

ISSN 2312–6809, 2522–400X (Online)

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
*Філологічний факультет*

# ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Збірник наукових праць*

Заснований у 1997 році

***Випуск 28***

2019

Одеса  
«Астропринт»  
2019

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

До збірника увійшли статті з проблем теорії літератури та критики, з питань поетики художнього твору, в яких висвітлюються різні аспекти індивідуальної творчості, компаративістики, літературного процесу в українській, російській та інших національних літературах класичного періоду та ХХ–ХХІ століття, подаються рецензії та хроніка подій з наукового життя.

Для науковців, викладачів і студентів.

Редакційна колегія:

**Є. М. Черноіваненко** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *відповідальний редактор*; **Н. І. Бернадська** — доктор філологічних наук, професор (Інститут філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка); **Леслава Кореновська** — доктор філологічних наук, професор (Краківський інститут неології Педагогічного університету ім. Комісії Національної освіти); **Н. П. Малаютіна** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **В. Б. Мусій** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **М. В. Пащенко** — кандидат філологічних наук, доцент (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *заступник відповідального редактора*; **Н. М. Раковська** — кандидат філологічних наук, доцент (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **В. І. Сілантьєва** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **Данута Уліцька** — доктор філологічних наук, професор (Інститут полоністики Варшавського університету); **О. О. Мізінкіна** — кандидат філологічних наук, доцент (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *технічний секретар*

Рецензенти:

**Григорій Дмитрович Ключек** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький;

**Владімір Донеv** — доктор філологічних наук, доцент кафедри методики мовного і літературного навчання та літературознавства Великотирнівського університету імені Святих Кирила і Мефодія

*Збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук (літературознавство) наказом Міністерства освіти і науки України № 1604 від 22.12.2016 р.*

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (*протокол засідання № 8 від 16.04.2019 р.*)

**Періодичність виходу журналу:** 2 рази на рік

Офіційний веб-сайт видання: <http://psl.onu.edu.ua/>

**Бази реферування та індексування журналу:**

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського;

Українські наукові журнали;

Репозитарій Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

Base-search;

Google Scholar;

Index Copernicus ICV 2016: 59.42, 2017:81.67;

Slavic Humanities Index;

EBSCO; Ulrich's periodicals; Worldcat

© Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2019

ISSN 2312–6809, 2522–400X (Online)

THE MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

Odessa I. I. Mechnikov National University

*Faculty of Philology*

# THE PROBLEMS OF CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

*Edited volume*

Established in 1997

*Issue 28*

2019

UDC 82.09(083)

Founder: Odessa I. I. Mechnikov National University

The problematics of literary theory and literary criticism, the matters of the poetics of art pieces and individual creative work are enlightened in the journal. The peculiarities of literary process in Ukrainian, Russian and other national literatures of classical period are analysed. Art experience of the XXth–XXIst centuries literatures are considered and there are proposed theoretical and methodological approaches in learning literary connections, important aspects of art pieces.

The journal is recommended for scientists, teachers, students.

Editorial board:

**Eugene Chernoiivanenko** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *executive editor*; **Nina Bernadska** — Doctor of Philology, professor (Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv); **Leslava Korenovska** — Doctor of Philology, professor (Institute of Modern Languages of Pedagogical University of Cracow); **Natalya Malyutina** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Valentyna Musiy** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Mykola Paschenko** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *assistant executive editor*; **Nina Rakovska** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Valentyna Silantieva** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Danuta Ulitska** — Doctor of Philology, professor (Institute of Polish Studies of University of Warsaw); **Olena Mizinkina** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *assistant*

Reviewers:

**Grygoriy Klochek** — Doctor of Philology, the head of the department of the Ukrainian Literature of the Central Ukrainian Pedagogical University named after V. K. Vynnychenko, Kropyvnytskyi;

**Vladimir Donev** — Doctor of Philological Sciences, Associate Professor at the Department of Methodology of linguistic and literary education in St. Cyril and St. Methodius of Veliko Tarnovo

*The miscellany included in the list of scientific professional publications of Ukraine Philology (literary studies) by the decree of the Ministry of Education and Science of Ukraine N 1604 from 22.12.2016.*

Recommended for publication and distribution via the Internet by Philological Faculty Academic Council of Odessa National I. I. Mechnikov University (*session protocol N 8 from 16.04.2019*)

**Frequency:** twice a year

Site of Edition: <http://psl.onu.edu.ua/>

**Base of referencing and indexing of the journal:**

Scientific Periodicals in National Library of Ukraine Vernadsky;

Ukrainian scientific journals;

Institutional Repository at Odessa I. I. Mechnikov National University;

Base-search;

Google Scholar;

Index Copernicus ICV 2016: 59.42, 2017:81.67;

Slavic Humanities Index; EBSCO; Ulrich's periodicals; Worldcat

## ЗМІСТ

---

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

- Джиджора Євген*  
Ars-poetica в киеворуській гімнографії . . . . .11
- Казанова Ольга*  
Аспекти дослідження генологічної природи ліричної прози . . . . .20
- Помогайбо Юлія*  
Жанрові трансформації в літературі періодів «рубежа»  
и «переходності» (німецька література кінця ХХ–початку  
ХХІ вв.) . . . . .30
- Пуніна Ольга*  
Творча особистість письменника: проєкція на психографію . . . . .45

### КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

- Бандура Тетяна*  
Поетика психологізму в імпресіоністичній новелістиці Ольги  
Кобилянської . . . . .63
- Romanetz Valentina*  
L'héritage Littéraire de Victor Hugo dans le Contecste  
du Romantisme Français . . . . .72
- Терехова Ірина*  
Особливості жанрових традицій прози Миколи Костомарова . . . . .82

### ХУДОЖНИЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

- Анненкова Олена*  
Англійські острови Джуліана Барнса як гетеротопії . . . . .90
- Гук Ольга*  
Горизонти есеїстичного мислення у творчості Оксани  
Забужко . . . . .104

**Гурдуз Андрій**

Кристалізація концептів метапрози Дари Корній у романі  
«Сузір'я Дів» .....117

**Коваленко Алла**

Авангардні експерименти в українській нарисистичі 1930-х рр.  
(на прикладі подорожнього нарису Д. Бузька та Гео Шкурупія  
«Старим Дніпром в останній раз») .....126

**Куца Ольга, Куца Лариса**

Осяяння як етап художнього творення «нової реальності»  
(на матеріалі оповідання Євгена Гуцала «Олень Август») .....139

**Ткаченко Тетяна**

Новелістика Миколи Кравчука .....154

**Шевченко Тетяна**

Топос митця у сучасній українській есеїстиці (за матеріалами  
збірки В. Неборака «Лексикон А. Г.») .....165

**ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ****Абабина Наталія**

Художественные поиски в русской и английской прозе  
рубежа XIX–XX вв. (А. И. Куприн, Т. Гарди) .....176

**Жук Юлія**

Елементи фентезі у постмодерністських романах В. Гранецької  
«Тіло ТМ» і Г. дель Торо та Ч. Хогана «Штамм» .....188

**Ляшенко Олена**

Жіночі образи у ранній ліриці С. Йовенко, І. Жиленко,  
Г. Чубач та Н. Білоцерківець (типологічний аспект) .....205

**Мізінікіна Олена**

Інонаціональні інтер'єри доби середньовіччя в художньому  
просторі українських романістів .....215

**Штолько Марина**

Фунеральні жанри у творчості шістдесятників (І. Жиленко,  
М. Вінграновський, В. Симоненко та ін.) .....226

## РЕЦЕНЗІЇ

*Пащенко Микола*

Про життєвий і науково-творчий портрет Григорія  
В'язовського .....240

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

*Пащенко Микола*

До 100-річчя Григорія Андрійовича В'язовського .....245

НАШІ АВТОРИ .....251

## CONTENTS

---

### THE PROBLEMS OF THE RESEARCH THEORY AND METHODOLOGY

*Dzhydzhora Yevgen*

Ars-poetica in Kievorusian Hymnography . . . . . 11

*Kazanova Olga*

The Aspects of Research of Generic Nature of Lyric Prose . . . . . 20

*Pomohaibo Julia*

Genre Transformations in the Literature of Turn and Transition  
Periods (German Literature of the late XX<sup>th</sup> — early XXI<sup>st</sup> c-s.) . . . . . 30

*Punina Olha*

Creative Personality of the Writer: Projection on Psychography . . . . . 45

### CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

*Bandura Tetyana*

Poetics of Psychology in the Impressionistic Stories by Olga  
Kobylanska . . . . . 63

*Romanetz Valentina*

Literary inheritance of V. Hugo in the Context of the French  
Romanticism . . . . . 72

*Terekhova Irina*

Features of Genre Traditions of Prose of Mikola Kostomarov . . . . . 82

### ART EXPERIENCE OF THE XX<sup>TH</sup>—XXI<sup>ST</sup> CENTURIES

*Annenkova Elena*

Julian Barnes' English Islands as Heterotopias . . . . . 90

*Guk Olga*

Horizons of Essay Thinking in the Works of Oksana Zabuzhko . . . . . 104



***Gurduz Andriy***

Crystallization of Concepts of Dara Korniy’s Metaprose  
in the Novel «The Constellation of Virgins» .....117

***Kovalenko Alla***

Avant-garde Experiments in Ukrainian Essaying of the 1930-s  
(based on the Example of Travel Essay by D. Buzko and Geo  
Shkurupii «By Old Dnipro for the Last Time») .....126

***Kutsa Olha, Kutsa Larysa***

*Insight* as Stage of Artistic Creation of «New Reality» (based  
on the story by Yevgen Hutsalo «Deer August») .....139

***Tkachenko Tetiana***

Novelistics of Mykola Kravchuk .....154

***Shevchenko Tetiana***

Artist’s Topos in Modern Ukrainian Essays (based on V. Neborak’s  
essay compilation «Leksikon A. G.») .....165

**THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES**

***Ababina Natalia***

The Creative Quest in the Russian and English Prose Fiction  
at the Turn of XIX–XX Centuries (A. Kuprin and T. Hardy) .....176

***Zhuk Yulia***

Fantasy Elements in the Postmodern Novels «Tilo TM»  
by V. Granetskaya and «The Strain» by G. del Toro and C. Hogan ...188

***Liashenko Olena***

Female Images in the Early Lyrics of S. Yovenko, I. Zhilenko,  
A. Chubach and N. Belotserkovets (typological aspect) .....205

***Mizinkina Olena***

The interiors of another nations of the Medieval period  
in the Ukrainian novelists’ artistic space .....215

***Shtolko Maryna***

Funeral Genres in the Work of the Sixtiers (I. Zhylenko,  
N. Vingranovsky, V. Simonenko etc.) .....226

**REVIEWS**

*Pashchenko Mykola*

About real and scientifically creative portrait of Gregory  
Vyazovsky . . . . .240

**THE CHRONICLE OF EVENTS**

*Pashchenko Mykola*

To the 100th anniversary of Gregory Vyazovsky . . . . .245

AUTHORS . . . . .251

## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165830>

УДК 821.161–98.09«10/11»

### ARS-РОЕТИСА В КИЄВОРУСЬКІЙ ГІМНОГРАФІЇ

*Євген Джиджора*, д-р філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

ORCID ID 0000-0003-3221-4866

[dzhidzhora@gmail.com](mailto:dzhidzhora@gmail.com)

*У статті проаналізовано такий компонент літературно-естетичного цілого в середньовічній киеворуській гімнографії, як ars-poetica. Йдеться про особливу естетичну установку автора, обумовлену пошуками відповідного слова, придатного для літературної діяльності. Зазначено, що у киеворуській гімнографії ars-poetica, зазвичай, реалізується у першому тропарі першої пісні і концептуально переформується із «топосом скромності». У п'яти розглянутих пам'ятках ars-poetica зустрічається у двох варіантах: авторській мольбі до Бога та авторській мольбі до святого / святих.*

**Ключові слова:** середньовічна література, гімнографія, канон, ars-poetica.

Середньовічна література передбачає специфічні функції автора (більше про особливості автора [6, 102–110]). З одного боку, виступаючи як наратор чи оратор, автор може активно цитувати авторитетні джерела, подекуди повністю замінюючи «своє» слово на «чуже» (див. вичерпні коментарі на цю тему С. Аверинцева [1, 20], В. Бичкова [2, 156] та Ю. Пелешенка [9, 7]). З іншого боку, починаючи літературну працю, автор може сам з неї кепкувати, зізнаючись у своїй бездуховності, негідності, не спроможності вправно володіти словом тощо. І перша, і друга тенденції взаємодоповнюють одну й ту саму літературну манеру середньовічного книжника — естетичну потребу скористатися «топосом скромності» (про місце «топосу скромності» серед інших «загальних місць» у середньовічній словесності [7]). А одним із проявів цього топосу є обґрунтування художньої мети та усвідомлення, завдяки чому поставлені завдання можуть бути реалізовані. Вслід за Ріккардо Піккіо розмірковування про умови здійснення прекрасного на письмі будемо називати ars-poetica [10, 658]. І розуміти під цим

особливу міркувальну частину літературного твору, в якому книжник пояснює, яким чином збирається компенсувати свою, як він вважає, естетичну обмеженість. Заразом таке міркування переважно зводиться до прославлення гарного тямущого слова — поширеного риторичного прийому середньовічних книжників [2, 149–150].

В середньовічній літературі *ars-poetica* є важливим структурним компонентом твору, зафіксованим у візантійських, південнослов'янських, киеворуських та північноруських пам'ятках. Частіше за все *ars-poetica* має місце в агіографічному та хронографічному жанрах. Проте це явище наявне також і в киеворуській перекладній та оригінальній гімнографії, а саме: в канонах святим мінейного циклу. З точки зору структурної організації, гімнографічний канон — один із найбільш складних літературних жанрів. Він передбачає висвітлення певної події церковного календаря в дев'яти (але частіше за все — восьми) самостійних піснях. При цьому в основу кожної пісні покладена чітко встановлена біблійна тема. А сама пісня може мати декілька співів у своєму складі. Один із таких співів — ірмос, а решта — тропарі, такі короткі фрази, що містять одне-два речення (більше про структурну організацію канону [5, 118–130]).

Традиційно у середньовічних творах *ars-poetica*, як і «топос скромності», розташовується у вступній частині. Не винятком є й киеворуська гімнографія. В перекладних та оригінальних канонах XI–XII ст. *ars-poetica* фіксується в першому тропарі першої пісні. За жанровими вимогами перша пісня повинна бути присвячена біблійній темі вираження подяки Мойсея Творцю за визволення євреїв з єгипетського рабства [Вих. 15, 1–18]. І, як правило, в одному або декількох тропарях першої пісні ця тема розкривається. Однак перший тропар може бути присвячений й іншій темі. У ньому може висловлюватися подяка Богу за прийдешнє свято, молитва до святого заступити вірян від гріхів, прославлення святкової події взагалі. В окремих же випадках ми спостерігаємо звернення автора до Бога чи до святого / святих з мольбою просвітити, очистити і створити умови для належного співу, тобто для належної літературної роботи.

Мета нашої статті — дослідити особливості втілення *ars-poetica* в деяких перекладних та оригінальних пам'ятках киеворуської гімнографії XI–XII ст.

