потребують конкретизації та уточнень, оскільки художній вимисел творить не тільки фантастику, а опозиція "нереальне – реальність" суб'єктивна через суб'єктивність сприйняття об'єктів осмислення: для ентузіастів проекту SETI інопланетний розум не є фантастикою, в той час же він безумовно такий у романах Станіслава Лема.

У випадку з інопланетянами, як і іншими феноменами, що отримали художнє втілення у творах фантастики, вирішальну роль у гносеологічному, онтологічному та естетичному побутуванні відіграє опозиція "віри – невіри". Віра – це глибинна універсалія культури [18], її можна розуміти в кількох аспектах: "1) духовна здатність людської душі безпосередньо знати потаємні сфери буття... містично перебувати в осередку пізнаваного предмета й інтуїтивно осягати сутності; 2) здатність людини визнавати адекватність своїх чуттєвих образів стосовно речей і явищ, які сприймаються; 3) оцінювання висловлювань та інших форм опосередкованого знання як справжніх без достатніх логічних і фактичних обґрунтувань" [20]. У цій статті ми використовуємо поняття "віра" в третьому з вказаних значень, тобто в контексті оцінювання художнього твору та його образів як відповідних дійсності. Поняття "невіра" виступає як антонімічне до "віри". Фантастичні образи у мистецтві, наприклад інопланетний розум у "Солярисі" С. Лема ("Solaris", 1960 р.) чи "Війні світів" Г. Уеллса ("The War of the Worlds", 1897 р.), як естетичне явище розуміються письменниками як безумовна вигадка, а той час як у рамках пошуку позаземного розуму астрономами інопланетний розум осмислюють як можливий. У першому випадку письменник не вірить у реальність описаного ним, у другому – вчений вважає існування інопланетян цілком можливим.

Утім, фантастичний образ може втілитися в майбутньому. Річ у тім, що фантаст розуміє створені ним художні образи як абсолютно неможливі саме в момент написання твору, виходячи зі своїх знань та світогляду, хоча може й вважати їх гіпотетично ймовірними, але лише за умови певного відкриття, у майбутньому, тощо. І це справді так, що й продемонстрували численні

образи наукової фантастики, які раніше були лише вигадкою, а зараз стали частиною нашої реальності. Інопланетний розум для SETI – реальність за наявних умов та наукових даних. С. Лем вважав інопланетян можливими, як і Ж. Верн вірив у перспективи літальних апаратів важчих за повітря, але Солярис був безумовною вигадкою, як і "Альбатрос" у "Володарі світу" Ж. Верна ("Maotre du monde", 1904 р.).

Творчість – явище багатомірне і багатоліке, однак, як зазначав І. Кант, в його основі завжди знаходиться покладання, що створює "нове правило, якого не можна вивести із жодного попереднього принципу або прикладу" [11, с. 246]. Фантастика та фантастичне як явища мистецтва є найбільш яскравим виразом цього процесу, бо прагнуть створити те, чого не існує зовсім, віддалитися від картини суцього і витворити інобуття, яке відрізняється від нашого і *ціннепередусім цією інакшістю*.

Участь фантазії та уяви в феноменах фантастики та фантастичного настільки значна, що зближує їх із винахідництвом. Цю властивість фантастики давно відзначили дослідники технічної творчості. Так, інженер-винахідник і фантаст Г. Альтшуллер, автор курсів з теорії розв'язання винахідницьких завдань, вивчаючи методологію винахідництва, створив реєстр НФ ідей з метою зрозуміти "як виникають принципово нові ідеї, який механізм прогнозування майбутнього" [2], а ізраїльський фізик і фантаст П. Амнуель відзначав, що наукова фантастика найбільше серед інших напрямків наближена до "винахідництва і наук" [3].

Фантазія породжує вигадку. За словами Б. П. Вишеславцева, закон творчості в усій його широті в тому, що "вона творить із мрії, з фантастичного образу, з неможливого. Але здоровий глузд називає неможливе "обманом", оскільки навчився жити серед "низьких істин" " [5, с. 56]. Фантастичне – перш за все вигадка. Однак, як зауважив Ц. Тодоров, "літературний текст не піддається випробуванню на істинність, що він не істинний, не неправдивий, він – вигадка (fictionnel)" [24, с. 358]. Тобто художній текст (слід додати – за винятком наївного прочитання) і його художній світ ми завжди сприймаємо як вигаданий. Фантастика унікальна своєю подвійністю щодо вимислу: по-перше, вона завжди підкреслено неможлива, це її головна атрибутивна

рису, але, по-друге, фантастичний вимисел одночасно намагається здаватися реальністю. Підтвердження цьому легко знайти на рівні образності: частина образів фантастичного твору підкреслено нереалістична, але частина – навпаки, пов'язує твір з реаліями побуту та часу, аби не звести твір до фантасмагорії.

Є. Аксьонова визначає фантастику як "світ химерних уявлень і образів, народжених уявою на основі засвоєних раніше фактів реального життя" [1, с. 432] і зазначає, що "на зорі людства фантастика знаходила втілення в різних релігіях у різних народів, у міфології, в створенні язичницьких культів, божків тощо" [1, с. 432]. Подібне визначення фантастики вельми хитке, твори футуризму, наприклад, нереалістичні: він прагне "роздробити" реальні об'єкти і рекомбінувати їх, але подібний підхід не робить естетику футуризму схожою на фантастику, хоча вона вельми "химерна". Щодо втілення фантастики "в різних релігіях у різних народів, у міфології" зазначимо, що міфологічні та релігійні образи для віруючих не менш реальні, ніж навколишня природа, тобто міф і релігія жодною мірою не є фантастикою. Як вказала О. Фрейденберг, "Міфотворчість є образо-творчістю, і тому-то прийнято вважати її частиною фольклору або мистецтвом. Але міфотворчість, як будь-яке явище в її функціонуванні, має реалістичну морфологію; тому і приймають міфи за історичну або напівісторичну оповідь" [25, с. 35–36], себто міф – окреме явище людської культури, а не форма мистецтва, і фантастиці в його структурі немає місця.

Історичний шлях фантастики, проблеми якого торкається Є. Аксьонова, є складним питанням. Вона зазначає, що фантастика втілилася "в образах російських билинних богатирів і щедро оздобила казки всіх народів" [1, с. 432]. На нашу думку, тут слід уточнити: тільки той казковий образ є фантастичним, чия неможливість автором не ставилась під сумнів. В Ісландії місцеві жителі нещодавно виступили проти будівництва траси, оскільки та мала проходити через місця, де, за переказами, живуть ельфи [28]. Поза сумнівом, в цьому випадку не можна говорити про образ ельфів як фантастичний. Без аналізу не можна стверджувати, чи мають образи в тих чи інших казках і билинах фантастичну природу, це можна встановити лише в результаті з'ясу-

вання, чи вірили автори історії в те, що розказане не може статися насправді. Це стосується також сучасних міських легенд та інших форм фольклору, де змальовується чудесне.

Георгій Гуревич, один з перших серйозних теоретиків фантастичної літератури в СРСР, визначав фантастику як область літератури і кінематографа, де "істотну роль відіграють фантастичні образи, тобто незвичайне, неіснуюче, невідоме або явно придумане" [8]. Можна погодитися з критиком з приводу того, що в фантастичному образі вирішальну роль відіграє "незвичайне, неіснуюче, невідоме або явно придумане". Однак, ця частина вимагає уточнень. Фантастичний образ, як відзначалося вище, може бути і вельми звичайним та, більше того, втіленим у реальності. Характерним прикладом служить наукова фантастика. Цілий ряд науково-фантастичних ідей реалізовано в ХХ столітті: літальний апарат, важчий за повітря, оспівано ще в ряді творів Жюль Верна, Герберт Уеллс задовго до появи танків описав танковий бій в оповіданні "Сухопутні броненосці", Артур Кларк зобразив звичний нам сьогодні електронний планшет тощо.

За прикладом звернемося до твору класика американської фантастики Х. Гензберка "Ральф 124С 41+" ("Ralph 124C 41+", 1911–1912 рр.). Цей відомий фантаст початку ХХ ст., який свого часу назвав наукову фантастику "літературою пророцтва в сфері матеріального прогресу", описав зокрема у вказаному романі відеочат на відеофоні:

"Ральф підійшов до телефоту на стіні, натиснув кілька кнопок, і через деякий час екран апарата засвітився. На ньому з'явилося чисто виголене і досить привабливе обличчя чоловіка років тридцяти.

Впізнавши у своєму телефоті Ральфа, він з посмішкою привітався:

– Привіт, Ральфе!

– Здрастуй, Едварде. Приходь завтра вранці в мою лабораторію. Я покажу тобі дещо винятково цікаве. А втім, поглянь-но краще зараз!

Ральф відсунувся, щоб його приятель міг побачити прилад на столі. Прилад цей розташовувався футів за десять від екрана телефоту" [6].

Сучасному читачеві, який у повсякденні користується "Skype", відеофонами та подібними їм засобами, вказаний фрагмент не видається фантастичним. Проте на початку ХХ століття правдоподібність процитованого фрагмента була не більшою за фентезійні образи циклу Роберта Говарда про Конана Варвара. Х. Генсбеку належать й інші пророчі образи та ідеї. Зокрема у цьому ж таки творі Х. Гернсбек правдиво передбачив основні принципи радіолокації: "Якщо направити на металевий предмет імпульси поляризованих електромагнітних хвиль, вони відіб'ються від нього, як світловий промінь відбивається від блискучої поверхні або від дзеркала. Однак коефіцієнт відбиття різних металів не однаковий. Так, якщо коефіцієнт відбиття срібла прийняти за 1000 одиниць, то для заліза він складе 645, для аломангнію – 460 тощо. Тому якщо випромінювання генератора направити в космос, то при використанні показаного на кресленні параболічного відбивача хвилі підуть у напрямку, позначеному на схемі стрілкою. Якщо повертати апарат як прожектор, хвилі будуть перекривати величезну площу. Рано чи пізно вони зустрінуться з міжпланетним кораблем. Невелика частина цих хвиль, відбившись від металевого корпусу, повернеться назад до апарату. Тут їх перехопить актіноскоп, який реагує тільки на відбиті хвилі та нечутливий до прямих. Актіноскоп дозволяє визначити коефіцієнт відбиття, а за ним – метал, що віддзеркалив хвилі. За інтенсивністю імпульсів і за часом їх повернення можна дуже точно і швидко обчислити відстань від Землі до космічного корабля" [6].

Тобто можна було б сказати, що фантастичний образ (і відповідно – фантастичний твір) є фантастичним, виходячи із синхронії: фантастичний образ не відповідає уявленням про дійсність саме в часи свого створення, однак виникає питання в контексті розмежування фантастичної умовності та реальності, яке породжують фентезійна література та твори містики, що мають риси фантастики. Пристрій, зурочення з погляду науки неможливі (хіба що як прояв психосоматики). Втім, наприклад, за опитуваннями "Левда-центру" в них вірить 21 % респондентів, а 38% опитаних вважають, що зазначені явища швидше за все існують (ця цифра більша за кількість опитаних, які вірують

у Царство небесне, в існуванні якого не сумнівається 22 %, а ще 31% вважає, що воно існує швидше за все) [4]. Тобто, з формальної точки зору, магія, один з визначальних мотивів для фентезі та багатьох творів містики, є реальністю для значної частини опитаних.

Чи значить це, що істотна частка читачів фентезі вірить в описані у творах події, і чи буде автор фентезі, який вірить у магію на рівні побутової свідомості, вважати можливими описані ним події? Ні, бо вирішальним фактором стає розуміння художньої умовності. Художня умовність у мистецтві викликана явищем "відносної, неповної (навмисно неадекватної) відповідності реальності тих чи інших форм її відображення в мистецтві" [13, с. 33]. Деякий час умовність розмежовували на "реалістичну" і "модерністську" або вважали властивою окремим течіям, наприклад романтизму, авангарду [13, с. 39]. Пізніше умовність була осмислена як невід'ємний естетичний феномен художньої творчості, пов'язаний насамперед із проявом суб'єктивності погляду творця на світ і здатністю людини вільно переосмислювати і рекомбінувати явища дійсності. Фантастику відносять до вторинної художньої умовності. Якщо первинна умовність пов'язана з природою мистецтва, "яке потребує авторського суб'єктивно-емоційного переосмислення реальності" [13, с. 31], то вторинна – "заснована на зумисній нівеляції будь-якої правдоподібності" [15, с. 514].

Утім, щоб зарахувати твір до вторинної художньої умовності, треба перш за все осмислити його як очевидну вигадку, а це можна не завжди. Додаймо, що читач може повірити у фантастичний образ не лише надприродної онтології, як у наведеному вище гіпотетичному прикладі, а й науковій. Так, Володимирі Обручеву, автору роману "Плутонія" ("Плутония", 1915 р.), присвяченого мандрівці до підземного світу, читачі надсилали листи з пропозиціями допомогти організувати експедицію для вивчення підземелля. В.А. Обручев у романі намагався "показати читачеві далеке минуле нашої планети, її тваринний та рослинний світ" [Цит. за: 27]. Фантастові це вдалося так добре, що де-хто з читачів прийняв існування підземного світу на віру. Схожа історія відбулась і з фантастичним оповіданням Едгара По

"Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром" ("The Facts in the Case of M. Valdemar", 1845 р.), яке деякі читачі сприйняли за звіт про реальний експеримент, та іншими науково-фантастичними творами деяких письменників. Однак факт віри читачів у описане не змінив сутність естетичної природи творів: вони залишались фантастичними, адже їх автори усвідомлювали невідповідність творів реальності. Таким чином, думка читачів з приводу можливості чи неможливості втілених у тексті образів не робить його фантастичним чи не фантастичним. Фантастичне іманентно чи невластиве властиве художньому твору, тож обумовлюється задумом автора як атрибутивна риса. Осмислена вона була дуже давно, ще Лукіан Самосатський, деякі твори якого зараховують до фантастики, наприклад, "Правдиву історію" ("Ἀληθὴν Διηγήματων", близько 170 р.), підкреслював, що написане ним вигадка: "Одне я скажу правдиво: я буду писати неправду. Це моє зізнання має, на мою думку, зняти з мене звинувачення, що тяжіє над іншими, раз я сам визнаю, що ні про що не буду говорити правду. Отже, я буду писати про те, чого не бачив, не зазнав і ні від кого не чув, до того ж про те, чого не тільки на ділі немає, але і бути не може. Внаслідок цього не слід вірити жодній з наступних пригод" [17, с. 101], тож можна вважати, що фантастика як "явна вигадка", те, що не відповідає істині, осмислена була ще в античності, хоч і не мала тоді відповідного термінологічного означення.

Не просто "незвичайне, неіснуюче, невідоме або явно вигадане" є фантастикою, а те що автор усвідомлює як таке, причому не важливо, чи вірить читач в можливість образу, як в прикладі зі зуроченням, а то і зовсім не помічає фантастичного елемента, як це відбудеться з сучасним читачем, який, не задумуючись про час написання, зустрінеться в тексті з електронним планшетом або описом відеочату. Позиція читача в питанні віри або невіри у "фантастичне" не є визначальною, проте, зазначимо, повноцінне естетичне сприйняття твору стане можливим тільки в разі розуміння читачем художньої умовності, тобто усвідомлення "неправдивості" вимислу входить в естетичні координати фантастичного тексту і є однією з його цілей. Але найвніше прочитання тексту не зробить його нефантастичним.

Позиція автора щодо питання "неправдивості" обумовлюється уявленнями про дійсність, які існують під час написання тексту, хоча може їм і суперечити, що особливо актуально для сучасної наукової фантастики: величезна кількість гіпотез і теорій, що часто суперечать одна одній, як теорія відносності та квантова механіка, дають змогу створювати авторам образи, що раціональні і правдоподібні з певного погляду, але не відповідають іншим поширеним в науці думкам. Цікавим у цьому контексті мотивом став принцип невизначеності Гейзенберга, обіграний, наприклад, Террі Прачеттом у творах "Смерть і що трапляється після" ("Death and What Comes Next", 2002 р.), "Тримай марку" ("Going Postal", 2004 р.) та ін.