Для розв'язання поставленої мети розглянемо перший тропар першої пісні в Каноні на перенесення мощів св. Миколая «П'єсьнь устенъ

моихъ приими...», в Каноні на преставлення Бориса і Гліба «Дажь ми отъпустъ...» та Каноні на преставлення св. Миколая «Умъ просвѣти ми...». Перша пам'ятка була укладена на Русі наприкінці XI ст. після перенесення мощів чудотворця Миколая з Мир до Барі [11, 383]. Друга з'явилася у другій половині XI ст., однак спочатку була написана грецькою мовою і лише згодом перекладена на церковнослов'янську [8, 56]. Третя входить до складу відомого збірника богослужіння Ілліна книга, що побутував у киеворуській літературі з кінця XI ст. [3]. Тож перед нами три твори (один — оригінальний, два — перекладних), укладені церковнослов'янською мовою приблизно в один час:

Канон на перенесення мощів св. Миколая	Канон на преставлення Бориса і Гліба	Канон на преставлення св. Миколая
Пѣснь устенъ моихъ приими благодетелю Христе и уясни мои языкъ не поминая моихъ грѣховъ да въспою честное житѣе твоего святителя в память принесенья мощии его [12, 63]	Дажь ми отъпустъ многымъ прегрѣшениимъ моимъ Спасе премудрость ми подая яко да пѣсьми похваляю тебе прославльша святая твоя [14, 510]	Умъ просвѣти ми и съмысль достоина хвалами въспѣвати святителя твоего Христе Боже и чудотворца Николае [13, 320]

Укладач Канону на перенесення мощів св. Миколая просить Бога забути про його гріхи, натомість, благословити язык і прийняти цей спів. Схожу мольбу бачимо і в Каноні на преставлення св. Миколая. Тут автор також просить Бога просвітити розум і наповнити його смислом. А в Каноні на преставлення Бориса і Гліба книжник молиться про прощення гріхів та надання премудрості. Як бачимо, кожен із трьох гімнографів пов'язує свою літературну працю з божественним благословенням языка / розуму. Двоє із трьох — ще й з очищенням від гріхів.

Канон на перенесення мощів св. Миколая	Канон на преставлення Бориса і Гліба	Канон на преставлення св. Миколая
– просвіти мій язык; – не згадуј моїх гріхів	– відпусти мої гріхи; – надај мені премудрості	– просвіти мій розум; – надај смислу моему розуму

За умови очищення від гріхів та благословення языка / розуму гімнографи вірять у свою здатність оспівати життя видатного чудотворця і тим самим прославити Творця:

Канон на перенесення моцїв св. Миколая	Канон на преставлення Бориса і Гліба	Канон на преставлення св. Миколая
– да заспїваю про твого святителя!	– тоді зможу прослави- ти тебе!	– тоді я гідно заспїваю про твого чудотворця!

Проаналізовані канонічні структури є свого роду естетичною програмою середньовічного книжника. Це не погрози і не вимоги до Творця. Це — адекватна оцінка свого творчого статусу. Усвідомлюючи свою неспроможність вправно володіти словом, гімнографи не виражають прагнення докласти інтелектуальних надзусиль, аби навчитися говорити і писати красиво. Вони висловлюють готовність очиститися від гріхів і, як наслідок, отримати божественну допомогу, пережити божественне втручання і тоді вже здійснити літературну працю.

Однак оскільки середньовічний книжник сповідує синергізм і знає, що благодать Святого Духа може надати не лише сам Творець, але й обожені святі, то зустрічається й інший варіант *ars-poetica*. У деяких пам'ятках киеворуської гімнографії спостерігаємо авторські звернення до святих, яким власне і присвячено канон. Розглянемо перший тропар першої пісні у Каноні преп. Феодосію Печерському «Богоугодивый подвигъ стяжавъ...» та у спільному Каноні святам Кирилу та Мефодію «Кыя достойныя принесу...». Перший твір виник, напевне, наприкінці XI ст., або ж на початку XII ст. в середовищі киево-печерських ченців та учнів св. Феодосія [11, 382]. Другий було укладено не пізніше X ст. в середовищі учнів та послідовників святих Кирила та Мефодія [4, 242]. То ж перед нами два церковнослов'янські тексти, що були написані з інтервалом у одне-півтора століття:

Канон Феодосію Печерському	Канон Кирилу та Мефодію
«Богоугодный подвигъ стяжавъ оче Феодосье боговидецъ явися. Тѣмже молися Богу емуже угоди отгнати мракъ невѣжества моего слово же блаженое водѣхнути ми воспѣти тя» [15, 514]	«Кыя достойныя принесу похваль- ныя пѣсни богословесьника свѣта даръ съвыше посълѣта ми да достои- но въспою ваю память» [16, 111]

Як і в канонах, присвячених св. Миколаю та св. Борису і Глібу, тут констатуємо схожі принципи реалізації *ars-poetica*. Автор Канону св. Феодосію Печерському просить святого помолитися за нього, відігнати морок невігластва та надихнути блаженним словом. А укладач

Канону святим Кирилу та Мефодію молить угодників про дар вищого світла. Відтак для належної реалізації літературного задуму обидва книжники потребують вищої сили. Утім, якщо гімнограф святих Кирила та Мефодія молить лише про божественне світло, то гімнограф св. Феодосія — і про розуміння, і про блаженне слово. Тобто укладач твору про слов'янських просвітителів зізнається, що потребує як розуміння *що* говорити, так і відповідного вміння *як* це озвучувати:

Канон Феодосію Печерському	Канон Кирилу та Мефодію
– віджени морок невігластва; – надихни блаженним словом	– надайте дар вищого світла

При умові виконання прохань, книжники стверджують, що зможуть скласти гідне прославлення видатним подвижникам:

Канон Феодосію Печерському	Канон Кирилу та Мефодію
– да заспіваю про тебе!	– да гідно заспіваю про пам'ять вашу!

Означені міркування є другим варіантом естетичної програми середньовічного книжника. Звертаючись до святих, гімнографи не торгуються за принципом «ти — мені, я — тобі», тобто ти мені — блажене слово, або вище світло, а я тобі — гідно заспіваю, увіковічу твою пам'ять. У авторів йдеться про досягнення необхідної духовної та інтелектуальної вправності. Забезпечити цю вправність самотужки вони не можуть. Натомість, це можуть зробити, зокрема, святі, до яких вони і звертаються.

Таким чином, у києворуській перекладній та оригінальній гімнографії XI–XII ст. *arg-roetica* представлена двома рівноцінними варіантами. Перший варіант більш поширений, він передбачає, що книжник звертається до Творця. Другий варіант менш поширений і передбачає, що книжник теж, по суті, звертається до Творця, але в особі його прославлених святих. Утім в обох варіантах констатуємо одну й ту саму тенденцію. Автор визнає свою духовну неміч, неволодіння словом, але вірить у божественну допомогу і саме тому починає літературну роботу. Подібна естетична установка є загальноприйнятною в києворуській, північноруській, південнослов'янській, візантійській словесності. І, як було сказано вище, демонструє особливе містичне ставлення середньовічного митця до творчого процесу, яким керує і який спрямовує Бог, а не людина.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции*. М., 1996. С. 13–75.
2. Бычков В. В. Древнерусская эстетика. СПб., 2012. 832 с.
3. Верещагин Е. М., Крысько В. Б. Наблюдения над языком и текстом архаичного источника — Ильиной книги (начало). *Вопросы языкознания*. М., 1999. № 2. С. 3–26.
4. Григорович В. И. Древнеславянский памятник, дополняющий житие славянских апостолов, святых Кирилла и Мефодия. *Кирилло-Мефодиевский сборник в память о совершившемся тысячелетии славянской письменности и христианства в России* / под редакцией М. Погодина. М., 1865. С. 235–270.
5. Джиджора Є. В. Гімнографія Київської Русі XI–XIII сторіч: структурне ціле канону мінейного циклу. Одеса, 2018. 480 с.
6. Історія української літератури : у 12 томах / за редакцією В. Дончика. Т. 1. Давня література (X — першої половини XVI ст.) / наукові редактори Ю. Пелешенко, М. Сулима. К., 2013. 840 с.
7. Конявская Е. Л. Проблема общих мест в древнеславянских литературах (на материале агиографии). *Ruthenica*. 2004. Т. 3. Р. 80–92.
8. Мурьянов М. Ф. Гимнография Киевской Руси / ответственные редакторы М. Н. Громов, Т. А. Исаченко. М., 2003. 451 с.
9. Пелешенко Ю. В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.) : Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. По-статі. 2-ге видання, перероблене і доповнене. К., 2012. 608 с.
10. Пиккио Р. «Поэтика моления» Епифания Премудрого. *Пиккио Р. Slavia Orthodoxa: Литература и язык* / ответственные редакторы Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 657–674.
11. Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). Издание 2, исправленное и дополненное для русского перевода / перевод с немецкого А. В. Назаренко; под редакцией К. К. Акентьева. СПб., 1996. 572 с.
12. Служба на перенесение мощей святителя Николая Архиепископа Мир-Ликийского Чудотворца из Мир в Бар-град. *Посмертные чудеса свт. Николая, архиепископа Мир-Ликийского Чудотворца: Памятник древней русской письменности XI в.* / сообщил архимандрит Леонид. СПб., 1889. С. 62–72.
13. Служба на преставление святителя Николая. *Ильина книга*. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / Лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 320–338.
14. Служба на преставление святых Бориса и Глеба. *Голубинский Е. История русской церкви: Период первый: киевский и домонгольский*. М., 1904. Т. 1 (вторая половина тома). С. 508–512.



15. Служба преподобному Феодосию Печерскому. Голубинский Е. *История русской церкви*: Период первый: киевский и домонгольский. М., 1904. Т. 1 (вторая половина тома). С. 513–517.
16. Служба святым Кириллу и Мефодию / Лавров П. А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. *Труды славянской комиссии АН СССР*. М., 1930. Т. 1. С. 111–115.

## ARS-POETICA В КИЕВОРУССКОЙ ГИМНОГРАФИИ

*Евгений Джиджора*, д-р филол. наук, доц.

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье проанализировано такой компонент литературно-эстетического целого в средневековой киеворусской литературе, как ars-poetica. Речь идет об особой эстетической установке автора, обусловленной поисками соответствующего подходящего слова для литературной деятельности. Показано, что в киеворусской литературе ars-poetica обычно реализуется в первом тропаре первой песни и концептуально пересекается с «топосом скромности». В пяти рассмотренных памятниках ars-poetica встречается в двух вариантах: авторской мольбе к Богу и авторской мольбе к святому / святым.*

**Ключовые слова:** *средневековая литература, гимнография, канон, ars-poetica.*

## ARS-POETICA IN KIEVORUSIAN HYMNOGRAPHY

*Yevgen Dzhydzhora*, Doctor of Philology, Professor

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

*dzhidzhora@gmail.com*

*Medieval literature presupposes the specific functions of the author. Firstly the author can actively quote authoritative sources. And secondly, starting a literary work, he can cling to himself, confessing in his lack of spirituality, inappropriateness, inability to skillfully master the word. And the first and second trends are complementary to the same literary style of the medieval scribe — the aesthetic need to take advantage of the «topos of modesty». One of the manifestations of this topos is the justification of the artistic purpose and awareness, so that the tasks can be implemented. In the article such reasoning is defined as ars-poetica. It understood as a special discursive part of a literary work in which the scribe explains how he is going to compensate for his aesthetic limitations. Ars-poetica available in the Kievan translation and original hymnography, in the canons of the saints of the Mining Cycle. In the translated and original canons of the XI–XII centuries. Ars-poetica is fixed in the first troparion of the first song.*

*In the Kievan translation and original hymnography of the XI–XII centuries. Ars-poetica is represented by two equivalent variants. The first version is more widespread, it assumes that the scribe turns to the God. The second variant is less common and suggests that the scribe, in essence, appeals to the God, but in the person of his glorified saints. The article states that in both versions there is the same tendency. The author acknowledges*

*his spiritual weakness, neglect of the word, but believes in divine help, and that is precisely why literary work begins. It is proved in the article that such an aesthetic setting demonstrates a special mystical attitude of a medieval artist to a creative process that is led and directed by God, not man.*

**Key words:** *medieval literature, hymnography, canon, ars-poetica.*

### REFERENCE

1. Averincev S. S. Grecheskaja «literatura» i blizhnevostochnaja «slovesnost'» // Averincev S. S. Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii. M., 1996. S. 13–75.
2. Bychkov V. V. Drevnerusskaja jestetika. SPb, 2012. 832 s.
3. Vereshhagin E. M., Kryso V. B. Nabljudenija nad jazykom i tekstem arhaichnogo istochnika — Il'inoj knigi (nachalo) // Voprosy jazykoznanija. M., 1999. № 2. S. 3–26.
4. Grigorovich V. I. Drevneslavjanskij pamjatnik, dopolnjajushhij zhitie slavjanskikh apostolov, svjatykh Kirilla i Mefodija // Kirillo-Mefodievskij sbornik v pamjat' o sovershivsemjsja tysjacheletii slavjanskoj pis'mennosti i hristianstva v Rossii / pod redakciej M. Pogodina. M., 1865. S. 235–270.
5. Dzhydzhora Je. V. Ghimnografija Kyjivskoj Rusi XI–XIII storich: strukturne cile kanonu minejnogho cyklu. Odesa, 2018. 480 s.
6. Istorija ukrajinskoj literatury : u 12 tomakh / Za redakcijeju V. Donchyka. T. 1. Davnja literatura (X — pershoji polovyny XVI st.) / Naukovi redaktory Ju. Peleshenko, M. Sulyma. K., 2013. 840 s.
7. Konjavskaja E. L. Problema obshhikh mest v drevneslavjanskikh literaturah (na materiale agiografii) // Ruthenica. 2004. T. 3. P. 80–92.
8. Mur'janov M. F. Gimnografija Kievskoj Rusi / otvetstvennyj redaktor M. N. Gromov, T. A. Isachenko. M., 2003. 451 s.
9. Peleshenko Ju. V. Ukrajinsjka literatura piznjogho Serednjovichchja (drugha polovyna XIII–XV st.) : Dzherela. Systema zhanriv. Dukhovni intenciji. Postati. 2-e vydannja, pereroblene i dopovnene. K., 2012. 608 s.
10. Pikkio R. «Pojetika molenija» Epifanija Premudrogo // Pikkio R. Slavia Orthodoxa: Literatura i jazyk / otvetstvennyj redaktor N. N. Zapol'skaja, V. V. Kalugin. M., 2003. S. 657–674.
11. Podskal'ski G. Hristianstvo i bogoslovskaja literatura v Kievskoj Rusi (988–1237 gg.). Izdanie 2, ispravlennoe i dopolnennoe dlja russkogo perevoda / perevod s nemeckogo A. V. Nazarenko, pod redakciej K. K. Akent'eva. SPb, 1996. 572 s.
12. Sluzhba na perenesenie moshhej svjatitelja Nikolaja Arhiepiskopa Mir-Likijskogo Chudotvorca iz Mir v Bar-grad // Posmertnye chudesasvt. Nikolaja, arhiepiskopa Mir-Likijskogo Chudotvorca: Pamjatnik drevnej russkoj pis'mennosti XI v. / Soobshhil arhimandrit Leonid. SPb, 1889. S. 62–72.

13. Sluzhba na prestavlenie svjatitelja Nikolaja // П'іна книга. Rukopis' RGADA, Tip. 131 / Lingvisticheskoe izdanie, podgotovka grecheskogo teksta, kommentarii, slovoukazateli V. B. Krysko. M., 2005. S. 320–338.
14. Sluzhba na prestavlenie svjatyh Borisa i Gleba // Golubinskij E. Istorija russkoj cerkvi: Period pervyj: kievskij i domongol'skij. M., 1904. T. 1 (vtoraja polovina toma). S. 508–512.
15. Sluzhba prepodobnomu Feodosiju Pecherskomu // Golubinskij E. Istorija russkoj cerkvi: Period pervyj: kievskij i domongol'skij. M., 1904. T. 1 (vtoraja polovina toma). S. 513–517.
16. Sluzhba svjatym Kirillu i Mefodiju / Lavrov P. A. Materialy po istorii vozniknovenija drevnejšej slavjanskoj pis'mennosti // Trudy slavjanskoj komissii AN SSSR. M., 1930. T. 1. S. 111–115.

*Стаття надійшла до редакції 22 березня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165831>

УДК 821.161.2

## АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНОЛОГІЧНОЇ ПРИРОДИ ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ

*Ольга Казанова, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*olgakazanova@gmail.com*

*У статті досліджується специфіка родо-жанрових модифікацій прози в контексті жанрової динаміки, зумовленої ліризацією епічних текстів. Окреслено основні методологічні підходи до вивчення неоднорідних за своєю родо-жанровою природою текстів. Розглянуто композиційну структуру прямого мовлення, особливості прагматики висловлювань, засоби мовленнєво-психологічної характеристики героїв, часопросторову організацію тексту.*

*Ключові слова: жанр, структура, нарративні форми, композиція.*

Традиційний поділ літератури за родами і жанрами не дає можливості для більш точного витлумачення жанрової природи ліричної прози, оскільки в основі цього поняття лежить синтез різноманітних жанрових і родових ознак.

Генологічні аспекти дослідження ліричної прози — це проблема, яка донині залишається актуальною і невичерпаною в сучасному українському літературознавстві. Незважаючи на існуючі численні наукові розробки цього питання родо-жанрова специфіка цього гібридного утворення залишається не уточненою, вона окреслена лише поверхово. На особливу увагу заслуговують наукові розвідки таких українських літературознавців, як І. Денисюк, Н. Шумило, В. Костюк, Т. Гундорова, Ю. Кузнецов та ін., проте, зважаючи на відсутність єдиної методології та методики дослідження, і ці літературознавчі праці не визначають особливостей родо-жанрової ідентифікації ліричної прози.

Явище ліризації прози набуває найбільшого поширення саме в добу розквіту та становлення українського модернізму, що насамперед було пов'язане зі зміною світоглядних орієнтирів, з відчутним тяжінням до суб'єктивізації та психологізації художньої творчості. Вирозумним стає взаємозбагачення літератури різними видами мистецтва (малюванням, музикою), що продукує стильову та жанрову поліфонію в українській малій прозі перехідної доби.

Неоднозначні процеси розвитку літератури кінця XIX — початку XX століття певним чином позначилися на поширенні синтетичних утворень, що пов'язувалося із тенденціями розмивання категорій роду та жанру, деканонізації традиційних жанрових форм. Слушним видається зауваження В. Костюка, що «... поетика жанру в епоху модернізму зазнала змістовних трансформацій... Однією з передумов, що сприяла утвердженню фрагментарних форм в українській прозі, став процес «ліризації», поширення на прозу законів лірики. У цьому процесі відбулось намагання створити «універсальний жанр», де поєднались епічні та ліричні інтенції літератури» [4, с. 9].

Ключовим питанням у вивченні особливостей ліричної прози залишається термінологічне, що стосується сфери вжитку і змісту поняття «ліризм». Передусім у літературознавстві укорінилося використання цього поняття у широкому смислі як «пафосно-стильової особливості естетичного сприйняття дійсності» [5, с. 403], як поетизованого зображення людських почуттів, переживань, піднесено-емоційного сприйняття подій тощо. Такий ліризм, на думку К. Матієва, «<...> у тій чи іншій формі властивий не тільки ліричним жанрам, а є загальною закономірністю художньої творчості» [8, с. 10]. Ліризм у вузькому значенні витлумачують як вияв родових властивостей у тексті, що впливають на видозміну композиційно-мовленнєвої структури (виникають нові наративні форми, засоби відображення, поетично-образного структурування оповіді та ін.). Досліджуючи жанрову специфіку ліричної прози перехідної доби, доречно поєднувати аналіз як пафосних, так і структурних ознак художньої поетики. До подібних висновків доводять і міркування С. Липіна, який, аналізуючи специфіку ліричної прози, зазначає, що «<...> ступінь та характер ліризму у таких творах різноманітні. Іноді вони пов'язуються із підвищеною увагою до внутрішнього світу героя, іноді з авторськими відступами, іноді з наявністю у творі поступового відтворення характерів» [6, с. 73].

Ліризація прози відбувається на декількох умовних рівнях: родо-жанровому, як поєднання ознак лірики та епосу, дифузія ліричних та епічних жанрів: елегії, афоризму, медитації з новелою, оповіданням та ін., що зумовлює виникнення нових жанрових різновидів і гібридних текстів; стильовому як залучення у прозу ліричних ознак внаслідок панування та утвердження нових стильових орієнтирів; змістовому як переважання внутрішнього сюжету почуттів, пережи-

вань оповідача чи героя та формальному як зміна способів художнього зображення, специфіки наративної організації тексту внаслідок асиміляції ліричних родових ознак у прозовій структурі.

У сучасній українській літературознавчій думці доволі поширеним є дослідження процесів ліризації прози з точки зору виявлення стильової природи гібридного тексту. Нерідко стильові особливості ліричної прози стають підґрунтя для жанрової диференціації її різновидів (наприклад, образок, акварелька). Зокрема, у словнику за редакцією Л. Тимофєєва читаємо, що «<...> ліричною прозою частіше за все називають будь-яку, тобто створену за законами будь-якого жанру, емоційно насичену, пройняту авторськими почуттями, художню прозу. Лірична проза в такому широкому тлумаченні представляє собою не самостійний жанр, а стильову характеристику найрізноманітніших видів художньої прози» [12, с. 256].

Схоже витлумачення знаходимо і в Лексиконі загального і порівняльного літературознавства, в якому лірична проза також інтерпретується як «...стильова течія, система жанрів обмежена сповідальною літературою»[5]. Однак таке розуміння поняття ліричної прози і певна «розмитість терміну» не дає можливість визначити специфіку генологічної природи, простежити неоднозначні процеси взаємодії різних жанрів та родових ознак.

Хоча справедливо відзначити, що «стильовий аспект» дослідження є чинником жанрової диференціації ліричної прози (наприклад, образок, акварелька), а також дає можливість окреслити різноманіття жанрових форм ліричної прози, що зумовлюється художніми тенденціями оновлення літератури. Різні аспекти цієї проблеми розглядалися у працях Т. Гундорової, І. Денисюка, М. Наєнка, С. Павличко, Н. Шумило та ін. Так, у літературознавстві загальновідомою є думка про те, що передусім романтичні стильові тенденції вплинули на становлення і розвиток ліричної прози перехідної доби, оскільки часто у творчості письменників спостерігаємо поєднання романтичних традицій із новаторськими особливостями літературного процесу на межі століть. Асимілюються засади народнописенної творчості, фольклорні ремінісценції, образність, засоби зображення, форми вираження ліричного героя, властиві романтичній традиції. Власне, це становило певну специфіку розвитку українського модернізму, в якому «...окрім трансформованих, символістських і неоромантичних, відроджуються й розвиваються і традиційні форми романтичної об-

разності, що лише тією чи іншою мірою модернізуються» [1, с. 58]. Варто погодитись із конкретизацією цього аспекту у дослідженнях Н. Шумило, яка доводить, що «... оновлення української прози кінця XIX — початку XX століття відбувалося внаслідок звертання письменників до різних типів художньої творчості, але насамперед... до романтизму з його підвищеною увагою до людського «я», посиленням суб'єктивної позиції автора в зображенні явищ... Неабияке значення при цьому мала, очевидно, і національна іманентність літературного розвитку, бо ліризм разом із романтичним началом упродовж всього літературного розвитку визначав домінанту української прози, а відтак значною мірою і її національну своєрідність» [13, с. 253].

Також, за спостереженнями дослідників (В. Агеєвої, І. Денисюка, Ю. Кузнецова, С. Павличко, С. Панченко, О. Рєви, Н. Шумило), жанрові особливості ліричної прози визначаються у зв'язку із домінуванням імпресіоністичних та символіських стилевих тенденцій. Такий підхід дає підстави для жанрової диференціації різновидів ліричної прози (образок, акварелька, новела-візія та ін.). У модерністичних творах система виражальних засобів підпорядкована відтворенню мінливих настроїв, почуттів, вражень від споглядання дійсності, явищ природи. Образи змальовуються штрихами, через мінливі асоціації, навіювання. Виразною стає метафоричність зображення, застосування психологічного паралелізму. Вживання абстрактної символічної лексики задля вираження містичних уявлень, візій, внутрішніх почувань та марень героїв стає знаковим для поетики символічних творів. Домінують внутрішні форми мовлення, прийом «потіку свідомості». Отже, специфіку розвитку української ліричної прози розглянуто у зв'язку із модерністичними віяннями літератури, формуванням різноманітних типів художнього мислення. Такі міркування безумовно дають можливість виявити тенденції ліризації у структурі прозових творів не лише у межах певного періоду літератури, а й у художній творчості письменників різних епох.

Більшість з дослідників, які звертались до проблеми ліризації прози, правомірно пов'язують цей процес із модерністичними змінами, а точніше із посиленням психологізму та суб'єктивізму в літературі. У центрі уваги письменників — вираження емоційного життя людини, її свідомості й самовизначення у світі. Автори намагалися подати внутрішній світ героя, найтонші порухи його душі через асоціативний потік думок, вражень, почувань, які сприймалися читачами

без втручання автора-оповідача. Звідси переважаючий суб'єктивізм оповіді, відтворення зовнішніх подій крізь призму індивідуального сприйняття. Втілення суб'єктивного начала, що потребувало особливих зображально-виражальних засобів, властивих ліриці.

В ліричній прозі перехідної доби виявляється злиття точки зору автора і героя, вираження суб'єктивних авторських оцінок, суджень, почуттів, думок через текстуальні особливості дискурсу ліричного оповідача. Позиція наратора як «нейтрального» спостерігача, безстороннього судді майже нівелюється. Інтонаційне розшарування об'єктивного мовлення, різноманіття комунікативних партій, між якими встановлюється діалогічний зв'язок (за М. Бахтіним), зникає, натомість постає «монологізм» висловлювання й вираження художньої свідомості в тексті. Тут варто взяти до уваги, що психологізм модерністичної літератури — це передусім психологізм саморозкриття: ліричний герой висловлює свої роздуми, враження, почуття, що відрізняється від способів психологічного аналізу, властивих творам П. Мирного, І. Нечуя-Левицького, в яких психологічна поведінка, вираження персонажів підпорядковувались соціальним чинникам, мотивували розвиток події в творі.

Як продовження сучасної рецепції цього аспекту дослідження жанрової специфіки ліричної прози та процесу трансформації жанрів у перехідну добу, перспективним видається визначення формальних видозмін традиційних жанрів.

Однією із принципово нових методик дослідження змішування різних жанрів та родових начал у ліричній прозі стає нартологічний аналіз. Важливим для вияву ліричного начала у канві прозового твору є структурно-змістова дефініція суб'єктивності, нероздільність авторської свідомості із свідомістю героя чи оповідача, що зумовлює артикуляцію інтенцій авторської свідомості у наративі. «У ліричній прозі відбір подій та героїв, у певних випадках зумовлений ліричним началом. Здебільшого це залежить від ступеня «присутності» автора, ступеня його саморозкриття», — вважає Н. Мазепа [7, 4]. Основою суб'єктної організації тексту модифікованої прози стає дискурс ліричного суб'єкта (героя чи оповідача), який репрезентує інтенції авторської свідомості, опосередковує виявлення почуттів, думок митця. Саме тому в основі ліризованої оповіді головним стає не опис подій, ситуацій, а розвиток переживань, емоцій, думок. Л. Орехова вважає, що «<...> до ліричної прози відносимо ті твори, в яких лі-



ричне світосприйняття автора зумовлює виявлення та формування певного змісту, де важливими є не тільки факти як такі, а й ліричні враження автора від побаченого, переживання» [10, 115]. Ліризовану оповідь характеризує не опис подій, ситуацій, а розвиток особистісних переживань, емоцій, думок ліричного оповідача чи героя, який може виражати у тексті й авторські інтенції (що, безперечно, модифікує жанри). Внаслідок аналізу значного корпусу текстів Н. Шумило виділяє два види ліризму у малій прозі: опосередкований, який «... виявляється через ситуації, вчинки героїв, їхні діалоги... Ліризм тут не руйнує жанрової основи епічних творів [13, 265]» та безпосередній, який «...дає себе знати у творі, де наявні самовираження ліричного героя. Власне, ліричну прозу слід розглядати як максимальну форму введення образу автора у твір [13, 265]».

Отже, найсучасніші літературознавчі розвідки щодо особливостей оповіді у ліричній прозі здійснюються у ракурсі дослідження типових моделей нарративних ситуацій, які пов'язуються із специфікою суб'єктно-об'єктних відношень у тексті, функціонуванням оповідних інстанцій та виявленням авторської свідомості, перспективою відтворення подій, застосуванням хронотопічних чинників, які впливають на формування відповідного читацького сприйняття.

Перспективними видаються нові наукові підходи до лінгвостилістичної будови оповіді у ліричній прозі, які дозволяються також схарактеризувати специфіку родо-жанрового синтезу. У працях В. Агеєвої, Е. Бальбурава, М. Гіршмана, В. Жирмунського, Г. Іванової-Лук'янової, Л. Іссової, Ю. Орлицького, Т. Скулачової родо-жанрова природа ліричної прози визначена через особливості структурно-мовленнєвої організації тексту. Зокрема Г. Іванова-Лук'янова звернула увагу на ритмізацію нарративу ліричної прози залежно від синтаксичного упорядкування вербальних конструкцій, «<...> маркованих алітераціями, звуковими повторами, анафорами, епіфорами, внутрішньою римою» [2, 92–93]. Е. Бальбурав, Ю. Орлицький, певною мірою дослідили ритмомелодійний малюнок гібридних текстів, а саме: розмір синтагм, фраз, які виділяються різним підвищенням тону, характер закінчень у словах (наголошені / ненаголошені) (див.: [9]). Важливою, хоча і нечасто вживаною ознакою ліричної прози, стає строфічність, яка наближає текст до поетичної форми.

Т. Скулачова вважає, що основною відмінністю між поетичним та прозаїчним висловлюванням є строфічне членування, яке зумовлює

рівномірне упорядкування сурядних синтаксичних сполук, між якими порушується логічний зв'язок, втрачається семантична відповідність висловлювань [див.: 11]. У синтетичних жанрових утвореннях (наприклад, у поезіях в прозі) ці властивості поетичного мовлення стають не менш виразними, ніж у вірші. Тому у сприйнятті поетичного тексту визначальним стає ритм, інтонація фраз, асоціативні зв'язки, внутрішня форма слова. Віршоподібну структуру прозового тексту Ю. Орлицький спостерігає у прозових мініатюрах, які умовно поділяє на «версійну прозу», із строфічним способом композиційного оформлення висловлювань та «метризовану прозу» із домінуванням силабо-тонічного метру у мовленнєвому ладі (див.: [10]). Характерним для обох типів ліричної прози, на думку літературознавця, є внутрішній ритм мовлення, що утворюється внаслідок використання повторів, антитез, тропейчних форм, виокремлення однорідних членів речення тощо. Ритмічність прози визначається через особливості кореляції ритму слів та синтаксичної будови тексту, через специфіку звукового образу мовлення, що є властивостями поетичної комунікації. Поза всяким сумнівом, такі варіювання структури прозового тексту зумовлені дифузією ліричного начала в епіці, але не є регулятивним явищем. Вважаємо, що при дослідженні композиційно-мовленнєвого рівня ліричної прози слід враховувати динамічність мовленнєвих структур (зокрема, на лексичному, синтаксичному рівнях), які пов'язані зі зміною викладових форм у тексті. В основі подібних наукових розвідок структурно-композиційної специфіки ліричної прози лежить переосмислення формалістських та структурно-семіотичних літературознавчих концепцій, пов'язаних із різноманітними інтерпретаціями опозиційності поетичного висловлювання та епічної оповіді.

Подальші дослідження окреслених аспектів у контексті системи жанрів ліричної прози безумовно сприятимуть оновленню концептуальних основ дефініції родо-жанрового синтезу в українській літературі.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття). *Слово і час*. 1993. № 1. С. 55–66.
2. Иванова-Луцькіянова Г. Н. Ритмическая организация прозы. *Сб. науч. труд. МГПИИЯ*. 1986. Вып. 265. С. 92–105.