Отже, відзначимо, що поетика художньої фантастики спрямована на балансування ефектів "віри – невіри". Фантастичний твір має викликати довіру читача до художнього світу, але все ж найістотнішою рисою його онтології є неможливість існування змальованих фантастичних образів. Утім, вказати на фантастичність твору можна лише виходячи з позиції автора: так, міфи, що здаються фантастичними для сучасного читача і які деякі дослідники зараховують до фантастики, не є фантастикою за своєю суттю, бо люди, що їх створили, не вважали їх вигадкою, а навпаки сприймали як частину реальності. Фантастичним можна визнати лише твір, художній світ якого усвідомлювався автором як не відповідний реальності. Його естетична природа не залежить від позиції читача, наївне сприйняття фантастичного твору і віра в описане також не робить твір або фантастичний образ нефантастичними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксенова Е. Фантастика. / Е. Аксенова. // Словарь литературоведческих терминов / [Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев]. – М. : "Просвещение", 1974. – 509 с.
2. Альтшуллер Г.С. Зачем нужен регистр НФ-идей [Електронний ресурс] / Генрих Саулович Альтшуллер. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.altshuller.ru/rtv/sf-register1.asp>.

3. *Амнуэль П.Р.* Предисловие к регистру научно-фантастических идей [Электронный ресурс] / Павел Рафаэлович Амнуэль. – 2000. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.altshuller.ru/rtv/sf-register0.asp>.
4. Более половины россиян верят в религиозные чудеса, царствие небесное, слезы и порчу. [Электронный ресурс]. / Официальный сайт АНО "Левада-Центр". – Режим доступа до ресурсу: <http://www.levada.ru/nopisanie/o-tsentre/>.
5. *Вышеславец Б.П.* Этика преображенного Эроса / Борис Петрович Вышеславец; [Вступ. ст., сост. и коммент. В.В. Сапова]. – М.: Республика, 1994. – 368 с.
6. *Гернсбек Х.* Ральф 124С 41+ [Электронный ресурс] / Хьюго Гернсбек. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.fenzin.org/book/14010>.
7. *Гуревич Г.* Беседы про научную фантастику. / Георгий Гуревич. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1991. – 158 с.
8. *Гуревич Г.И.* Карта страны фантазий [Электронный ресурс] / Георгий Иосифович Гуревич. – М.: Искусство, 1967. – 176 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.2lib.ru/getbook/3467.html>
9. *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. [Электронный ресурс] / Татьяна Фёдоровна Ефремова. – М.: Русский язык, 2000 – Режим доступа до ресурсу: <http://www.efremova.info/>.
10. *Кагарлицкий Ю.И.* Что такое фантастика? О темах и направлениях зарубежной фантастики вчера и сегодня / Юлий Иосифович Кагарлицкий. – М.: Художественная литература, 1974. – М.: Худож. лит., 1974. – 352 с.
11. *Кант И.* Критика способности суждения / Иммануил Кант. – М.: Наука, 2006. – 512 с.
12. *Ковтун Е.Н.* Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения / Елена Николаевна Ковтун // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: Материалы Международной научной конференции: 21–23 марта 2006 г. – М.: Издательство Московского университета, 2007. – С. 20–38.
13. *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. / Елена Николаевна Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.
14. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического / Ренате Лахманн; [пер. с нем. Н. Борисовой]. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
15. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах.* / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – Т.2. – К.: ВЦ Академія, 2007. – 624 с.
16. *Лотман Ю.* О принципах художественной фантастики / Юрий Лотман // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1970. – Вып. 284. – С. 285–287.
17. *Лукиан Самосатский* Сочинения. В 2 т. / Лукиан Самосатский; [под общ. ред. А. И. Зайцева]. – СПб.: Алетейя, 2001. – Т. 2 – 538 с.
18. *Новейший философский словарь* [Электронный ресурс] / Сост. А.А. Грицанов – Мн.: Изд. В. М. Скаун, 1998. – 896 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://terme.ru/dictionary/175>.

19. Павлихина И.Ю. Специфика взаимодействия реальной и художественной действительности в фантастике // Альм. соврем. науки и образования. – 2007. – № 3/1. – С. 184–187.

20. Пивоваров Д. Вера [Электронный ресурс] / Даниил Пивоваров // Современный философский словарь / [Под общей ред. д. ф. н. профессора В. Е. Кемерова]. – 2-е изд., испр. и доп. – Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск: Парапринт, 1998. – 1064 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://terme.ru/dictionary/183>.

21. Прачетт Т. Движущиеся картинки [Электронный ресурс] / Прачетт Терри. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/book.php?book=80796>

22. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. – К., 2012. – С. 52–66.

23. Тлумачний словник української мови / А.О. Івченко. – Х.: Фоліо, 2000. – 540 с.

24. Тодоров Ц. Понятие литературы / Цветан Тодоров // Семиотика языка и литературы; [пер. с англ., исп. и фр. яз.; под ред. Ю.С. Степанова]. – М.: Радуга, 1983. – С. 350–369.

25. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / Ольга Михайловна Фрейденберг; [2-е изд., испр. и доп.]. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 800 с.

26. Чернышева Т.А. Природа фантастики / Татьяна Аркадьевна Чернышева. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1984. – 336 с.

27. Щербаков В. Путешествие в неведомые страны [Электронный ресурс] / Владимир Щербаков. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>.

28. *Elflobbyblocks* Icelandroadproject. [Электронный ресурс] / – Режим доступа до ресурсу: <http://www.theguardian.com/world/2013/dec/22/elf-lobby-iceland-road-project>

29. Roberts A. TheHistoryofScienceFiction / AdamRoberts. – NY: PalgraveMacmillan, 2006. – 368 pp.

Стаття надійшла до редколегії 19.04.16

Є. В. Шкуров, асп.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФАНТАСТИКА В ДИХОТОМИИ "ВЕРА– НЕВЕРИЕ"

Рассматривается художественная фантастика в координатах "веры-неверия". Изучена фантастика как явление вторичной художественной условности и особая форма вымысла. Выяснены некоторые аспекты восприятия фантастики и фантастических образов автором произведения и читателем.

Ключевые слова: художественная фантастика, научная фантастика, фэнтези, вымысел, фантазия, художественная условность, вера, неверие, автор, читатель.

E. V. Shkurov, Postgraduate Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE FANTASTIC IN THE DICHOTOMY "BELIEF – DISBELIEF"

The article deals with the Fantastic in the aspects of "belief-disbelief". The Fantastic is examined as a phenomenon of the Secondary Relativity of Art and as the special form of fiction. The article clarifies certain aspects of perception of the Fantastic and fantastic images by an author as well as by a reader.

Keywords: *the Fantastic, Science Fiction, Fantasy, fiction, Relativity of Art, belief, disbelief, author, reader.*

УДК 821.161.2.09:130.2 Оріховський

О. Щелкунова, студ.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

КОНЦЕПТ "СВОБОДИ" У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО

Присвячено дослідженню концепту "свободи" у творчій спадщині Станіслава Оріховського. Проаналізовано літературний доробок митця, виокремлено домінуючі установки надбань гуманіста. Визначено роль провідних понять у творчості письменника й наголошено на значенні його художньої парадигми для розвитку української літератури.

Ключові слова: *концепт, свобода, парадигма, універсальність, українське Відродження, Станіслав Оріховський.*

Кожна літературна доба детермінується універсальними унікальними характеристиками, якостями і властивостями, визначальність яких обумовлюється загальними суспільно-політичними і культурологічними тенденціями та діяльністю знакових постатей конкретного періоду. Для епохи українського Відродження визначним репрезентантом домінуючих ренесансних ідей є Станіслав Оріховський, чия діяльність тлумачиться переважно у загально-філософському ключі, твори якого, однак, є вагомими для розвитку української літературної традиції.

Розробка даної теми була у різні часи предметом зацікавлень Н. Голеніщева-Кутузова, В. Дончика, А. Лейтеса, В. Литвинова, Д. Наливайка, Є. Нахліка, В. Нічик, М. Сулими, В. Шевчука та ін.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого системного аналізу творчої спадщини Станіслава Оріховського.

Мета роботи – аналіз домінантного у творчій спадщині письменника поняття "свобода".

Мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

– проаналізувати історіософську спадщину Станіслава Оріховського в контексті української літературної традиції;

– визначити полісемантичність розуміння концепту "свобода";

– сформуванню парадигму представленого концептуального поняття;

– окреслити контекстуальну конотацію даної системи провідних установок;

– розкрити значення специфіки творчості Станіслава Оріховського для розвитку української літератури як самостійної;

– узагальнити і систематизувати проаналізований матеріал.

Об'єктом роботи є творчий доробок Станіслава Оріховського. **Предмет** – концепт свободи як провідний аспект спадщини гуманіста.

Для розв'язання завдань ми послуговуватимемося загальнонауковими (аналіз, синтез, дедукція) та спеціальними (біографічний, порівняльно-історичний, філологічний) **методами дослідження**.

Новизна роботи полягає у системному розкритті універсального для творчості Станіслава Оріховського концепту свободи.

Концепт розуміємо як "формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті" [4, с. 521].

Поняття "свобода" має в собі основу svobъ, що, очевидно, зіставляється з прус. subs – "сам, власний", двн. "Швабія", похідноговід *svoję "свій" і наявної в стел. svobъstvo (sobъstvo) "особа". Первісне значення розуміється як "становище вільного, свого члена роду" [3, с. 198]. Академічний тлумачний словник першим подає таке визначення: "Відсутність політичного й економічного гноблення, утиску й обмежень у суспільно-політичному житті якого-небудь класу або всього суспільства; воля" [1, с. 97].

У творчості Оріховського поняття "свобода" використовується саме в такому розумінні. Вільне волевиявлення розглядається

у політичному контексті, органічно вживається в історіософському доробку, за допомогою літератури поширюється серед народних мас, впливає на свідомість суспільства і таким чином модифікує поступ історичного розвитку.

Ідея незалежності від різновекторних зовнішніх факторів зароджується у Станіслава Оріховського під впливом провідних ідей Західної Європи. Подібне бачення суспільного розвитку, сформоване засновником протестантизму Мартіном Лютером, передбачає пріоритетність даної теми і обумовлює позиціонування її як центральної у творчості Станіслава Оріховського. Прикметним і важливим при використанні цього поняття є розуміння полісемантичності його конотації.

У трактаті "Напучення польському королеві Сигізмунду Августу" свобода як відсутність політичних утисків передається письменником шляхом застосування ряду порад і застережень Сигізмундові: "Якби ти захотів звільнити Русь від рабства і спільну твоїй 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" [7]. Відтінок докору підкреслює важливість значення свободи для Оріховського. Підсилення враження зацентровано представленням очікування і прагнення до свободи всього руського народу: "Запитай у полонених, щойно з Русі поведених до Скітії, кого вони звинувачують, на чю допомогу сподіваються, кого вдень і вночі слізно просять і благають?" [7]. Питання, приховуючи в собі відповідь, одночасно порушує проблему подальшого природнього розвитку країни. Виникає причиново-наслідковий зв'язок вихідного концепту волі із перспективою його реалізації. Станіслав Оріховський виводить припустимі варіанти поведінки короля, підкреслює риси, якими володіє Сигізмунд і визначає необхідні для набуття якості з метою втілення всенародного бажання відсутності зовнішнього пригноблення. Найпершим і, фактично, найголовнішим шляхом для Оріховського постає надання громадянам відчуття захищеності.

Контекст трактату передбачає орієнтацію на збройний захист як єдино можливий шлях досягнення передбачуваної мети.

Представлене Оріховським становище Русі зображено в негативному ключі: "...ніхто людей не захищає, ніхто не боронить; міста попалено, фортеці зруйновано; багатьох славних лицарів посічено або забрано в полон; немовлят 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" [7]. Зміна змальованих обставин, на його думку, можлива за умови 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 прогріху" [7]. Визначення мудрості як іншого можливого варіанту отримання народом свободи вміщує в собі натяк на домінуючість інтелектуального складника. 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].

Свобода досягається за допомогою мудрості, водночас залишаючись об'єктом її підпорядкування: "Те саме спостерігаємо й серед людей, коли хворі підкоряються лікарям, бо високої думки про їхнє мистецтво. Так само й мореплавці підкоряються власникові судна, а воїни – своєму вождеві. Тому, якщо й бажаєш, щоб я вважав тебе великим, зроби передусім якусь справу й покажи себе в ній мудрішим за мене, і будь таким" [7]. Дібрана

цитата засвідчує взаємообумовленість представлених загальнофілософських категорій.

Розглядаючи концепт "свобода", Оріховський виявляє орієнтованість на практичне застосування теоретичного поняття із можливими варіантами доречного застосування для подальшого державного розвитку. Письменник виокремлює окрему частину "ЯК ЗАХИЩАТИ ДЕРЖАВУ", в якій докладно розкриває можливі шляхи оборони земель. Найдоречнішим і найефективнішим йому видається варіант військового захисту: "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" [7].

Прикметно, що наполягаючина веденні певної послідовності дій, Оріховський залишає остаточне право вибору королеві: "Я сказав, що знав. А якщо моє не до вподоби, наслідуй кращих і за їхнім зразком у час миру і в час війни державою прав" [7]. Таким чином, він підводить нас до іншого варіанту розуміння свободи, а саме – свободи волевиявлення, контекстуально синонімічної свободи вибору як здатності чинити відповідно до свої потреб і бажань, а також послідовного розширення парадигми концепту. Варто зважати на настанови оточення і стежити за їх логічністю, аргументованістю та ситуативною доречністю: "...чим більшої держави ти король, тим пильніше турбуйся, щоб уже тепер одержав правильні настанови, як захистити всіх людей" [7].

Свобода не ототожнюється в Оріховського зі вседозволеністю. Закон є рушієм управління доречним виявленням свободи. У напущенні письменник радить королю: "Отже, якщо тебе запитують: хто ти? – відповідай побожно й правдиво так: я король – вуста, очі й вуха закону, а точніше, інтерпретатор закону, який присягнувся віру в королівстві зміцнювати і нічого іншого не робити, як тільки те, що закон велить. За умови невиконання закону людей очікує рабство. Тобто закон запорука волі іще одне підтвердження" [7].

Прикладом тяглості за свободою відповідальності слугує презентація взаємодії короля і сенату. Станіслав Оріховський наголошує на ризі пихатості прагнучих використовувати владні повноваження, а тому наполягає на контролюванні їхніх дій: "Але ти маєш не тільки закликати сенаторів, щоб у мирі між собою жили, а також вельми турбуватися, щоб у провінціях, де за твоїм дорученням правлять, вони справедливо і пристойно з провінціалами поводитися. Бо їхня пихатість, як ніщо інше, заходить так далеко (про це я вже говорив), що більших утисків од них у провінціях годі й чекати" [7]. Без контролю за керуючим колом народні маси не можуть відчувати себе вільно.

Свобода волі межує із поняттям свободи вибору: "Отже, якщо тобі не можна призначати єпископів ні за Письмом, ні згідно з законом, ні наслідуючи приклад чийсь, то треба визнати, що королі (якщо таке роблять у церкві) відверто воюють із Святим Духом, бо миряни не мають права обирати єпископа, якого хочуть, у церкві Бога" [7].

Свобода вибору співвідноситься з поняттям "індивідуалізму". Людина – у даному випадку – польський король Сигізмунд – має можливість діяти визначеним способом без визначального впливу зовнішньої думки. Вирішальним для нього постає власний моральний досвід, незаангажований погляд на події. Це простежується на прикладі здатності Сигізмунда обирати шлях майбутнього розвитку західно-українських земель. Прохання Оріховського мають відтінок бажаності, на чому він неодноразово наголошує. Поради мають формальний, але необов'язковий характер.

З іншого боку, свобода від політичних утисків, якої прагне досягти письменник, нерозривно пов'язана з колективними бажаннями і потребами. Йдеться про соціальний бік концепту "свободи". Попередньо наведені приклади підтверджують бажання Оріховського мати політичну свободу для всієї Русі, а не окремих індивідів, груп чи класів. Багатоплановість тлумачення "свободи" обумовлює кореляцію колективного та індивідуального у творчості митця.

Центральний концепт "свободи" у Станіслава Оріховського виступає засобом окреслення образної системи його творчої спадщини. Крізь призму розуміння його застосування розкривається психологічний портрет героїв.