3. Иссова Л. Н. Жанр «стихотворение в прозе» в русской литературе (И. Тургенев, В. Гаршин, В. Короленко, И. Бунин) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1969. 20 с.
4. Костюк В. І. Поетика фрагменту і художня цілісність творчості : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2000. 17 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова (голова), О. Бойченка, І. Зварича, П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
6. Липин С. А. Сквозь призму чувств : О лирической прозе. Москва : Современный писатель, 1978. 288 с.
7. Мазепа Н. Р. Стих и проза поэта. Київ : Наукова думка, 1980. 184 с.
8. Матиев К. Лирическое в искусстве как эстетическое явление. Фрунзе : Илим, 1971. 149 с. (Лирика).
9. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. 200 с.
10. Орехова Л. А. Стилиевые особенности современной лирической прозы. *Вопросы русской литературы*. Ленинград, 1989. Вып. 2 (54). С. 112–120.
11. Скулачева Т. В. Лингвистика стиха: стих и проза. Текст. Интертекст. Культура : материалы международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года) / Российская академия наук. Ин-т яз. им. В. В. Виноградова ; редкол.: В. К. Григорьев (отв. ред.), Н. А. Николина и др. Москва : Азбуковник, 2001. С. 23–24.
12. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы : учебн. пособ. [для пед. ин-тов]. [4-е изд., испр.]. Москва : Просвещение, 1971. 464 с.
13. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ — початку ХХ століття / відп. ред. П. М. Федченко ; НАН України. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка. Київ : Задруга, 2003. 354 с.

## АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

*Ольга Казанова, канд. филол. наук, доц.*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье исследуется специфика родо-жанровых модификаций прозы в контексте жанровой динамики, обусловленной лиризацией эпических текстов. Определены основные методологические подходы к изучению неоднородных по своей родо-жанровой природе текстов. Рассмотрена композиционная структура прямого высказывания, особенности его прагматики, средств речевой психологической характеристики героев, пространственной организации текста.*

*Ключевые слова: жанр, структура, нарративные формы, композиция.*

## THE ASPECTS OF RESEARCH OF GENERIC NATURE OF LYRIC PROSE

*Olga Kazanova, Candidate of Philology, associate professor*

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine  
olgakazanova@gmail.com*

*The article examines the specificity of progeny generic genre modifications in the context of genre dynamics caused by the lyricalization of epic texts. The main methodological approaches to the study of heterogeneous texts of their generic and genre nature are outlined. The compositional structure of direct speech, peculiarities of pragmatics of utterances, means of speech and psychological characterization of heroes, time-spatial organization of the text are considered.*

*The compositional structure of direct speech, peculiarities of pragmatics of utterances, means of speech and psychological characterization of heroes, time-spatial organization of the text are considered. The basis of similar scientific researches of structural and compositional specifics of lyrical prose is the rethinking of formalist and structural-semiotic literary concepts related to various interpretations of the opposition of poetic expression and epic narrative.*

*The actual problem is the search for new forms of artistic modeling of reality, the need to change the stereotypes of artistic consciousness, which first of all turned out to be a combination of genres, styles, different arts, etc.*

*The interaction of epic and lyrical components for the transitional literature becomes decisive in the process of modernizing artistic forms, leveling realistic canons. In many of his writings, modernist writers did not resort to the narrative structure of the text, but focused on internal conflict, monotony of heroes, mood changes, psychological states. Gradually disappeared elements of writing and ethnographic descriptions, which resulted in significant structural changes in the text, the emergence of new ways of artistic expression.*

*The most modern literary exploration of the features of the narrative in lyrical prose is carried out from the perspective of the study of typical models of narrative situations, which are associated with the specifics of subject-object relations in the text, the functioning of narrative instances and the discovery of the author's consciousness, the prospect of reproduction of events, the use of chronotopic factors, which influence the formation of the corresponding reader's perception.*

**Key words:** *genre, structure, narrative forms, composition.*

### REFERENCES

1. Ivanova-Lukyanova G. N. (1986), *Ritmicheskaya organizatsiya prozyi*, Sb. nauch. trud. MGPIIYa, [in Russia]
2. Issova L. N. (1969), *Zhanr «stihotvorenie v proze» v russkoy literature (I. TurgenEv, V. Garshin, V. Korolenko, I. Bunin) : avtoref. diss. na soiskanie nauchnoy stepeni kand. filol. nauk : spets. 640 «Russkaya literature», Voronezh*, [in Russia]
3. Kostyuk V. I. (2000), *Poetika fragmentu I hudozhnyia tsiliv tvorchosti I : avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. filol. nauk : spets. 10.01.01 «UkraYinska literatura», Kiev*, [in Ukrainian].

4. Leksikon zagalnogo ta porivnyalnogo literaturoznavstva, (2001), [za red. A. Volkova (golova), O. Boychenka, I. Zvaricha, P. Rihla], Chernivtsi : Zoloti litavri, [in Ukrainian].
5. Lipin S. A. (1978), Skvoz prizmu chuvstv : O liricheskoy proze / S. A. Lipin. — M. : Sovremennyiy pisatel, [in Russia]
6. Mazepa N. R., (1980), Stih i proza poeta, Kiev, Naukova dumka, [in Ukrainian].
7. Matiev K., (1971), Liricheskoe v iskusstve kak esteticheskoe yavlenie / Kadyberk Matiev, Frunze, [in Russia]
8. Orlitskiy Yu. B. Stih i proza v russkoy literature. Ocherki istorii i teorii (1991), Voronezh, Izd-vo Voronezh. un-ta, [in Russia]
9. Orehova L. A. Stilevyie osobennosti sovremennoy liricheskoy prozyi, (1989), Voprosy russkoy literatury, [in Russia]
10. Skulacheva T. V. Lingvistika stiha: stih i proza, Tekst. Intertekst. Kultura : materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Moskva, 4–7 aprelya 2001 goda), Rossiyskaya akademiya nauk. In-t yaz. im. V. V. Vinogradova : [redkol.: V. K. Grigorev (otv. red.), N. A. Nikolina i dr.], Moskva, Azbukovnik, [in Russia]
11. Timofeev L. I., (1971), Osnovy teorii literatury : uchebn. posob. [dlya ped. in-v. — [4-e izd. ispr.], Moskva, Prosveschenie, [in Russia]
12. Shumilo N. M., (2003), Pid znakom natsionalnoyi samobutnosti: Ukraïnska hudozhna proza i literaturna kritika kintsya XIX — pochatku XX stolittya, Kiev, Zadruga, [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 25 січня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165832>

УДК 821.112.2

## ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРИОДОВ «РУБЕЖА» И «ПЕРЕХОДНОСТИ» (НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI вв.)

*Юлия Помогайбо*, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

*j.pomohaibo@gmail.com*

*В статье рассматривается современная немецкая литература рубежа XX–XXI веков, представляющая эпоху переходного типа. Цель: выявить и прокомментировать процесс жанровой переориентации в немецкой литературе последних десятилетий. Объектом исследования являются новые жанровые формы — роман Поворота, роман поколений, поп-роман. В работе доказыва-ется, что процесс жанровой трансформации 1990–2000-х гг. можно коммен-тировать: а) как показатель «рубежного сознания»; б) как подведение итогов прошлого и «поиск новых форм». Главными признаками новых жанров является «расплывчатость» жанровых дефиниций; связь с немецкой историей, актив-ное переосмысление или игнорирование прошлого; конъюнктурность, «брендо-вость» жанров; активное взаимодействие с другими жанрами и видами ис-кусства.*

**Ключевые слова:** *переходный период, жанровая трансформация, роман Пово-рота, поп-роман, роман поколений.*

Литературу рубежа XX–XXI вв. европейские и отечественные ис-следователи с уверенностью относят к эпохе переходного типа (со-шлемся на авторитетные мнения О. А. Кривцуна [1], Н. Л. Лейдерма-на [2], А. Ю. Мережинской [3], В. И. Силантьевой [5], Н. А. Хренова [6]). Быстрая смена стилей и направлений, отсутствие единой жан-рово-стилевой доминанты, межвидовой и жанровой синтез, дина-мичность и хаотичность, диалог поколений и писательских групп, наблюдаемые в литературе сегодня, позволяют провести аналогию с другими переходными эпохами, в частности — рубежа XIX–XX вв. Сказав об этом, используем матрицу, предложенную названными ис-следователями литературного процесса «рубежа» и «перехода», для анализа новейшей литературы Германии.

Жанровая палитра современной немецкой прозы необычайно широка. Соглашаясь с тем, что жанр романа на рубеже XX–XXI вв. по-прежнему остается активной формой словесного искусства, что роман «поглощает и вытесняет другие жанры» (цит. по: [4]), обра-

тимся к жанровым модификациям немецкоязычного романа 1990–2010-х гг. с позиций теории переходности.

**Цель** нашего исследования: выявить и прокомментировать особенности жанровых преобразований в немецкой литературе последних десятилетий, рассмотреть новые жанровые формы, возникшие в эпоху перелома. **Объект анализа** — роман Поворота, поп-роман и роман поколений, который представлен в качестве примера модифицированной формы традиционного семейного романа. Выбор названных трех жанров продиктован их дискуссионным характером, а также стремлением охватить магистральные тенденции современной немецкой литературы. В ходе исследования сделана попытка ответить на ряд вопросов: В какой мере современным писателям присуще новое жанровое мышление? Какова роль и функция жанра в современной литературе? Возможен ли разговор о формировании нового жанрового канона?

**К вопросу о теории вопроса и причинах оформления «новых форм».** О том, что переходным периодам всегда свойственны кардинальные изменения в системе жанров, писали практически все исследователи. По мнению О. Кривцуна, жанровый синтез и «жанровая много-составность» произведений как результат этого синтеза, являются следствием возрастания игрового начала, тяги к экспериментам и различным художественным вариациям. Когда интуитивный поиск становится главной стратегией творчества, перед художниками и писателями открываются новые возможности жанров [1, 326].

Важными представляются и наблюдения Н. Л. Лейдермана. Он обращает внимание на резко противоположные и на первый взгляд взаимоисключающие тенденции, которые в контексте переходности являются проявлением «острого драматизма хаологического сознания». Его выводы:

1. В эпоху перехода происходит демонстративное разрушение сложившихся жанров.

2. Наряду с расцветом малых жанровых форм идут поиски крупных повествовательных форм (этим, в частности, Н. Л. Лейдерман объясняет популярность плутовского романа).

3. Параллельно с жанровой диффузией и поиском новых, «свободных» форм повествования заявляет о себе и противоположная тенденция — верность «твердым» жанровым формам [2, 557–558].

Итак, обратимся к характеристике «самой молодой литературной эпохи Германии». Полагаем, что немецкая литература после

1989/1990 гг. (или современная литература, *Gegenwartsliteratur*) может быть отнесена к эпохе переходного типа по ряду причин.

Во-первых, 1989 и 1990 гг. стали для Германии маркером *глобальных политических, экономических и социальных перемен*. Эта дата в современных исторических исследованиях единодушно интерпретируется как «структурная цезура», знаменующая «коллапс коммунизма, конец холодной войны, объединение Германии и сращение Европы» [16, 529]. Драматические события тех лет, вошедшие в историю как *Wende* (Поворот), повлекли за собой *психологический кризис*. В зависимости от своих политических убеждений восточные немцы чувствовали себя проигравшими или победителями. Большинство немцев радовалось свободе передвижения и новым (в первую очередь, потребительским) возможностям, которые открыл перед ними западный мир. В то же время адаптация к новым социальным структурам и рыночной экономике проходила нелегко и неизбежно вела к фрустрации и разочарованию. Воспоминания людей об этом времени, считает К. Ярауш, и по сей день очень разнятся и «отображают переход от эйфории к скепсису» [16, 531].

Со временем недовольство новой жизненной ситуацией стало вызывать у восточных немцев волну ностальгических воспоминаний о прошлом. «Остальгия» (сентиментальное чувство тоски по утраченной родине) компенсировала утрату коллективной идентичности у бывших граждан ГДР. Таким образом, начало новейшего литературного периода совпадает со сложным для Германии временем переориентирования и перехода. Оно определяется: а) как идеологический и социально-политический слом, крах ГДР и эры Хонеккера, конец диктатуры СЕПГ, холодной войны, послевоенного разделения Германии и Европы; б) как слом сознания, кризис самоидентификации, поиск общенемецкой идентичности, попытка самоопределения; в) как кризис литературы, пересмотр роли писателя в контексте немецко-немецкого литературного спора.

Во-вторых, переходность новейшей литературной эпохи определяется ее главным качеством — *непостоянством, изменчивостью, текучестью* (*das Flüssige*) [17, 77–78]. Литература рубежа XX–XXI вв. являет себя как подвижный, динамичный пласт словесного искусства, который постоянно обновляется и пополняется новыми образцами (учтем тот факт, что ежегодно в Германии публикуется около 15 тысяч книжных новинок, 9 тысяч из них — романы). Даже в отношении хро-



нологических границ эпохи нет единодушного мнения. Хотя в большинстве случаев началом новейшего периода в истории литературы считается рубеж 1989/1990 гг., иногда в качестве альтернативы нижней границы предлагается «миллинеумный» 2000-й год как рубеж столетий и тысячелетий. Такое «дрейфование» усложняют задачу исследователей, пытающихся взглянуть на объект своего изучения с определенной дистанции и «упорядочить современный поток».

В-третьих, любую переходную эпоху отличает *разновекторность художественно-эстетических поисков*. Немецкая литература рубежа XX–XXI вв. представляет собой гетерогенный и полижанровый литературный ландшафт, который точнее всего характеризует предложенное Ю. Хабермасом словосочетание «новая необозримость» (*Neue Unübersichtlichkeit*). Литературное поле в этом случае характеризуется как раздробленное, в нем наличествует разброс стилей, методов, жанров, писательских групп и поколений. Кроме канонизированных сегментов этого поля и мейнстрима существуют еще маргинальные явления, также требующие осмысления [11, 144].

Что касается жанров, то здесь в равной степени представлены как традиционные модификации романного повествования (роман поколений, семейный роман, роман воспитания, любовный роман, приключенческий роман, исторический роман, роман о Берлине, подростковый роман, детектив), так и новые романские формы. К ним относим роман Поворота (Т. Бруссиг, У. Тимм), мета-роман (Т. Главинич), мультикультурный роман (О. Грязнова), сетевой роман (Э. Елинек), визуальный роман (В. Хаас) и др. В целом же, эклектичность и синтетизм современной литературы следует воспринимать не как недостаток, затрудняющий систематизацию и анализ, а как системное свойство литературы эпохи перелома и переориентирования.

**Литературный поток, представленный новыми жанровыми образованиями.** Переходные периоды в искусстве всегда характеризуются появлением новых жанров, которые отражают кризисное мироощущение человека эпохи хаоса и переориентирования. В объединенной Германии таким жанром стал **Роман Поворота (Wenderoman)**.

Первые романы Поворота заявили о себе в начале 1990-х в ответ на призывы критиков создать такой роман, который бы запечатлел исторически важный момент перелома немецкой истории. Но если в первое время *Wenderoman* воспринимался как утопический проект журналистов, который способен «парализовать» творческую иници-

ативу писателей, то со временем он стал весьма успешным литературным брендом. Книжный рынок заполонило множество текстов, претендовавших на звание «того самого романа Поворота». Причем единственным жанровым признаком, по которому тот или иной из них причисляли к роману Поворота, была тематическая соотнесенность с событиями 1989/1990 гг.

Со временем список романов, которые называли *Wenderoman*, стал расширяться, поэтому термин «роман Поворота» довольно скоро предпочли заменить понятием «литература Поворота». Т. Груб относит к литературе Поворота все произведения, тематически связанные с периодом Поворота, а также тексты, которые появились благодаря отмене цензуры и самоцензуры, либо благодаря активному изучению писателями исторической документации и материалов штази [14, 69]. Литературу Поворота, по мнению исследователя, можно назвать «внежанровой», или *надэстетической*, она, считает Т. Груб, объединяет художественную и документальную литературу (дневники, биографии, письма, мемуары). Кроме того, к ней еще относятся написанные в ГДР тексты, которые в определенном смысле «подготовили» почву для мирной революции [14, 72–81].

Осмысление романа Поворота как самостоятельного жанра впервые было предпринято Ф. Ведекингом в 1990-е гг. В монографии «Немецкое единство и писатели» (1995) он выделяет «4 магистральных романа» начала 1990-х гг., удачно отразивших «эпохальный слом менталитета». Это «Защита детства» М. Вальзера (1991), «Тихая шеренга шесть» М. Марон (1991), «Я» В. Хильбига (1993), «Под именем Норма» Б. Бурмайстер (1994) [20, 14].

В 2000-е гг. жанр романа Поворота остается по-прежнему актуальным. Появляются новые произведения, в которых осмысляется ГДР и феномен Поворота: «Дети зоны» Я. Хензель (2002), «Захват земли» Кр. Хайна (2004), «Новые жизни» И. Шульце (2010), «Башня» У. Телькампа (2008), «Кальтенбург» М. Байера (2008). Такая «жизнеспособность» жанра заостряет внимание исследователей на вопросе жанровых границ романа Поворота.

Обобщим основные наблюдения, сделанные современными исследователями в отношении этого жанра.

1. В широком смысле, роман Поворота *не является гомогенным жанром* с четкими жанровыми признаками. Он включает в себя различные тексты, в которых исторический перелом и проблематика

Поворота *осмысляются индивидуально*. Эту точку зрения отстаивает американский исследователь В. К. Донахью [9]. Он называет роман Поворота «несуществующим жанром», обосновывая свою позицию постоянным расширением списка произведений, в том числе, за счет включения в него кинофильмов. Подобным образом рассуждает А. Мияцаки [18], рассматривая роман Поворота как совокупность гетерогенных произведений литературы «пост-ГДР», иначе говоря — большую ризоматическую структуру с множеством плато и объединяющим *топосом молчания*.

2. В более узком смысле, к романам Поворота относятся произведения, которые «были опубликованы после падения Берлинской стены, в которых описывается это историческое событие и его влияние на людей» [15, 23]. Литературовед А. Гектор выделила 3 разновидности романа Поворота:

— романы, в которых непосредственно осмысляются события Поворота, в них действие происходит в 1989 г.;

— романы, посвященные жизни в ГДР, их действие частично относится к 1989 г.;

— романы, повествующие о жизни восточных немцев в новых западных землях после Поворота [15, 32]. Однако чаще всего, согласно наблюдениям исследовательницы, события разворачиваются непосредственно после 1989 г.

Главной функцией романа Поворота является *переосмысление недавнего немецкого прошлого* в контексте настоящего и будущего. Заявляет о себе полифония голосов и индивидуально-авторских позиций в отношении прошлого. Писатели Поворота формируют новый взгляд на историю Германии, зачастую — радикально-ироничный и саркастичный (Т. Бруссиг). Молодых писателей отличает свободное отношение к фактам истории, смелая переоценка исторических событий.

*Рецептивная функция* романа Поворота. По мнению В. Габлера, он «стабилизирует чувство идентичности и артикулирует ситуацию диффузии идентичности». Он дает возможность читателю «перешагнуть собственный биографический горизонт», осознать свою причастность к ключевым моментам истории и ощутить себя «участником важного исторического процесса» [13, 91].

*Кумулятивная функция романа Поворота*. С точки зрения В. К. Донахью, он является средством сохранения культурной памяти, ин-

струментом культурной гармонизации (cultural «reconciliation»). Он сохраняет и передает ценности и устремления тех, кто жил в ГДР после того, как сама ГДР перестала существовать.

Обобщая, можно утверждать, что отсутствие четких жанровых критериев и гибкость жанра позволяют рассматривать роман Поворота как специфическое жанровое образование, характерное для переходной эпохи. Учитывая его гетерогенную природу, можно говорить о том, что он эксплуатирует жанровые схемы тривиальной литературы, маскируясь, например, под женский роман («Под именем Норма» Б. Бурмейстер), любовный роман («Широкое поле» Г. Грасса, «Адам и Эвелин» И. Шульце), роман ужасов («NOX» Т. Хеттхе), либо представляет собой интересную комбинацию из плутовского и порнографического романа («Герои вроде нас» Т. Бруссига).

Другой распространенной жанровой разновидностью романа в современной немецкой литературе является **роман поколений (Generationenroman)**. Как и роман Поворота, он сосредоточен на осмыслении немецкой истории, но в данном случае в фокусе внимания писателя оказался вопрос отличий в восприятии истории разными поколениями одной семьи, а также передачи памяти о прошлом от поколения к поколению.

Предшественником романа поколений был жанр романа отцов (*Väterroman*), популярный в Германии в 1970–1980 гг. Он представлял собой модификацию семейного романа и был сосредоточен, по мнению А. Ассманн, на «фиктивном или автобиографическом Я, которое осознает свою идентичность в противопоставлении себя собственной семье и немецкой истории» [7, 26].

В 1990-е гг. семейный роман снова становится актуальным, но уже в другой его модификации — *Generationenroman*. Основное отличие романа поколений от классического семейного романа состоит в том, что в нем главной становится *реконструкция семейной истории*, а не рассказ о нескольких поколениях одной семьи, как это было, например, в произведении Т. Манна «Будденброки» [10, 24–25]. К роману поколений исследователи относят романы Б. Шлинка «Чтец», Г. Грасса «Траектория краба», У. Тимм «На примере брата», Ш. Ваквитц «Невидимая страна», У. Хан «Нечеткие контуры», А. Гайгер «У нас все хорошо» и др. Отметим основные черты этого жанра.

В этом варианте повествования на первый план выходит не конфронтация поколения детей и отцов, а *поколенческая преемствен-*

ность. Как пишет А. Ассманн, речь идет об «интеграции своего Я в семейный контекст, который включает и других членов семьи» [7, 26]. Обычно в центре произведения представлены 3 поколения, каждое из которых по-своему воспринимает и оценивает факты немецкой истории XX в. Первое из них (поколение отцов) скрывает пережитый опыт, умалчивает факт своей совиновности (например, в преступлениях национал-социализма). Второе поколение (поколение детей) занимает неопределенную позицию и чаще всего выбирает путь бездействия. Третье поколение (внуки) стремится радикально исправить ошибки прошлого, раскрыть семейные тайны и уничтожить «белые пятна» истории.

Роман поколений отличает «*свободное отношение к истории*». Авторами этих романов чаще всего выступают молодые писатели, которые не были очевидцами либо соучастниками описываемых событий; они воспринимают историю как «вакуум», который необходимо заполнить. Они реконструируют прошлое, опираясь на архивные материалы и документы, и дополняют его элементами фикции. Именно поэтому А. Ассманн называет роман поколений гибридным жанром, стирающим четкие границы между художественной и документальной литературой [7, 27].

Большую роль в романе поколений играют *медиа*: сохранившиеся или найденные документы, дневниковые записи, старые письма и фотографии, которые чаще всего инициируют процесс реконструкции семейного прошлого, а также современные медиа — электронные носители информации и Интернет.

Романы поколений как специфические литературные «*места памяти*» (*Gedächtnisorte*) «инсценируют или тематизируют процесс конструирования памяти». В них показано, «как семейная история забывалась, вытеснялась и трансформировалась разными поколениями» [10, 25]. В контексте дискурса о преодолении прошлого романы поколений актуализируют процесс трансформации индивидуальной коммуникативной памяти (устные рассказы представителей первого поколения) в память культурную посредством воспоминания о прошлом и письменной фиксации.

*Коммуникативная функция*. Романы поколений служат налаживанию коммуникации между поколениями, восстановлению разорванных связей между членами одной семьи. Активное изучение семейной истории свидетельствует, по мнению Ф. Ейглер, о «готов-

ности к эмпатии и аффективному сближению со своими предками» [10, 25].

Таким образом, в жанре романа поколений проявляются 2 противоположные тенденции. С одной стороны, в них показаны «трещины, противоречия, прерывистость генеалогий, которые в большинстве случаев напрямую связаны с немецкой историей XX в.». С другой — их отличает стремление к воссозданию семейных связей, восстановлению поколенческой преемственности в процессе письма и воспоминания [10, 26].

Современный немецкий **поп-роман**. В отличие от романа Поворота и романа поколений, поп-роман, пик популярности которого пришелся на середину 1990-х, шел вразрез с официальным дискурсом воспоминаний. Молодые 20–30-летние писатели (К. Крахт, Б. фон Штукрад-Барре, Б. Леберт, Т. Майнеке, А. Хеннинг фон Ланге), не отягощенные послевоенным прошлым, умели увлекательно рассказывать о настоящем. Их книги стали альтернативой «серьезной» литературе писателей старшего поколения, сосредоточенных на другом комплексе проблем [8, 184]. Успех этого жанра, в первую очередь, был связан с тем, что молодые авторы легко заимствовали знаки поп- и масскультуры, делали своей темой повседневную реальность и выработывали новый язык для репрезентации «поверхностного мира». Отлично владевшие технологиями «раскручивания» книжного продукта, эти авторы быстро приобретали статус «литературных поп-звезд». Потребителями поп-романов были, как правило, молодые жители большого города, живущие в мире поп-музыки, глянцевого лайфстайл-журналов, брендовой одежды, рекламы и Интернета.

Какие же сновные признаки поп-романа? Так М. Баслер важным признаком поп-литературы называет «*равнодушное отношение к истории*» и «*нарушение правил политкорректности*» [8]. Как отметила К. Ручки, «поп-роман не ностальгирует по прошлому, а представляет собой *современность в чистом виде* [19, 109], а конститутивным свойством поп-литературы тот же М. Баслер называет *стратегию архивирования* объектов современной культуры. Эта стратегия реализуется посредством коллекционирования, каталогизирования и составления списков. В этом создании бессмысленных списков и архивов исследователь видит попытку поколения найти утраченную точку опоры в непонятном мире. Главным достоинством (ядром, сутью) поп-романов М. Баслер считает не традиционный нарративный по-

тенциал, а различные поп-литературные техники «от коллекционирования до генерирования» [8, 102].

Для этого типа романов характерен «брендовый фетишизм». Его герои живут в мире дизайнерских брендов и торговых марок. Благодаря интенсивному коллекционированию и архивированию брендов происходит радикальное «расширение литературного тезауруса» посредством включения в него контекста медийной и потребительской культуры XXI в. [8, 184].

Поп-роман имеет свои стилистические особенности. Главным отличительным свойством текста становится *упрощенный разговорный язык* («unverdichtete Sprache»). Молодежный сленг выступает нормой «брендового» поведения. Тексты поп-беллетристов просты и понятны кругу «посвященных», их язык насыщен рекламными слоганами и англицизмами, обценной лексикой, названиями музыкальных групп, альбомов и синглов.

Типичный герой поп-романа — это обеспеченный молодой человек, «новый денди», тратящий жизнь на потребление модных продуктов. Он причисляет себя к верхушке общества и настаивает на своей исключительности.

Отличительной чертой такой модификации романа является *слияние автора, читателя и рассказчика*. В поп-романе, считает К. Ручки, «неизбежно стирается привычное читателю различие между вымыслом и жизнью, автором как творцом и героем как вымышленным персонажем [19, 110].

Интересно, что поп-роман, в отличие от романа Поворота, не был чисто немецким брендом. Немецкие беллетристы ориентировались на британско-американские образцы, явно подражая Нику Хорнби и Б. И. Эллису. Достигнув пика популярности в 1990-е гг., жанр поп-романа практически исчерпал себя к началу 2000-х.

**Выводы.** В немецком литературном процессе рубежа веков активизируется процесс жанрового переориентирования и трансформации. Это явление можно комментировать: а) как показатель «рубежного сознания»; б) как подведение итогов прошлого и «поиск новых форм».

Рассмотренные нами жанры (роман Поворота, роман поколений и поп-роман) маркируют *разное отношение к истории*. Если роман поколений и роман Поворота обращены к прошлому, которое получает новую интерпретацию с позиции современности, то поп-роман

декларирует полное отсутствие интереса к немецкой истории и исследует реальность сегодняшнего.

Жанры переходной эпохи демонстрируют свою *супплетивную* сущность, что является закономерным результатом смены художественных предпочтений. Рассмотренные новые жанры не имеют четкой научной дефиниции, в современном литературоведении и критике присутствует расширительный подход к трактовке понятий («литература Поворота», «поп-литература», «литература воспоминаний»). При попытке определения жанров в одном случае доминируют проблемно-содержательные критерии (роман Поворота и роман поколений), в другом — формально-стилистические, т. е. эстетическая сторона произведения (поп-роман).

Роман Поворота, роман поколений и поп-роман как жанры переходного времени демонстрируют свою *открытость, готовность к взаимодействию* с другими жанрами и видами искусства. Так, поп-роман обыгрывает жанровую модель подросткового романа «coming-of-age-novel». Роман поколений переосмысливает традиции семейного романа и литературы отцов (Väterliteratur). Роман Поворота может «маскироваться» под плутовской роман, роман воспитания (антивоспитания), любовный и порно-роман и т. д.

Новые жанры рубежа XX–XXI вв. в определенной степени являются жанрами *конъюнктурными*, ориентированными на окупаемость и читательские ожидания. Они адаптируются к условиям современного литературного рынка, коммерциализируются, становятся узнаваемым продуктом или «маркой».

Одной из тенденций жанрового развития немецкой литературы рубежа веков можно назвать *омассовление жанра*. С одной стороны, жанровые дефиниции являются некой гарантией успеха книги, а с другой — воспринимаются как «навешанные ярлыки», снижающие художественное качество книги. Пример тому — негативная реакция некоторых авторов на попытку причислить их произведение к «роману Поворота» (Лутц Зайлер, роман «Крузо»).

Рассмотренные нами «новые жанры» обнаруживают свою *вторичность*. Роман поколений является новой модификацией семейного романа. Продолжая тему различий в восприятии прошлого разными поколениями немцев, он выступает одним из магистральных жанров немецкой литературы воспоминания и преодоления прошлого. Вторичность поп-романа проявляется в заимствовании немецкими



беллетристами уже апробированной модели повествования. Вторичность романа Поворота определяется «фантазийностью», искусственностью самой жанровой дефиниции.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Кривцун О. А. Эстетика. М. : Юрайт, 2019. 549 с.
2. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург : УрГПУ, 2010. 904 с.
3. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература. К. : Киевский университет, 2007. 335 с.
4. Пестерев В. А. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая. *Вестник Пермского университета*. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3(15). С. 155–166.
5. Силантьева В. И. Теория переходности: традиционный литературоведческий и синергетический подходы. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія: Філологічні науки. 2014. № 2(8). С. 31–41.
6. Хренов Н. А. Искусство в исторической динамике культуры. Москва : Согласие, 2015. 752 с.
7. Assmann A. *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien : Picus, 2006. 60 s.
8. Baßler M. *Der deutsche Pop-Roman*. Die neuen Archivisten. München : Verlag C. H. Beck, 2005. 221 s.
9. Donahue W. C. The Impossibility of the Wenderoman: History, Retrospective, and Conciliation. *Konturen IV*. 2013. P. 167–206.
10. Eigler F. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2005. 259 s.
11. Ernst Th. *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld : Transcript, 2013. 566 s.
12. Gabler W. *Der Wenderoman*. Zur endlosen Geschichte eines literarischen Genres. *Kulturation*. 2012. URL: [http://www.kulturation.de/\\_bilder/pdfs/2012-04-05\\_Wenderoman.pdf](http://www.kulturation.de/_bilder/pdfs/2012-04-05_Wenderoman.pdf)
13. Gabler W. *Der Wenderoman als neues literarisches Genre*. *Zeiten-Wende — Wendeliteratur* / [Hrsg. W. Gabler, N. Wetz]. Umriss. Schriften zur mecklenburgischen Landesgeschichte. Edition Weimar & Rostock, 2000 . Band 4. S. 70–92.
14. Grub F. Th. «Wende» und «Einheit» im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. In zwei Bänden. Band 1 : Untersuchungen. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2003. 689 s.
15. Hector A. *Der Wenderoman: Definition eines Genres*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Michigan : University of Massachusetts Amherst, 2009.