Наполегливі прохання допомогти звільнитися від зовнішніх турецьких утисків свідчать про небайдужість до долі народу: "...допоможи нам, прийми біду нашу близько до серця, і хай уславиться у цій справі не лише ім'я твоє, а й відвага королівська" [7]. Ідея слов'янської єдності звучить і у його "турчиках". Автор "піднімався над віросповідальними бар'єрами, які тоді поділяли слов'янський світ на дві частини, схильні швидше до ворожнечі, ніж до консолідації" [6, с. 73]. У прагненні до планомірного вільного розвитку українського народу виявляється національна свідомість автора. Концепт свободи засвідчує суспільну орієнтованість, пріоритетність ідеї колективного вільного волевиявлення.

Станіслав Оріховський виводить концепт свободи на загальному історичному тлі. Зовнішні події впливають на бачення письменника і відбиваються у його творчості. Це дає змогу говорити про саморефлексію Станіслава Оріховського. Автор гостро реагує на злободенні проблеми сучасного для нього періоду і звертає увагу на можливі шляхи їх розв'язання. Головна ідея митця – є віддзеркаленням реальних зовнішніх подій. Йдеться про представлення історичної правди у творчості Станіслава Оріховського, вмонтовуванні документалізму до художньої канви твору. Через прагнення до багатокомпонентної складової свободи автор прагне відвернути сувору дійсність українського буття. Полісемантичність концепту свобода, різновекторність контекстів формують парадигму цієї категорії, представляючи багатоплановість і глибину розуміння Оріховським цього концепту.

Отже, на основі розглянутого матеріалу, можемо стверджувати новизну парадигми полісемантичного концепту "свободи" народу, притлумлюваного середньовічною теологічною доктриною, у творчості Станіслава Оріховського. Вона засвідчує впровадження інноваційних західних тенденцій у розвиток української історії загалом і літератури зокрема та поступове входження руських земель до європейського континууму. Оріховський інтегрував світові здобутки з українською народною традицією і подав оригінальне бачення розвитку особистості в нових умовах історичного поступу. Жанрова диференціація напрацювань митця засвідчила відродження античної літературної спадщини та розвитку світової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник української мови. Т. 9. – К., 1978. – 917 с.
2. Там само. – С. 98.
3. Етимологічний словник української мови. – Т. 5. – К., 2006. – 705 с.
5. *Литвинов В.Д.* Ренесансний гуманізм в Україні. – К., 2000. – 472 с.
6. *Литвинов В.Д.* Станіслав Оріховський. – К., 2004. – 669 с.
7. *Оріховський Станіслав* [Електрон. Ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/old14_16/old14_08.htm.
8. Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – 310 с.
9. Українська література XIV–XVI ст. – К., 1988. – 596 с.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.16

О. Щелкунова, студ.

Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

КОНЦЕПТ "СВОБОДЫ" В ТВОРЧЕСТВЕ СТАНИСЛАВА ОРИХОВСКОГО

Посвящена дослідванню концепта "свободи" в творчеському наслідді Станіслава Оріховського. Проаналізовано літературні наробки писателя, виділені домінуючі установки досягненої гуманіста. Определена роль ведущих понятій в творчестві писателя и отмечено значение его художественной парадигмы для развития украинской литературы.

Ключевые слова: *концепт, свобода, парадигма, универсальность, украинское Возрождение, Станислав Ориховский.*

O. Schelkunova, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE CONCEPT OF "FREEDOM" IN THE WORKS OF STANISLAV ORIHOVSKY

The article deals with the concept of "freedom" in the creative legacy of Stanislav Orihovsky. The literary heritage of the artist is analyzed; the dominant positions of the humanist's body of work are identified. The role of the leading concepts in the writer's work is estimated, and the importance of his artistic paradigm for the development of Ukrainian literature is emphasized.

Keywords: *concept, freedom, paradigm, universalism, Ukrainian Renaissance, Stanislav Orihovsky.*

**"ЕФЕКТ ПРИСУТНОСТІ"
ЯК ЗАСАДА МУЗИЧНОГО ЕКФРАЗИСУ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ПАТРИКА ЗЮСКИНДА,
МІЛОРАДА ПАВИЧА І ПЕТЕРА ХЬОГА)**

Здійснено спробу уніфікації дефініції "екфразис", виділено його з-поміж художніх описів, метафор, гіпотипозисів та ейдолонів, а також окреслено критерії для виявлення музичного екфразису в тексті. Спостерігаючи за взаємодією функцій музичного екфразису у творах П. Зюскинда (п'єса "Контрабас"), М. Павича (роман "Пейзаж, намальований час"), П. Хьога (роман "Тиша"), автор дослідження формує власну теорію, згідно з якою, на перетині міжмистецьких зв'язків виникає "ефект присутності" реципієнта внаслідок наратора.

Ключові слова: екфразис, музичний екфразис, інтермедіальність, магічний реалізм, постмодернізм, П. Зюскинд, М. Павич, П. Хьог.

Екфразис є одним з найсуперечливіших предметів дослідження, оскільки за тривалий час свого існування він змінювався відповідно до естетичних ідеалів доби, бо його природа бере витоки з природи мистецтва, саме розуміння якого також постійно трансформується. Зокрема, К. Барбетті, досліджуючи екфразис у літературі доби Середньовіччя, акцентує увагу на трансформаціях цієї дефініції, сформувавши тезу про якісну зміну значення: "ekphrasisisaverb, notanoun" (екфразис – дієслово, а не іменник) [8, с. 2]. Однак досліджувати явище у такому розрізі досить складно, оскільки навіть вирізнити у тексті саме екфразис, у нашому випадку – музичний, – надзвичайно складно через відсутність чітких критеріїв його визначення.

Досліджувати музичний екфразис у сучасній художній літературі досить складно, оскільки важко виокремити його з-поміж розмаїття розгорнутих описів творів мистецтв, гіпотипозисів та ейдолонів. *Ейдолон* – це відображення форми без її змісту, себто – поверховий опис, що дає змогу порівняти схожість мистецьких об'єктів і підтвердити або ж – спростувати їх ідентичність.

Гіпотипозис, як і *художній опис*, мабуть, найближчі до екфразису за формою вираження, однак вони мають різні функції. Опис не має мети – він лише поглиблює знання читача про предмет чи об'єкт, про які нині йдеться у творі. Гіпотипозис, яким, за словами Девіда Ропера [3, с. 11], у християнську добу вважали сакральний зразок для дослідження, насправді нині головною функцією має сприяння розвитку образної уяви, оскільки ці словесні вирази досить часто є метафоричними. Підтвердженням цьому можуть слугувати дослідження О. Лосева [3, с. 12] та його послідовників, а також Л. Генералюк [2], які доводять, що особливістю гіпотипозису є візуальність, яка прямо ніяк не поєднується з рецепцією музичного твору.

В. Дж. Т. Мітчелл зазначає, що "екфразис створює надія на "подолання інакшості" [10], а Н. Бочкарьова вважає екфразис змаганням слова і картини [3, с. 157], у процесі якого письменник намагається викликати в читача більше емоцій, ніж він би їх отримав від особистого споглядання шедевр, отже, однією з функцій музичного екфразису є інспірування наратором реципієнта, що робить досліджуване явище відмінним від художнього опису звучання музики чи обговорення музичної теми.

Стверджуючи, що екфразис належить водночас до інтермедіального та інтертекстуального полів, ми називаємо його не проміжною ланкою, а сполучником, який дає змогу збагачувати вербальний текст цитуванням смислів, закладених у суміжних творах мистецтва, без порушення цілісності твору художньої літератури. Доказом саме цитування (на противагу описовості) є наявність конотату згаданого автором мистецького твору, а конотація, як відомо, передає стиль та окреслює концепцію творення (майстром першотвору) і співтворення (письменником) особливої реальності, у якій обраний ними сюжет міг би розгортатися. Додаючи до оповіді музичну цитату, наратор створює своєрідний шлейф, котрий може слугувати характеристикою згаданій дійовій особі (чи групі осіб), або ж передати поціновувачу музики закодований меседж, який якнайповніше розкриє внутрішній світ персонажа.

Отже, можемо сказати, що *екфразис* – продукт міжмистецьких зв'язків, якому властиві риси інтермедіальності та ін-

тертекстуальності. **Музичний екфразис у тексті** – це мистецький (авторський) прийом, в основі якого лежить принцип перекодування імпліцитного тексту в межах сумісних видів мистецтв. **Характерними рисами екфразису є:**

- експресивність;
- наративність;
- імагологічність;
- репрезентативність;
- поліфонічність (оркестровість).