16. Jarausch K. H. Der Umbruch 1989/1990. *Erinnerungsorte der DDR* / [Hrsg. v. M. Sabrow]. München : C. H. Beck Verlag, S. 526–535.
17. Klappert A. Gegenwartsliteratur unter anderem: Epochenkonstruktion als Reihe. *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft* / [Hrsg. P. Brodowsky, T. Klupp]. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2010. S. 47–72.
18. Miyazaki A. Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 212 s.
19. Rutschky K. Wertherzeit. Der Poproman. Merkmale eines unerkannten Genre. *Merkur* 57. 2003. Heft 646. P. 106–117.
20. Wehdeking V. Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989. Stuttgart ; Berlin ; Köln : Verlag W. Kohlhammer, 1995. 192 s.

**ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРІ ПЕРІОДІВ «РУБЕЖУ»  
І «ПЕРЕХІДНОСТІ» (НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА КІНЦЯ ХХ —  
ПОЧАТКУ ХХІ ст.)**

*Юлія Помогайбо, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті пропонується розглянути сучасну німецьку літературу на межі ХХ–ХХІ ст. як епоху перехідного типу. Мета: виявити і прокоментувати процес жанрової переорієнтації в німецькій літературі останніх десятиліть. Об'єктом дослідження є нові жанрові форми — роман Повороту, роман покоління, поп-роман. У дослідженні стверджується, що процес жанрової трансформації 1990–2000-х рр. можна коментувати: а) як показник «рубіжної свідомості»; б) як підведення підсумків минулого і «пошук нових форм». Головними ознаками нових жанрів є «розпливчастість» жанрових дефініцій; зв'язок з німецькою історією, активне переосмислення або ігнорування минулого; кон'юнктурність, «брендовість» жанрів; активна взаємодія з іншими жанрами і видами мистецтва.*

***Ключові слова:** перехідний період, жанрова трансформація, роман Повороту, поп-роман, роман покоління.*

**GENRE TRANSFORMATIONS IN THE LITERATURE OF TURN  
AND TRANSITION PERIODS (GERMAN LITERATURE  
OF THE LATE XX<sup>TH</sup> — EARLY XXI<sup>ST</sup> C.-S.)**

*Julia Pomohaibo, Candidate of philological sciences, Assistant Professor,  
Department of Foreign Literature  
Odessa I. I. Mechnikov National University, Odessa, Ukraine*

*The article suggests that the modern German literature at the turn of XX<sup>th</sup> and XXI<sup>st</sup> centuries should be viewed as the literature of transitional type. The object the present research focuses on is the literature genre system in 1990s — 2000s, in particular the «Wenderoman», the «Pop-Roman» and the «Generationenroman». The research pursues the aim to reveal, and to comment on, peculiar features found in literary genre transformations of the latest decades. Several factors provided the basis for studying the newest German literature in the context of transition: 1) cardinal political, socio-economic and conceptual transformations brought about by the 1989–1990 Wende events; 2) the fluctuating character of modern literature; 3) vector diversity in artistic and aesthetic searches, swift replacement of styles and the dialogue among different generations of writers. In the course of researching the following conclusions have been made. All genres manifest different attitudes to history. Both the «Wenderoman» and the «Generationenroman» address the past and give it new interpretation from a modern point of view, whereas the «Pop-Roman» demonstrates complete absence of interest in German history. An attempt to determine the genres makes it clear that in one case there prevail the criteria of the subject and problems content (the «Wenderoman» and the «Generationenroman»), and in the other, the criteria of formal stylistics («Pop-Roman»). Besides, one observes vagueness of genre definitions and a tendency to broaden interpretation of the notions. The Transition period genres demonstrate that they are explicit and open for interaction with other genres and forms of art. Some more features of the turn-of-the-centuries genres are that they are sensitive to demand, that they develop something like popular brands and are orientated at meeting readers' expectations.*

***Key-words:** transition period, genre transformation, Wenderoman, Generationenroman, Pop-Roman.*

**REFERENCES**

1. Krivcun, O. A. (2019), *Jestetika [Aesthetics]*, Izdatel'stvo Jurajt, Moscow [in Russian].
2. Lejderman, N. L. (2010), *Teorija zhanra. Issledovanija i razbory [Theory of the genre. Research and Analysis]*, UrGPU, Ekaterinburg [in Russian].
3. Merezhinskaja, A. Ju. (2007), *Russkaja postmodernistskaja literatura. [Russian postmodern literature]*, «Kievskij universitet», Kiev [in Russian].
4. Pesterev, V. A. (2011), *Romannaja proza Zapada rubezha XX i XXI vekov. [Novel prose of the West of the turn of the 20th and 21st centuries]*, Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija, issue 3(15), pp. 155–166 [in Russian].

5. Silant'eva, V. I. (2014), Transition theory: the traditional literary and synergistic approaches, *Visnik Dnipropetrovs'kogo universitetu imeni Al'freda Nobelja*. Serija: Filologichni nauki, no. 2(8), pp. 31–41 [in Russian].
6. Hrenov, N. A. (2015), *Iskusstvo v istoricheskoj dinamike kul'tury* [Art in the historical dynamics of culture], Soglasie, Moscow [in Russian].
7. Assmann, A. (2006), *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*, Picus, Wien [in German].
8. Baßler, M. (2005), *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, Verlag C. H. Beck, München [in German].
9. Donahue, W. C. (2013), The Impossibility of the Wenderoman: History, Retrospective, and Conciliation, *Konturen IV*, pp. 167–206 [in English].
10. Eigler, F. (2005), *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Erich Schmidt Verlag, Berlin [in German].
11. Ernst, Th. (2013), *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Transcript, Bielefeld [in German].
12. Gabler, W. (2012), *Der Wenderoman. Zur endlosen Geschichte eines literarischen Genres*, *Kulturation*, available at: [http://www.kulturation.de/\\_bilder/pdfs/2012-04-05\\_Wenderoman.pdf](http://www.kulturation.de/_bilder/pdfs/2012-04-05_Wenderoman.pdf) (access March 30, 2019) [in German].
13. Gabler, W. (2000), *Der Wenderoman als neues literarisches Genre*, *Zeiten-Wende – Wendeliteratur* [Hrsg. W. Gabler, N. Werz], Weimar & Rostock, pp. 70–92 [in German].
14. Grub, F. (2003), Th. «Wende»und «Einheit»im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. In zwei Bänden. Band 1 : Untersuchungen. Walter de Gruyter, Berlin, New York [in German].
15. Hector, A. (2009), *Der Wenderoman: Definition eines Genres*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Michigan, University of Massachusetts Amherst [in German].
16. Jarausch, K. H. (2009), *Der Umbruch 1989/1990, Erinnerungsorte der DDR*. [Hrsg. v. M. Sabrow]. München : C. H. Beck Verlag, pp. 526–535 [in German].
17. Klappert, A. (2010), *Gegenwartsliteratur unter anderem: Epochenkonstruktion als Reihe, Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft* [Hrsg. P. Brodowsky, T. Klupp]. Frankfurt am Main : Peter Lang, pp. 47–72 [in German].
18. Miyazaki, A. (2013), *Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann [in German].
19. Rutschky, K. (2003), *Wertherzeit. Der Poproman. Merkmale eines unerkannten Genre*, *Merkur* 57. 2003. Heft 646. pp. 106–117 [in German].
20. Wehdeking, V. (1995), *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart ; Berlin ; Köln [in German].

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165833>

УДК 82:159.964.21

## ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ПИСЬМЕННИКА: ПРОЕКЦІЯ НА ПСИХОГРАФІЮ

*Ольга Пуніна, канд. філол. наук, доцент*

*Донецький національний університет імені Василя Стуса*

*ORCID ID 0000–0001–9044–8121*

*punina@ukr.net*

*Статтю присвячено розгляду авторських концепцій душевної організації письменника (психографії). Концепції психографії письменника, що свого часу були запропоновані у психоаналітичних студіях Степана Балає, Зігмунда Фрейда, характерологічних працях Олександра Лазурського, психопатологічних роботах Карла Ясперса й Ернста Кречмера, перегукуються в аспекті взаємобумовленості психологічної структури письменника і його літературної творчості. Йдеться про вплив на зміст художніх творів, на авторський стиль, творчу потенцію і творчий процес у цілому. Фахове прочитання особистості письменника психологами стає надійним методологічним підґрунтям для провадження в галузі літературознавства подальшої наукової інтерпретації психологічно-творчої сутності автора.*

**Ключові слова:** *творча особистість письменника, психографія, психоаналіз, психологія індивідуальних відмінностей, психопатологія, душевна організація.*

Розвідка Василя Стуса 1960-х років «До проблеми творчої індивідуальності письменника» пропонує теоретично виважену тактику дослідження письменницької постаті: індивідуальність має цікавити науковця «у плані своєї чисто людської характеристичності, що допоможе прояснити чимало питань суто творчого, діяльного порядку, в плані особливостей свого витворення і — найголовніше — в площині безпосереднього витворення цієї особистістю художньої продукції» [17, 211], тобто як психологічна структура і стиль породжений нею. Таке розуміння творчої особистості й підхід до її ретельного наукового розгляду вкладається в межі психографічного аналізу, актуалізованого у працях Джорджа Сейнтсбері щодо біографічної методи Шарля Огюстена де Сент-Бева та Пауля Маргіса «Проблема та методи психографії з індивідуальним аналізом Е. Т. А. Гофмана», «Е. Т. А. Гофман: психологічний індивідуальний аналіз» (1911), в яких йдеться про вивчення специфіки літературної творчості шляхом аналізу душевних властивостей автора, розкриття життєвих деталей, що стосуються його мистецтва [24, 38; 16; 6, 11–12; 3, 292–294; 23, 63; 22].

Надійний ґрунт для подальшого розвитку заявлена тактика літературознавців-психографів отримує в американському літературознавстві ХХ століття. У наукових розвідках Гамалієля Бредфорда «Натураліст душ: дослідження в області психографії» (1917), Евелін Колдвелл Додж «Психограф Натаніель Готорн» (1948), Едварда Вагенкнехта «Натаніель Готорн: людина і письменник» (1961), «Вашингтон Ірвінг: взірець поміркованості» (1962) зроблено акцент на сутності творчого процесу письменника через виявлення питомих рис його психології [13; 20; 21; 25; 26]. У вступі до «Натураліста душ» Гамалієль Бредфорд зазначає, що психографія є спробою зобразити різні аспекти характеру, саме з таким матеріалом працює психограф [20, 3–24]. Відтак трактована німецьким ученим Вільямом Штерном психографія як метод диференційної психології, що передбачає систематизацію індивідуальних ознак на психологічній основі, враховуючи унікальність внутрішнього світу людини та її біографію [5, 5], надійно вкорінюється в літературознавстві. Відштовхуючись від психологічного розуміння індивідуальності як сукупності властивостей різного рівня, на думку Миколи Рибнікова психографія є «опис душі» [15, 237]. Вона передбачає аналіз психічних властивостей, літературознавче дослідження психосутності письменника першочергово спрямоване на літературно-побутовий матеріал. Основою для подібного літературознавчого руху мають бути дослідження психографії письменника, здійснені кваліфікованими психологами.

У фахових психологічних працях структуризація внутрішнього світу письменника — одна зі складових проблеми психології творчості митця, вирішувана залежно від загальних настанов представників того напрямку, в якому вона заявлена: класичний психоаналіз фрейдівської моделі, диференційна психологія, психопатологія. Саме фрейдівський підхід до душевної організації творчої особистості письменника виявляється найбільш плідним, в тому числі за кількістю написаних студій з психоаналізу, зокрема і літературознавчого. На думку Ніли Зборовської, *«письменник для автора психоаналізу був найцікавішим пацієнтом, оскільки майстерно інтерпретував свій невротичний симптом у вигляді художнього твору»* [7, 9]. Застосовуваний щодо цього психобіографічний метод дослідження, коментує науковець, пропонує деміфологізацію особистості, яка передбачає увиразнення її психічної сутності. Ніла Зборовська трактує це увиразнення як динаміку розвитку психіки від її первинних імпульсів

через перетворення і розвиток, що в свою чергу дозволяє «із взаємодії природи і долі, внутрішніх сил і зовнішніх факторів» з'ясувати психологічну позицію особистості, яка «сприяє специфічному вияву художнього обдарування, нерідко зумовлює тематику і проблематику творчості» [7, 65].

Концепція Зігмунда Фрейда стає засадничою у праці українсько-польського психолога Степана Балея «З психології творчості Шевченка» (1916) [2], присвяченій образу жінки як психологічного поштовху поетичних креацій. Попри відмову автора від сміливих гіпотез та вибірковість підходу до фрейдівської теорії, критичне ставлення до психоаналітичного пансексуалізму, обережність у застосуванні психоаналітичного методу [14, 252; 7, 328–329], праця Балея інтригує першою спробою нетрадиційної інтерпретації творчої особистості письменника, зокрема структуризації його внутрішнього світу. Він, ставлячи у «Слові від автора» завдання стосовно «схопленне ліній сього індивідуального життя поета і слідів його у творчості»<sup>1</sup> [2], — у своєму аналізі Степан Балея відштовхується від думки про жіночу постать у творчості Тараса Шевченка як чинник певного душевного процесу. Саме зміст поетової душі несвідомо закладається в жіночі образи, роблячи їх художніми символами й алегоріями. З позиції науковця, дві сфери автора — суб'єктивну, орієнтовану на особисті почування і бажання автора, й об'єктивну, де він подає образ довколишнього, позначений особистим темпераментом творця, — здатен об'єднати психоаналіз, втягуючи об'єктивну область у суб'єктивну. «Психоаналіза, — стверджує Балея, — ломить сю ліній і отсю другу, «об'єктивну» область втягає в першу. Вона силкується показати, що і під покришкою образів та постатей, яким позірно чужа звязь з особистими нахилами, бажаннями і мріями творця, криється з правила все його власне «я», і зглядом сього «я» отсі твори сповнюють завсїгди ту саму задачу; вони дають заспокоєнне нахилам і бажанням сього «я», яких дійсність не в силі вдоволити» [2].

Психоаналітична теорія душі, в розумінні Степана Балея, передбачає, що поетична творчість є однією з форм, в яких свідомість реагує на тиск підсвідомого життя, — витвір психічної енергії, яка прагне виходу. «Се є ціль, яку сповнює творчість артиста, — продовжує психолог, — і якій підчинюється вона без повної свідомости жерел, з яких

---

<sup>1</sup> У цитуванні збережено авторський правопис.

пливе. *Відшукати нитки, що від схованих на дні душі пружин ведуть до творів артиста, відкрити звязи між особистими бажаннями творця і продуктами його творчості, віднайти діланне сеї утаєної сили, що з несвідомої області надає напрям процесови творчості, се є стремління психоаналітиків в обсягу психології творчості» [2]. Отже, пошук зв'язку між Шевченковим несвідомим і його доробком приводить Степана Балея до інтерпретації у творчості поета ендіміонського мотиву («рід любовного відчуження»), характерного зокрема для творів Аліг'єрі Данте («Божественна Комедія», «Нове життя»), Юліуша Словацького («В Швейцарії»).*

Психолог переконаний, що розгляд ендіміонського мотиву дає змогу виявити окремі особливості психіки Тараса Шевченка, визначальні для відношення між його особистими почуваннями і поетичними творами, передовсім частиною поеми «Гайдамаки» (кохання Яреми до Оксани) і віршем «Мені тринадцятий минало...». «Коли в «Гайдамаках» поет говорить про любов Яреми, з яким він себе прямо не ідентифікує, — коментує Степан Балея, — то в стишку «Мені тринадцятий минало» розказує Шевченко виразно вже про свою власну особу. Ріжниця дальше в с'їм, що коли там йде мова про зрілу любов зрілих людей, то тут маємо до діла з напів-дитячою пригородою, якої ніжно-еротична закраска пробиваєть ся ледви помітно крізь инші почування» [2]. Подальші дії психолога у віднайденні ендіміонського мотиву в житті Тараса Шевченка (мрійливість, самотність, вразливість) ведуть до думки про реалізацію бажаного (потреба любити і бути коханим) через творчість. Така особливість його психіки, як здатність «вчувати свою душу в инші ества», стає показовою у випадку з образом Яреми, в якого Шевченко вкладає зміст власних бажань і мрій. А повернення поета до дитинства Степан Балея розцінює як поєднання інфантилізму й еротики — йдеться про художнє втілення дитячої закоханості у поезії «Мені тринадцятий минало...».

Ще одна складова внутрішнього світу Тараса Шевченка, за спостереженнями психолога Балея, — фемінізм, тобто «фемінність, жіночність Шевченка», самоідентифікація поета з жіночими образами [14, 250]. Поетова «жіночність» полягає в аналогії між долею, почуттями і бажаннями письменника та креованих ним жінок: «Почуття осамітнення, бездоляности, нудьги, незаспокоєної любовної туги, почування, які переповнювали душу Шевченка, являють ся головним мотивом переживань жінок, ним зображених» [2]. Основу таких спільних



почуттів становить кривда, відтак життя постає як велика трагедія: прагнення до його інтенсивності, наповнення любов'ю і красою конфліктує з життєвими обставинами, що, на думку Балея, є ядром Шевченкової душі, а це, в свою чергу, впливає на дієвість митця. Те, що варто озвучити як процес сублимації — через ототожнення себе з художньо змодельованим образом жінки (варіації: матері-покритки, Мадонни) відбувається подолання цього конфлікту, психолог озвучує так: *«І зусилля Шевченка ідуть не в тім напрямі, щоби віднайти причини терпіння і якимось з ним погодити ся а радше в тім напрямі, щоби для своєї кривди найти як найсильніший і найяскравіший вислів, та перемерити безмір свого горя аж до дна. Коли поет столює своє горе з недолею широких верств свого окруження, то се, відіймаючи почуванням поета ексклюзивно егоїстичний характер, ставить їх рівночасно, так сказати б, на ширшу підставу. Горе, яке переживає поет, набирає через те в його почуттю більшої ваги і росте в розмір»* [2].

Зрештою, Степан Балея доходить висновку, що для душевної організації поета характерний синтез двох компонентів жіночої іпостасі — реального й ідеального, які трактуються щодо індивідуальності Шевченка як «схил держати ся твердо дійсности» і «схил продукувати з дна душі вартости, що стоять понад дійсністю» [2]. Письменник прагнув до органічної єдності цих складових, наслідком чого і є художньо осмислений ним жіночий образ водночас покритки і святої. *«Жіноча постать Шевченка, — твердить психолог, — являть ся ось так найкращим у його творчости обявом получення сих двох згаданих тенденцій, найсовершеннішим виразом такого ідеалізму, який — щоби піднести ся в гору, мусить зачіпитись за дійсність»* [2].

Виявлення специфіки внутрішнього світу письменника в психологічній практиці самого Зігмунда Фрейда припадає на кінець 20-х років ХХ століття. Йдеться про працю «Достоевський і батьковбивство» (1928). До цього часу, з 1900 року, психобіографічний метод, підґрунтям якого є сексуальне, аналіз розвитку і подолання едіпового комплексу [4, 101; 7, 66], психоаналітик застосував до інтерпретації героїв трагедій Софокла «Цар Едіп» і Вільяма Шекспіра «Гамлет», роману Вільгельма Ґенсена «Градів», творчої особистості художника Леонардо да Вінчі, одного дитячого спогаду Йоганна Вольфганга фон Гете [18]. На думку філософа-мистецтвознавця Лариси Левчук, інтерес Зігмунда Фрейда до невротичної постаті російського прозаїка Федора Достоевського зрозумілий з огляду на хворобливість і неврів-

новаженість митця, *«які, згідно з психоаналітичною теорією, стимулюють творчий пошук»* [11, 255].

Отже, особистість Достоевського науковець розглядає в чотирьох взаємопов'язаних іпостасях — художника, невротика, мораліста й грішника (злочинця). Вибір художником літературного матеріалу (жорстокі, схильні до вбивств характери) й окремі факти його життя (пристрасть до азартних ігор, сексуальні девіації) дають змогу Зігмунду Фройдю зарахувати Федора Достоевського до злочинців [18, 286], що, в свою чергу, вказує на існування таких нахилів у його внутрішньому світі. Контрастом до цього психоаналітик називає потребу митця в любові й здатність любити. До речі, в есеї «Достоевський» 1918 року представника індивідуальної психології Альфреда Адлера теж ідеться про постать письменника, що приховує протиріччя і змушена їх долати, баланс же нею знайдено у відході від «жадання влади» у бік «любові до ближнього» [1, 93–95]. Також праця «Достоевський» (1923) Йоланда Нейфельда, учня Зігмунда Фройда, розбудовується на думці про суперечливий характер письменника, що і породжує його творчість [12, 162–163]. Відтак існуюче протиріччя (злочинець / потреба любити), продовжує Фройд, вирішується, якщо взяти до уваги те, що сильний руйнівний потяг, здатний перетворити Достоевського на злочинця, у житті був спрямований переважно проти власної особистості (всередину, а не зовні), і виражався як мазохізм та почуття провини. Крім того, в особистості Достоевського Зігмунд Фройд визначає наявність садистських рис, які виявлялися в роздратованості, нестерпності, тиранії — і в ставленні до близьких, і до читача. Письменник, стверджує вчений, був садистом по відношенню до зовнішніх об'єктів і, що важливо, до самого себе (мазохізм).

В особистості Федора Достоевського як складній структурі психоаналітик виділяє три ключові фактори: надзвичайно висока збуджувальність, задатки збочених потягів, що підштовхують до садо-мазохізму і до злочину, його художнє обдарування, яке не піддається аналізу. Окремий акцент Зігмунд Фройд робить на неврозі митця (за припущенням психоаналітика, він виявлявся в епілептичних нападах і їх наслідках як афективна епілепсія — порушення, що виражає душевне життя), який постав своєю реакцією-травмою на смерть батька. Те, до чого підводить науковець подібними спостереженнями, зводиться до Едіпового комплексу Достоевського: дитячий страх смерті, коли притаманне відчуття ототожнення з небіжчиком чи людиною,

якій бажаєш смерті, у психоаналізі трактується як бажання смерті батька, а істеричні напади є самопокаранням за подібне бажання [18, 288]. Водночас у випадку з російським письменником ненависть до батька поєднується з закоханістю в нього: бісексуальна схильність Достоевського стає умовою закріплення неврозу (латентна гомосексуальність). Завдяки фантазії (тема батьковбивства, мотив сексуального суперництва через жінку у «Братах Карамазових») симптом смерті для Я є задоволенням чоловічого бажання й одночасно мазохістським задоволенням. Таким чином, формула особистості Достоевського за Зігмундом Фройдом — *«людина з надсильною бісексуальною схильністю, здатна з особливою силою боротися із залежністю від надзвичайно суворого батька»* [18, 289–290]. Саме такий характер бісексуальності письменника психоаналітик приєднує до попередніх компонентів його сутності.

Наступний підхід до проблеми структуризації внутрішнього світу письменника можна углядіти у праці вітчизняного психолога Олександра Лазурського, який з кінця XIX століття до 10-х років XX століття працював над розробкою концепції індивідуальних відмінностей. У контексті дослідження «Класифікація особистостей» (1922) він розглядає письменника як представника типу вищого рівня за принципом «краси» (в основі його класифікації лежить принцип активного пристосування особистості до навколишнього середовища). Творчість, на думку психолога, є особливою формою філософського освоєння, що відкриває вічний смисл у символах конкретних образів [10, 254], а творчі здібності митців дають можливість бути їм творцями нових форм, прийомів, напрямків. Серед основних рис цього типу науковець виділяє яскраве уявлення, багате сприйняття, насичену образами пам'ять, емоційність, розвиток якої відбивається на всіх проявах особистості, естетичне відчуття.

На думку Олександра Лазурського, високий розвиток сфери почуттів митця взаємозалежний із роллю в його житті настрою, творчого підйому, контрастивності в поведінці. Саме елементи несвідомого у поєднанні з афективністю, зауважує дослідник, характеризують мислення, переживання і поведінку творчої особистості [10, 255]. Далі психолог констатує, що в царині екзо-психіки (ставлення до зовнішнього в цілому) характерною особливістю митця є позначений високим розвитком почуття прекрасного примат естетичного критерію оцінки й переживання як такого. Краса (прекрасне) є фор-

мою співвідношення суб'єкта й об'єкта, що і лежить в основі різних напрямків мистецтва, це — складові духовної структури творця. Залежно від співвіднесення суб'єктивного й об'єктивного (поєднання, перевага першого, перевага другого) компонентів у внутрішній організації творчої особистості психологом проілюстровані три категорії письменників.

Так, гармонійне поєднання цих елементів психолог Лазурський розглядає на прикладі російського поета Олександра Пушкіна, психіку якого маркують не лише багате емоційне життя, творча фантазія, сильне образне мислення, почуття прекрасного, а й надзвичайна широта чутливості та величезний діапазон переживань. Зразком особистості, де переважає суб'єктивний компонент — так звана «бунтівна» особистість, — для науковця є англійський поет Джордж Гордон Байрон, характер якого визначають надмірна афективність й активність — їх домінування складає ендо-психіку творця (внутрішні механізми особистості). Психолог зауважує: *«Нестійкість, імпульсивність, контрастивність, афективне мотивування дій, гегемонія захопленнь, що відтісняють на задній план керівне значення правил і принципів, характеризують динаміку його проявів»* [10, 258]. Домінування об'єктивного начала (розвиток інтелекту, волі) для Лазурського свідчить про перевагу змісту над художньою стороною, що породжує такі типи художників, як громадянський (Микола Некрасов), мислитель (Йоганн Вольфганг фон Гете, Еміль Золя), художник-мораліст (Генрік Ібсен) [10, 260–263].

Не менш оригінальне бачення щодо проблеми душевної організації письменника висловлене у психопатологічній студії «Стріндберг і Ван Гог. Досвід порівняльного патографічного аналізу з залученням випадків Сведенборга і Гельдерліна» (1926) німецького психіатра і філософа Карла Ясперса. Патографічний опис діяльності шведського письменника і художника Августа Стріндберга, психологічний аналіз його душевної хвороби та впливу психічних деформацій на художню творчість як спроба осмислити його креативну особистість — методологічне підґрунтя праці. Наголос зроблено на душевній хворобі (шизофренія) митця, яка є визначним фактором існування та одним із факторів формування світогляду письменника, що вплинула зокрема і на зміст його творів [19, 8]. Матеріалом для дослідження такого плану Карл Ясперс обирає, з одного боку, автобіографічні твори, листи Августа Стріндберга, свідчення його сучасників, з іншого боку, залу-

чена і компаративна метода — психічні деформації письменника, які науковець порівнює з хворобою шведського природознавця Еммануїла Сведенборга, німецького поета Фрідріха Гельдерліна, нідерландського художника Вінсента ван Гога.

Отже, патографічний опис Августа Стріндберга Ясперс розпочинає із визначення особливостей вихідного характеру творця на основі його біографічних творів «Син служниці», «Сповідь однієї душі», «Сповідь дурня»: істеричний, егоцентричний, із дитинства надмір чуттєвий, що і спричинить у подальшому появу реактивних станів, які щораз посилюватимуться, а саме — бажання бачити в собі душевнохворого, схильність знущатися над собою [19, 22–29]. Відтак для психологічного стану митця в юності, підкреслює дослідник, характерні коливання фазового характеру. Зі специфікою вихідного характеру Стріндберга пов'язане і перше переживання процесу творчості, коли в віці двадцяти років невдача акторства обернулася в створення «без його волі і без його участі» комедії в двох актах (у голові) [19, 30].

Так у характері Стріндберга психолог визначає одну надзвичайно виражену рису (митець сам її усвідомлював): «безмірна чутливість самовідчуття, що перевищує нормальну здатність реагувати на будь-який натиск, але при цьому його «я» вагається, його характер мінливий» [19, 30]. З одного боку, він легко йде на поступки, з іншого — норовливий, постійно рефлектував щодо власного ставлення до інших, переймався своїм авторитетом, водночас виявляв схильність відступати в себе — Ясперсом констатується «роздвоєність» характеру. У випадку зі Стріндбергом така роздвоєність виявляється виразніше, адже полярності протистоїть менш екзистенційне життєформування (імпульси подаються швидше і протилежності переживаються безпосередніше, так би мовити, життя є однією миттю). Подолання цього в Августа Стріндберга відбувалося шляхом швидкої зміни занять: студент, учитель, журналіст, бібліотекар, помічник лікаря, актор — постійний пошук без знаходження життєвої основи. *«Його все могло надихнути, — вважає Карл Ясперс, — і він все піддавав скептичному розгляду. У цьому житті було мало сталості, вірності, зв'язності, і Стріндберг навіть не страждав через це»* [19, 31]. Серед нескінченної кількості варіацій пошуку автентичності творця Карл Ясперс виділяє дві типові форми: потреба в одурманенні (алкоголь) і пристрасть до лицедійства (акторство, поезія).

Ще один вагомий момент, на думку дослідника: знакова роль в характерологічній композиції митця належить статевій любові та його власній значимості, що у подальшому переросте в манію ревнощів і манію переслідування. Йдеться безпосередньо про період письменницької хвороби з 80-х років XIX століття. Психічне захворювання на манію ревнощів, що супроводжується станом невизначеності, схильністю до перебільшення, думкою про самогубство і вбивство, перманентними втечами, ілюструють стосунки Августа Стріндберга із першою дружиною. Сам митець, зауважує психоаналітик, вважав, що манія переслідування, недобррозичливе ставлення з боку феміністок, дружини, друзів було пов'язане з їх прагненням лікувати його в божевільні.

До проблем із психікою письменника додаються також зацікавлення наукою: міфічна та метафізична спрямованість наукової роботи (історія, людина, світ у цілому) Стріндберга коментуються як прояв шизофренії. Він захоплюється читанням праць шведського природознавця Еммануїла Сведенборга, думки якого (передовсім його «пекло») бачаться суголосними до стану самого Стріндберга. У творця, твердить Карл Ясперс, у цей період спостерігаються різноманітні психічні прояви шизофренії: короткі змінені стани свідомості, суб'єктивні відчуття розбитості, абсанси. Відчуття самотності, невідомого, відраза до людей доповнюються відчуттям іншої людини поряд, що можна відчитати як кризу хвороби. Картину патологічних феноменів Августа Стріндберга складають обмани відчуттів (дотик, смак, нюх, зір, слух), уособлення усвідомлення (відчуття неіснуючих істот довкола), первинні маревні переживання (натиск на «я» з боку природи і людей), сукупні переживання. Доречним є зауваження психіатра про те, що сам письменник усвідомлював власну хворобу.

Розглядає Карл Ясперс і зв'язок творчого з хворобливими процесами письменника: роки найбільшої інтенсивності розвитку хвороби щодо поетичної продуктивності виявляються безрезультатними, адже з кінця 1892 по 1897 рік Стріндберг не створив жодного художнього твору. З іншого боку, психолог відзначає вплив хвороби на зміст його художніх творів — він є безсумнівним, власні переживання (хвороба, сни, світоглядні проблеми) письменник екстраполює у твори, чим тяжіє до сповідальності. *«На першій стадії хворобливого процесу, — пише Карл Ясперс, — ненависть до жінки досягає апогею і надихає на*

створення таких творів як «Батько» і «Товариші». Друга стадія вже з початку дев'яностих років викликає зміну світогляду, тим самим приносячи в пізніші роботи забарвлення і атмосферу, яких раніше не було. Від початку реалістичний, він пізніше занурює все в атмосферу таємничості, хоча теософська інтенція у нього завжди проявляється в сфері реального — і саме тому так вражає» [19, 134].