Таким чином, розмежувавши поняття, зазначимо, що функціональність екфразису в художньому тексті набагато ширша за можливості згаданих вище, оскільки можемо виокремити такі **функції** (підсилення однієї з цих функцій зазвичай і визначає тип екфразису: наративний, дескриптивний, атрибутивний тощо):

1. Інспіраційна;
2. Образотворча;
3. Світоглядна;
4. Стильова;
5. Концептуальна.

Маючи такий потужний інструментарій, музичний екфразис, безперечно, є цікавим явищем, котре допомагає трансформувати текстове полотно з площини в об'ємну уявну реальність за допомогою передачі імпліцитного тексту. Виходячи з даної тези, можна сказати, що **екфразис є умовною і суб'єктивною абстрактною одиницею виміру авторської реальності**. Частково це так, оскільки за рахунок уяви реципієнта імпліцитний текст самовідтворюється лише за умови, що читач знає "кінцеву зупинку" асоціацій, які викликає згадка про певний музичний твір. Однак ця здатність не є головною метою екфразису, оскільки саме здатність до передачі конкретного імпліцитного тексту, який, певною мірою, оживлює і наповнює новим змістом прочитане, і є визначальним критерієм екфразису в тексті.

Спонукаючи читача до пошуку асоціацій, переживання нових емоцій, можливо, навіть спогадів, письменник надає можливість зазирнути крізь стіни, відчинити вікна і двері назустріч побаченому чи почутому, аби, не покидаючи меж простору, в якому перебуває реальна людина, стати свідком того, що відбувається

в іншому вимірі. Такий вихід назовні з-поміж вербальних рядків створює своєрідні "вікна", крізь які можна споглядати паралельну "реальність", не маючи, однак, можливості увійти до неї, бо "двері" в цьому разі символізуватимуть повернення до реальності читача, а спроба "вийти" крізь вікно – заглиблення в цитований автором музичний твір.

П'єса П. Зюскинда "Контрабас" є текстом-екфразисом, у якому обіграється тема працівника, котрий перебуває на нижніх східцях кастової піраміди, яка символізує соціальне життя колективу. Зазвичай текст-екфразис можна назвати жанровою формою, що імітує ознаки оригінального твору, використовуючи його конотат, однак, в даному разі назва є синекдохою з використанням музичної теми. Стисла оповідь музиканта занурює читача у світ музики, де, буцімто знайомі слова отримують нові значення і творять ілюзію присутності, котру забезпечують численні екфрастичні вставки.

Богемну атмосферу своєрідного інтерв'ю-сповіді автор створює за рахунок ремарок, завдяки яким реципієнт потрапляє до невеликої кімнати мегаполісу, у якій безіменний музикант ізолював себе від навколишнього світу, занурившись у психоаналіз. Він награв уривки оркестрових партій, ставить платівки з записами відомих творів, п'є пиво і демонструє всю гаму власних переживань щодо нерозділеного почуття до співачки-солістки. Контрабасист усвідомлює безвихідь власного становища, згадуючи про стосунки приятеля-віолончеліста з вокалісткою [4, 58–59]. Аби підкреслити драматизм ситуації, і дати слухачеві можливість усвідомити величину прірви між непомітним басовиком та сопрано, він з відчасм констатує: *"Я був у музичній бібліотеці й подивився, чи є там щось для нас двох. Цілі дві арії для сопрано з контрабасом. Дві арії! Звичайно, знову таки цього зовсім невідомого Йоганна Шпергера, що помер 1812-го. Ще один Нонет Баха, Кантата 152, але нонет – це майже цілий оркестр. Отже, залишаються лише два твори, які ми разом могли б виконати, звичайно, замало. Дозвольте, я ковтну [...]"* [4, 92–93]. Тож, у тексті можна прочитати не лише відчай, що виражений кількістю спільних для сопрано і контрабаса творів, а й прочитати видимі навіть для не-музиканта коди:

гарненька дівчина-солістка навряд чи зацікавиться виконанням невідомого широкому загалу твору, тим більше, що написала його людина, котрій судилося померти у рік провального для Наполеона походу на Російську імперію, а твір Баха (до речі не відомо, який саме композитор мається на увазі) чоловік вважає недостатньо інтимним. Враховуючи його бажання повести Сару до рибного ресторану, де у них могло б відбутися справжнє побачення, нагадування про те, що весь колектив (здіяні у нонеті музиканти) стежитиме за розвитком їхніх стосунків, змушує контрабасиста усвідомити свою "кастову нікчемність". І ось вже читач мимоволі відчуває співчуття до людини-невидимки, на якій тримається оркестр, "чує" глухий тріскучий звук, що його видобуває музикант зі свого незграбного інструменту, та гіркоту розчарування і пива, яке мало не літрами заливає в себе невдаха.

П. Хьог запрошує читачів роману "Тиша" до дивовижного світу, у якому діти знають, скільки коштував навмисний бешкет ще у довоєнні часи, темношкірі монахині з легкістю каратиста можуть дати відсіч озброєним переслідувачам, а кожна людина випромінює енергію у вигляді співзвуч та мелодій. Ключем до цієї надзвичайної історії є клоун-музикант Каспер Кроне, такий собі медіум, роль якого, втім, набагато більша, ніж у звичайного екскурсовода чи конферансьє. Скрипаль (а після розбору попереднього твору, ми вже розуміємо його соціальну роль), котрий володіє даром відчувати найменші вібрації – просто мрія сучасного дослідника теорії суперструн, якого, однак, у творі ми не бачимо, але розуміємо, що десь за лаштунками розташована лабораторія, останніми розробками якої, вочевидь, і скористалися головні герої оповіді у фіналі.

Виконуючи музику, Кроне віддається їй настільки, що навіть у тих читачів, котрі ніколи не чули згаданого музичного твору, з'являються асоціації, адже опис дії як-от: "Він настроїв скрипку. Потім розбігся – і стрибнув. У музику. Одночасно він заговорив. Він і співав, і говорив, одночасно. Услід за музикою. Наче його слова були текстами хоралів, на яких Бах вибудував свій твір", – дає поштовх мозкові і той одразу "знаходить" акорд, з силою вирваний зі скрипки. Хьог описує цю гру так: "...немає жодного такту, який не можна було б назвати "Чоловік або жін-

ка борються зі скрипкою", – цією метафорою він підкреслює єдність у протиборстві і, беручи у свідки не лише слухачів арештанта, а й читача, він, як і Зюскинд, запрошує на імпровізований концерт-сповідь. "Мова піде про "Чакону", – анонсує виконавець, і пізніше додає – Ре-мінор.... Це про смерть" [7, 398–403]. У контексті звукового сприйняття світу протагоністом, згадка про тональність є нормальною навіть для тих, хто не знає музичного твору, що згадується у вербальному тексті, бо в уяві фактично виникає асоціація про різкі звуки, які рвучко видобуває з інструмента музикант. Таким чином наратор дає відчутти силу перших мінорних акордів музичного твору для скрипки соло і, завдяки коментарям виконавця, перетворює простір тюремної камери на приміщення для проведення поминальної служби (особливу роль тут відіграє присутність монахині та виконання музики Й.С. Баха, яку прирівнюють до духовної). Даний спосіб "виконання" також схожий на домашні концерти, коли дорогий гість просить господаря виконати якусь улюблену ним річ.

Дивовижні шаради М. Павича щоразу дивують читача, спонукаючи до відвідин будинку № 42 на вулиці Карагеоргія чи пошуку місця, де річка Сава впадає у Дунай – ці та інші місця, певно, є культовими для фанатів сербського письменника, адже там з персонажами його романів відбуваються майже містичні події. На нашу думку, музичний екфразис у творах М. Павича є унікальним явищем, оскільки він, переважно, неміметичний, але виконує ті самі функції, які мають екфрастичні елементи тексту, що базуються на обіграванні конотату існуючих творів. Зокрема, у романі "Пейзаж, намальований часм" ми маємо такий прецедент: екфразисом є життєпис голосу, котрий передають у спадок жінки однієї родини – від Амалії Різніч до Вітачі Мілут: *"Есть в жизни каждого человека такие всеильные песни, которые сначала слышатся во сне, затем надолго, почти навсегда, забываются, и только потом, к концу жизни, их слышат наяву как приговор – казнь или помилование. Это была такая мелодия. Та самая песня, которую несколько десятилетий назад Витача Милут пела девчонкой, бросая свои гребни в таз с водой, а потом позабыла. Песня, которую она вспоминала десятилетиями, и которую, на свою беду, вспомнила теперь. Это была "По-*

следняя голубая среда", и пел ее тот самый хрипловатый, надтреснутый голос, за которым она бежала тогда вечером" [5].

Пісня "Последња плава среда" ("Остання блакитна среда"), котра є лейт-мотивом Вітачі, нагадує ті пісні, які дівчата співають у ранній юності, очікуючи дивовижних змін у житті. Письменник підкреслює мобільність образу голосу сеньйори Мілут, дозволивши їй проникнути у збірку оповідань "страшні любовні історії" (оповідання "Будинок, пофарбований чаєм"). Тим самим автор наголошує на інтертекстуальній природі музичного екфразису і уподібнює читача до мандрівниці, яка перебуває поза просторовими і часовими межами. Провідником, як і у розглянутих вище творах, ає конотат музичного твору чи музичної теми, котрі мають у тексті певні функції, тому й відрізняються від метафор, ейдолонів, гіпотипозисів, звичайних та розгорнутих описів. Це, однак, не означає, що ми, до прикладу, не можемо називати метафору як і належить, а – визнаємо, що тропи є складовими екфразису, оскільки сприяють збільшенню художньої вартості літературного твору і слугують інструментами реалізації завдань, покладених письменником на екфразис.

Тож, визнаючи, що музичні твори самі по собі не мають змісту, бо змістом їх наповнює автор (у випадку, якщо це – програмна музика) або ж – сам реципієнт, ми стверджуємо, що провідною функцією музичного екфразису є інспіраційна. Однак, художній образ (мистецького твору / артефакту / дійової особи тощо) в уяві читача був би неповним, якби цитування музичного твору не використовувало б його конотат (це і відрізняє екфразис від решти вищенаведених дефініцій). Розкриваючи через імпліцитний текст світогляд дійової особи, а іноді – й самого письменника, екфразис впливає на стиль нарації і формує певну концепцію викладу інформації (подібно до голосу Вітачі Мілут, котрий мандрував крізь простір і час), і сюжет також розгортається нелінійно. Таким чином, поняття екфразису у творах письменників доби постмодерну значно еволюціонувало, розкривши для митців нові можливості творення іншого виду тексту, котрий наближує вербальне (матеріальне) середовище існування інформації до медіального (умовно-матеріального).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М. : Изд-во "МИК", 2002. – С. 5–23.
2. Генералюк Л. Ефразис у контексті *correspondence des arts* // Наукові записки. – Вип. 114. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.
3. *Екфразис*: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. – 237 с.
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М. : Академический проект, 2012. – 202 с.
5. Павич, Милорад Пейзаж, Пейзаж, нарисованный чаем [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.lib.ru/INPROZ/PAWICH/tea.txt>.
6. Петер Хьог Тиша / пер. В.М. Верховня. – Харків : Фолио, 2012. – 509 с. – (Карта світу).
7. Яценко Е.В. "Любите живопись, поэты": Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // *Вопр. философии*. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
8. Claire Barbetti *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory. (The New Middle Ages.)* New York: Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 224. ISBN: 9780230109841.
9. Brown C.S. *The Relations between Music and Literature as Field of Study // Comparative Literature*. – 1970. – Vol. XXI, No 2. – P. 98–105.
10. Mitchell William J. Thomas *Ekphrasis and the Other // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. – University of Chicago Press, 1995. – 154 p. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.htm>.
11. Bruhn Siglind. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>.
12. Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* University of Chicago Press, 2004. – 257 p.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.16

Я. Юхимук, асп.

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

"ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ" КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАСИСА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПАТРИКА ЗЮСКИНДА, МИЛОРАДА ПАВИЧА И ПЕТЕРА ХЁГА)

Произведена попытка унификации дефиниции "экфрасис", выделения его среди художественных описаний, метафор, гипотипосисов и эйдолонов, а также названы критерии выявления музыкального экфрасиса в тексте. Наблюдая за взаимодействием функций музыкального экфрасиса в произведе-

ниях П. Зюскинда (пьеса "Контрабас"), М. Павича (роман "Пейзаж, нарисованный чаем"), П. Хёга (роман "Тихая девочка"), автор исследования формирует собственную теорию, согласно которой, на пересечении связей смежных видов искусств возникает "эффект присутствия" реципиента в реальности нарратора.

Ключевые слова: экфрасис, музыкальный экфрасис, интермедialность, магический реализм, постмодернизм, П. Зюскинд, М. Павич, П. Хёг.

Y. Yukhymuk, Postgraduate Student
Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Sciences of Ukraine

"THE PRESENCE EFFECT" AS THE BASIS OF MUSICAL EKPHRASIS'S IN THE PROSE BY P. SÜSKIND, M. PAVIĆ AND P. HØEG

The author attempts to make the unification of the ekphrasis's definition. She identifies it among art descriptions, metaphors, hypotyposes and tries to define the criteria of identifying musical ekphrasis in text. Observing the musical ekphrasis's coordination in the prose by P. Süskind (the play "Doble Bass"), M. Pavić (the novel "Landscape Painted with Tea") and P. Høeg (the novel "Quiet Girl"), the author develops her own theory according to which "the presence effect" of the recipient in the narrator's reality appears in the intersection of closely related arts.

Keywords: ekphrasis, musical ekphrasis, intermediality, magic realism, postmodernism, P. Süskind, M. Pavić, P. Høeg.

ЗМІСТ

Кондратьєва С. І. Естетичні координати Шеймаса Гіні	7
Костенко Н. В. Стиль і вірш ліро-епічної композиції Бориса Олійника "Темна вечеря"	14
Кочерга О. І. Аспекти категоріального поняття свободи в Імануїла Канта і Тараса Шевченка.....	24
Літвинчук Т. В. Локус дому в середньовічному Львові (на матеріалі роману "Аптекарь" Юрія Винничука).....	32
Львович А. Мифопоетика повісти Даниїла Хармса "Старуха".....	40
Любаренко А. А. Творчість Олекси Ізарського в критичній рецепції	48
Любарець Н. О. Митець і мистецтво в художній прозі Вірджинії Вулф.....	60
Люднова А. А. Фоностилїстичні особливості стусового вірша (за збіркою "Палїмпсести")	68
Матасова Ю. Р. "Промовляти" тіло / "промовляти" тілом: трансгресивні творчі практики американських поеток та авторок-виконавиць	79
Мних А. М. Стильові особливості творчості Лесі Верховинки.....	92
Моллаахмади А. М. Філософско-релігійозные и морально-етические основы свободы личного выбора в произведениях Симин Данешвар	100
Налїмова А. О. Жанрова парадигма сучасної корейської малої прози.....	107
Павленко С. Г. Поєднання поетики шансону із біблійною поетикою у збірці Сергія Жадана "Вогнепальні й ножові"	115
Палій О. П. Лабіринт мотивів Ладіслава Фукса: роман "Герцогиня та кухарка"	123
Петренко Т. С. Про різновиди дольникових структур у поезії Євгена Маланюка.....	135
Приліпко І. Л. Ідейно-естетична суголосність у парадигмі романтизму: Тараса Шевченка і Йогана Вольфганга Гете	142

Реутов Є. А. Ситуація розлуки (Війог) і <i>Барахмаса</i> Джаясі в поемі "Падмават"	154
Савич О. В. Автографічне та автофікціональне у дзеркалі художньої прози П'єра Лоті.....	160
Соловій В. В. Можливості сучасних комп'ютерних технологій для аналізу ритму віршового твору	168
Стогній (Рибась) О. В. Мала проза Сильвестра Яричевського у контексті нарративних пошуків доби FIN DE SIÈCLE	174
Терещенко С. І. Особливості детективу у повісті Володимира Короткевича "Дике полювання короля стаха"	183
Ткаченко А. О. Про художньо-естетичну еволюцію Івана Франка.....	191
Фещук В. М. "Красиві та корисні" жінки у романі Івана Нечуя-Левицького "Над чорним морем"	204
Ходаківська Я. В. Проблеми формування віршознавчої терміносистеми (на прикладі опозиції "дольник – паузник")	214
Чайківська Г. С. Джерелознавчий аналіз дослідження жанру казки у сучасній французькій філології	223
Шестопал О. Г. Мотив "переслідування" минулим у романі "Чарівне сяйво" Фернандо Маріаса	232
Шкарлута (Синьоок) Т. М. "Триєдина істота" Порфирія Горотака: співтворці містифікації.....	243
Шкуратенко Ю. Від анекдоту до гуморески: літературна обробка фольклорного жанру на матеріалі творчості Павла Глазового.....	252
Шкурко И.-В. Жанрова структура новелли в малой прозе Володимира Набокова и Сигизмунда Кржижановского.....	262
Шкуров Є. В. Художня фантастика в дихотомії "віра – невіра"	268
Щелкунова О. Концепт "свободи" у творчості Станіслава Оріховського.....	281
Юхимук Я. "Ефект присутності" як засада музичного екфразису (на матеріалі творів Патріка Зюскинда, Мілорада Павича і Петера Хьога).....	289

СОДЕРЖАНИЕ

Кондратьева С. Эстетические координаты Шеймаса Хини.....	7
Костенко Н. В. Стиль и стих лиро-эпической композиции Бориса Олейника "Тамна вечера".....	14
Кочерга А. И. Аспекты категориального понятия свободы у Иммануила Канта и Тараса Шевченко.....	24
Литвинчук Т. В. Локус дома в средневековом Львове (на материале романа "Аптекарь" Юрия Винничука).....	32
Львович А. Мифопоэтика в повісті Данила Хармса "Старуха"	40
Любаренко А. А. творчество Алексея Изарского в критической рецепции	48
Любарец Н. А. Художник и искусство в художественной прозе Вирджинии Вулф	60
Люднова А. А. Фоностилистические особенности стусового стиха (на основе сборника "Палимпсесты").....	68
Матасова Ю. Р. "Говорение" тела / "говорение" телом: трансгрессивные творческие практики американских поэтов и авторов-исполнителей	79
Мных А. М. Стилевые признаки творчества Леси Верховинки	92
Моллаахмаді А. Філософсько-релігійні та морально-етичні основи свободи особистого вибору у творах Сімін Данешвар	100
Налимова А. А. Жанровая парадигма современной корейской малой прозы.....	107
Павленко С. Сочетание поэтики шансона с библейской поэтикой в сборнике Сергея Жадана "Огнестрельные и ножевые".....	115
Палий О. П. Лабиринт мотивов Ладислава Фукса: роман "Герцогиня и кухарка".....	123
Петренко Т.С. О Разновидностях дольниковых структур в поэзии Евгения Маланюка	135
Прилипка И.Л. Идеино-эстетическое созвучие в парадигме романтизма: Тараса Шевченко и Иоган Вольфган Гете	142

Реутов Е. А. Ситуация разлуки (Вийог) и Барахмаса Джаяси в поэме "Падмават"	154
Савич О. В. Автографический и автофикциональный модусы письма Пьера Лоти	160
Соловий В. В. Возможности современных компьютерных технологий для анализа ритма стихотворных произведений	168
Стогний (Рыбась) О. В. Малая проза Сильвестра Яричевского в контексте нарративных поисков эпохи FIN DE SIÈCLE.....	174
Терещенко С. И. Особенности детектива в повести Владимира Короткевича "Дикая охота короля стаха".....	183
Ткаченко А. А. О художественно-эстетической эволюции Ивана Франко.....	191
Фещук В. М. "Красивые и полезные" женщины в романе Ивана Нечуя-Левицкого "Над черным морем".....	204
Ходаковская Я. В. Проблемы формирования стиховедческой терминосистемы (на примере оппозиции "дольник – паузник").....	214
Чайкивская Г.С. Анализ исследования жанра сказки в современной французской филологии	223
Шестопад О.Г. Мотив "преследования" прошлым в романе "Волшебный свет" Фернандо Мариаса.....	232
Шкарлута (Синеок) Т.Н. "Триединое существо" Порфирия Горотака: соавторы мистификации	243
Шкуратенко Ю.А. От анекдота к юмореске: литературная обработка фольклорного жанра на материале творчества Павла Глазового	252
Шкурко І.-В. Жанровая структура новеллы в малой прозе Владимира Набокова и Сигизмунда Кржижановского.....	262
Шкуров С.В. Х фантастика в дихотомии "вера – неверие".....	268
Щелкунова О. Концепт "свободы" в творчестве Станислава Ориховского	281
Юхимук Я. "Эффект присутствия" как основа музыкального экфрасиса (на материале произведений Патрика Зюскинда, Милорада Павича и Питера Хёга).....	289

CONTENTS

Kondratieva S. Esthetic coordinates of Seamus Heaney	7
Kostenko N. Style and verse of Borys Oliinyk's lyrico-epic composition "The lord's supper"	14
Kocherga A. I. Aspects of the categorical concept of freedom in E. Kant and T. Shevchenko	24
Litvynchuk T. V. The locus "house" in medieval Lviv city (Based on the novel "Pharmacist" by Y. Vynnychuk).....	32
Lvovich A. Mythology system in the story "Srarucha" by danyyl harms	40
Liubarenko A. A. The works of Oleksa Izarskyiin the Critical Reception.....	48
Liubarets N. O. Artist and the art in Virginia Woolf's fiction	60
Liudnova A. A. Phonostylistic Features of Stus' Lyrics (Based on the Collection "Palimpsesty")	68
Matasova Iu. R. "Speaking" the body / "speaking" through the body: transgressive creative practices of american women poets and singer-songwriters	79
Mnykh A. M. Style features of Lesia Verkhovynka's creative works.....	92
Mollaahmadi A. M. freedom of personal choiceinthe worksof Simin Daneshvarand its psychological- religiousand mental-ethical bases.....	100
Nalimova A. O. Genre paradigm of modern korean short fiction	107
Pavlenko S. The combinationof chanson poetics with the Bible Poetics in the Book of S. Zhadan "Gunshot and Stab"	115
Palij O. The labyrinth of motives of Ladislav Fuks: the novel "Duchess and cook"	123
Petrenko T. On the varieties of the structure of accentual verse in Yevhen Malaniuk'S poetry	135
Prylipko I. L. Idea-aesthetic consonance in paradigms of the romanticism: T. Shevchenko and Y.-V. Gete.....	142

Reutov Y. A. The state of separation (Viyog) and Jaisi's Barahmasa in the poem "Padmavat"	154
Savych O. V. Autographical and autofictional modes of Pierre Loti's writing	160
Soloviy V. The opportunities of modern computer technologies for analysis of the rhythm of verse	168
Stogniy (Rybas) O. Sylvester Yarichevsky's small prose in the context of the narrative search of the epoch FIN DE SIÈCLE	174
Tereshchenko S. The Features of detective in the story by Vladimir Karatkevich "Wild hunt of king stakh"	183
Tkachenko A. On the artistic and aesthetic evolution of Ivan Franko.....	191
Feshchuk V. M. "Beautiful and useful" women in the Ivan Nechui-Levytskyi's novel "Over the Black Sea"	204
Khodakivska Y. Issues of formation of versification terminological system (for the opposition "dolnik – pauznik").....	214
Chaikivska G. S. Studies concerning the genre of the tale in the modern french philology.....	223
Shestopal O. The motif of "haunting" i the novel la luz prodigiosa by Fernando Marhas.....	232
Shkarluta (Syniook) T. M. "Triune Being" of Porphyry Horotak: co-authors of the hoax	243
Shkuratenko I. From the anecdote to the humoresque: the literary adaptation of the folklore genre in Pavlo Glazovy's works.....	252
Shkurko I.-V. The structure of the short story genre in Vladimir Nabokov's and Sigizmund Krzhizhanovsky's texts	262
Shkurov E. V. The fantastic in the dichotomy "belief – disbelief"	268
Schelkunova O. the concept of "freedom" in the works of stanislav orihovsky.....	281
Yukhymuk Y. "The presence effect" as the basis of musical ekphrasis's in the prose by P. Süskind, M. Pavić and P. Høeg	289

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Випуск 1(48)

Частина 2

Відповідальні за випуск: Г. А. Александрова, Г. А. Черненко,
Л. В. Клименко, В. М. Підвойний, Ю. О. Соколова

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 17,7. Наклад 100. Зам. № 217-8140
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. Іф7.
Підписано до друку 20.04.17

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет",
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (044) 239 32 22; (044) 239 31 72; тел./факс (044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.