Питання зв'язку шизофренії з творчістю Карл Ясперс розв'язує також на прикладі німецького поета XIX століття Фрідріха Гельдерліна, стверджуючи, що лише робота над власною екзистенцією, а не психічна хвороба, здатна давати творчі сили. У цьому розділі своєї праці науковець, беручи до уваги міркування з патографії Фрідріха Гельдерліна, написаній німецьким психіатром Вільгельмом Ланге («Гельдерлін», 1909), дослідника та публікатора спадщини Фрідріха Хеллінграта, філософа Вільгельма Дільтея, розвиває думку про вплив хвороби поета на творення нового стилю ліричного генія (рівень лексичний, образний) [19, 160]. Крім того, Ясперс ставить питання, чи можливо за допомогою поезії усвідомити сутність хворої людини? Його відповідь ґрунтується на аналізі змін в поезії Гельдерліна, які відбулися, будучи пов'язаними з переживаннями поета: йдеться про уявлення про себе, міфологічний світогляд, внутрішню напругу і силу божественного впливу.

Так, в уявленні про себе Фрідріха Гельдерліна (рано усвідомив власний поетичний талант, в поетові й герої бачив прояв божественного начала, водночас не розумів реальної дійсності, його характеризувала непристосованість до світу) під час хвороби спостерігаються певні трансформації — його самосвідомість перебуває у позачасовому світі, «який зростає в ньому на ґрунті межової напруги образів, що пригломушують, і їхньої сили, яка енергійно впорядковує» [19, 165–166]. Міфологічний світогляд поета, що полягав в усвідомленні єдності людини з природою, еллінським, божественним (триєдиний світ), у перебігу шизофренічного процесу, наповнюючись стражданням і розладом, набуває живості, стає піднесеним в імперсональну, позачасову сферу. За спостереженнями Карла Ясперса: «Яких би мук не зазнавав поет під час хвороби і як би істотно не зачіпали його реальні потреби дійсності, тепер це вже не має для нього великого значення; він живе лише своєю роботою, нічого крім неї не бачить і переживає в ній таке піднесення, що зрозуміле так, як може бути причинно пов'язане і з шизофренічним ейфорійно-метафізичним збудженням» [19, 166].

Далі в контексті загального розділу про зв'язок шизофренії і творчості Карл Ясперс задається такими питаннями, чи є шизофренія причиною створення робіт і, якщо вона впливає на зміну стилю, то чи є специфічною умовою цього? По суті відповідь на поставлені питання має емпіричний характер: *«Імовірність того, що шизофренія у багатьох великих художників стала однією з умов створення їх творінь, надзвичайно велика, в чому нас переконують збіги в часі змін творчого стилю зі зміною стадій розвитку психозу та змінами в характері переживань і творчості»* [19, 223]. На думку психіатра, будь-яке збудження нервової системи вивільняє творчі здібності у схильних до цього людей, проте лише при розгляді конкретних випадків можна говорити про реальний результат такого впливу. Так, підсумовує Карл Ясперс, для Стріндберга і Сведенборга шизофренія матеріальна, для Гельдерліна і Ван Гога — зумовлює глибинну форму творення, таким чином у першому випадку хвороба не впливає на здатність творити, у другому — призводить до втрати творчої потенції.

Далі варто доповнити психопатологічну площину у вирішенні питання психологічної конституції письменника як невід'ємної складової загальнішої проблеми зв'язку творчості з психічними відхиленнями позицією німецького психіатра Ернста Кречмера. У пошуках зв'язків між психопатологією і геніальною обдарованістю психофізіологічної особистості — праця «Геніальні люди» (1929) — учений керується власною теорією побудови тіла і характеру (поетичну творчість розглядає як матеріал для ілюстрації теорії циркулярних і шизофренічних психозів, серед них творчі особистості Вольтера, Генріха Гейне, Новаліса [9, 236–252]). Беручи її до уваги, Кречмер визначає конституціональні типи обдарованості, зокрема поетів циклотиміків (реалісти, гумористи) і шизотиміків («патетики», романтики, формалісти) [8, 74]. У розгляді особливостей психологічної побудови генія — особистість ефективно проявлена в сучасній для неї епосі, історично невіддільна від неї, — акцент зроблено на постатях письменників, адже саме вони залишили оригінальні психологічні документи, що дають безпосередні й опосередковані самозображення поета [8, 9–10].

Психологічну цінність геніальної людини німецький психіатр вбачає не стільки в її обдарованості, скільки напруженій динаміці таких душевних якостей, що оцінюються в різних контекстах як піднесені, трагічні, соціально негативні хворобливі, відразливі [8, 15]. На думку



Ернста Кречмера, внутрішня цінність геніальної людини визначається специфікою організації її душевного апарата, схильного до творення життєвих цінностей. Саме вивчення закономірностей спадкових рис генія дають змогу подати цілісний життєво-правильний портрет творчої особистості [8, 16]. Необхідною суттєвою складовою геніальності вчений називає психопатологічний компонент: аномальна, психопатична особистість знаходиться у постійному зіткненні з впорядкованим життям.

З одного боку, серед геніїв виявляє психопатів, наводячи як приклад особистість Джорджа Гордона Байрона, якого характеризують нездатність соціально адаптуватися до нормального життя, різкі зигзаги курсу протягом життєвого шляху, схильність до психічних порушень. З іншого боку, поміж геніями виділяє людей, у яких певний психопатичний компонент убудований у міцну, переважно здорову цілісну особистість, як у Йоганна Вольфганга фон Гете — йдеться про поетову граничну чутливість, надчутливість в емоційній сфері, надсильну передачу нервового збудження. У другому випадку, за Кречмеровою теорією, передбачається, що динамічний психопатологічний компонент допомагає генію, *«сенсibiliзуючи особистість до надвитонченості, стимулюючи, створюючи контрасти, поглиблюючи свідомість, роблячи особистість складнішою і багатшою»* [8, 37]. Як приклад, сексуальна конституція Йоганна Вольфганга фон Гете (збудження існувало в ньому як таке, активізовувалось за хвильовим принципом насамперед у 10-х — початку 30-х роках XIX століття, роки «духовного здоров'я» позначає непродуктивність), який у поважному віці закохується у набагато молодшу жінку — це обумовлює і своєрідний екстатичний підйом, і водночас важку депресію, як наслідок — унікальна поезія [8, 140–145].

Фактично, концепції психографії письменника, запропоновані у психоаналітичних (Степан Балеї, Зігмунд Фройд), характерологічних (Олександр Лазурський) і психопатологічних (Карл Ясперс, Ернст Кречмер) студіях, перетинаються в думці про взаємозалежність, зумовленість психологічної конституції митця і його літературної творчості. Йдеться про вплив на зміст художніх творів, авторський стиль, творчу потенцію і творчий процес у цілому. Таке фахове прочитання особистості письменника психологами стає надійним методологічним ґрунтом для провадження в галузі літературознавства подальшої наукової інтерпретації психологічно-творчої сутності автора.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Адлер А. Достоевский // Классический психоанализ и художественная литература : хрестоматия / сост. и общ. ред. В. Лейбина. — Санкт-Петербург : Питер, 2002. — С. 88–99.
2. Балей С. З психології творчости Шевченка // Новітня бібліотека. Ч. 20. — Львів : Друкарня Ставропігійського інститута під управою Ю. Сидорака, 1916. URL: <https://zbruc.eu/node/48532>
3. Білецький О. В мастерской художника слова // Білецький О. Зібрання праць : у п'яти томах. — К. : Наукова думка, 1965–1966. — Т. 3. — 1966. — С. 274–489.
4. Выготский Л. Психология искусства / предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. — 3-е изд. — Москва : Искусство, 1986. — 573 с.
5. Головей Л. А., Дерманова И. Б. Дифференциальная психология: современный взгляд // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 16. — 2012. — Вып. 2. — С. 4–12.
6. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — Москва : Изд-во МГУ, 1987. — 511 с.
7. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник. — К. : Академвидав, 2003. — 392 с.
8. Кречмер Э. Гениальные люди / пер. с нем. Г. Ноткина. — Санкт-Петербург : Гуманитар. агентство «Акад. проект», 1999. — 304 с.
9. Кречмер Э. Строение тела и характер / пер. с нем. Г. Я. Тартаковского. — Москва — Петроград : Гос. изд-во, 1924. — 284 с.
10. Лазурский А. Классификация личностей: с ст. проф. М. Я. Басова «Новые идеи в учении о личности» / под ред. М. Я. Басова и В. Н. Мясищева. — 3-е изд., перераб. — Ленинград : Гос. изд-во, 1924. — 290 с.
11. Левчук Л. Психоаналіз : історія, теорія, мистецька практика : навч. посібник. — К. : Либідь, 2002. — 255 с.
12. Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк / под редакцией проф. З. Фрейда // Классический психоанализ и художественная литература : хрестоматия / сост. и общ. ред. В. Лейбина. — Санкт-Петербург : Питер, 2002. — С. 162–216.
13. Николукин А. Психография — «новый метод» в литературоведении США // Вопросы литературы. — 1963. — № 9. — С. 126–128.
14. Павличко С. Теорія літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. — Вид. 2-ге. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. — 679 с.
15. Рыбников Н. Биографический метод в психологии // Развитие личности. — 2010. — № 2. — С. 230–243.
16. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / пер. с фр. ; сост., вступ. статья, комментарии М. Трескунова. — Москва : Худ. лит., 1970. — 582 с.

17. Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. — Львів : Просвіта, 1994–1999. — Т. 4 : Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита / упоряд. : М. Гончарук (худож. проза), С. Гальченко (літ. критика та публіцистика). — 1994. — 544 с.
18. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. с нем. ; общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. — Москва : Республика, 1995. — 400 с.
19. Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. — Санкт-Петербург : Гуманит. агентство «Академ. проект»: Прогресс, 1999. — 238 с.
20. Bradford G. A Naturalist of Souls : Studies in Psychography. — New York : Dodd, Mead and Company, 1917. — 294 p. URL: <https://ia601409.us.archive.org/28/items/anaturalistsoul01bradgoog/anaturalistsoul01bradgoog.pdf>
21. Caldwell D. E. A psychograph of Nathaniel Hawthorne : Thesis (M. A.). — Boston University, 1948. — 133 p. URL: <https://archive.org/stream/psychographofnath00dodg/page/n0/mode/1up>
22. E. T. A. Hoffmann : eine psychographische Individualanalyse / von Paul Margis; mit zwei Faksimiles, zwei Stammtafeln und zwei graphologischen Urteilen. — Leipzig : J. A. Barth, 1911. — 221 s.
23. Life-span developmental psychology ; research and theory / L. R. Goulet, Paul B. Baltes. — New York ; San Francisco ; London : Academic Press, 1970. — 591 p.
24. Twentieth Century Literature in English. Vol. 1 / Ed. Manmohan K. Bhatnagar. — New Delhi : Atlantic Publishers & Dist, 1996. — 224 p.
25. Wagenknecht E. Nathaniel Hawthorne : man and writer. — New York : Oxford University Press, 1961. — 233 p. URL: <https://archive.org/details/nathanielhawtho00wage>
26. Wagenknecht E. Washington Irving : moderation displayed. — New York : Oxford University Press, 1962. — 223 p. URL: <https://archive.org/details/washingtonirving00wage>

## **ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ: ПРОЕКЦИЯ НА ПСИХОГРАФИЮ**

*Ольга Пунина, канд. филол. наук, доцент*

*Донецкий национальный университет имени Василя Стуса*

*Статья посвящена рассмотрению авторских концепций душевной организации писателя (психографии). Концепции психографии писателя, в свое время предложенные в психоаналитических исследованиях Степана Балея, Зигмунда Фрейда, характерологических трудах Александра Лазурского, психопатологических работах Карла Ясперса и Эрнста Кречмера, перекликаются во мнении о предопределенности психологической структуры писателя и его литературного творчества.*

*Речь идет о влиянии на содержание художественных произведений, на авторский стиль, творческую потенцию и творческий процесс в целом. Профессиональное прочтение личности писателя психологами становится надежным методологическим основанием для проведения в области литературоведения дальнейшей научной интерпретации психологическо-творческой сущности автора.*

**Ключевые слова:** творческая личность писателя, психография, психоанализ, психология индивидуальных различий, психопатология, душевная организация.

## CREATIVE PERSONALITY OF THE WRITER: PROJECTION ON PSYCHOGRAPHY

*Olha Punina, Candidate of Philology, associate professor*

*Vasyl' Stus Donetsk National University, Ukraine*

*The article is devoted to the consideration of the author's concepts of the writer's psychological organization (psychography). In the literary critique of the twentieth century, psychography as a method of differential psychology is established, which was proposed by the German scientist William Stern. Psychography involves the systematization of individual characteristics on a psychological basis, taking into account the uniqueness of the inner world of man and his biography. Based on the psychological understanding of individuality as a set of properties of different levels, psychology as a «description of the soul» involves the analysis of mental properties, and literary study of the psychological character of the writer is primarily directed to literary and domestic material. Understanding the personality of the writer as an organic unity of his psychological characteristics and literature as a product of his creative activity, the approach to its careful scientific examination falls within the framework of literary-psychological psychographic analysis. The basis for the analysis of this type should take psychological theory. The concepts of the writer's psychography, proposed in his time in the psychoanalytic studies of Stepan Baley, Sigmund Freud, the characterological works of Alexander Lazursky, the psychopathological works of Karl Jaspers and Ernst Kretschmer, are consonant with the predestination of the psychological structure of the writer and his literary works — this is about the impact on the content of the artistic works, author's style, creative potency and the creative process in general. In professional psychological works, the structuring of the writer's inner world is one of the components of the problem of the psychology of the artist's creativity, which is solved depending on the general guidelines of the representatives of the direction in which it is stated: classical psychoanalysis of the Freudian model, differential psychology, psychopathology. Such a professional reading of the personality of the writer by psychologists becomes a reliable methodological basis for conducting in the field of literary studies further scientific interpretation of the psychological and creative essence of the author.*

**Key words:** creative personality of the writer, psychography, psychoanalysis, differential psychology, psychopathology, psychological organization.

## REFERENCES

1. Adler, A. (2002), Dostoyevskiy [Dostoevsky], In *Leybin, V. (Ed.), Klassicheskiy psikhoanaliz i khudozhestvennaya literatura* [Classical psychoanalysis and fiction], (pp. 88–99), Piter, St. Petersburg [in Russian].
2. Baley, S. (1916), Z psikhologiyi tvorchosty Shevchenka [From the psychology of Shevchenko's creativity], («Novitnya biblioteka» part 20), Drukarnya Stavropygiys'koho instytutu pid upravoyu Yu. Sydoraka, Lviv, URL: <https://zbruc.eu/node/48532> [in Ukrainian].
3. Bilets'kyi, O. (1966), V masterskoy khudozhnika slova [In the workshop of the artist's words], In *Bilets'kyi O. Zibrannya prats' u p'yaty tomakh* [Collection of works in five volumes], (Vol. 3), Naukova dumka, Kyiv, pp. 274–489 [in Russian].
4. Vygotskiy, L. (1986), Psikhologiya iskusstva [Psychology of art], 3<sup>rd</sup> ed., Iskusstvo, Moscow [in Russian].
5. Golovey, L. A., Dermanova, I. B. (2012), Differentsial'naya psikhologiya : sovremennyy vzglyad [Differential psychology : a modern view], Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta [Bulletin of St. Petersburg University], series 16, no. 2, pp. 4–12 [in Russian].
6. Kosikov, G. K. (Ed.), (1987), Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. : traktaty, stat'i, esse [Foreign aesthetics and the theory of literature of the XIX–XX centuries : treatises, articles, essays], Izd-vo MGU, Moscow [in Russian].
7. Zborovs'ka, N. V. (2003), Psykhoanaliz i literaturoznavstvo : posibnyk [Psychoanalysis and Literature : tutorial], «Akademydav», Kyiv [in Ukrainian].
8. Krechmer, E. (1999), Genial'nyye lyudi [Brilliant people], trans. from Ger., Gumanitar. agentstvo akad. proyekt, St. Petersburg [in Russian].
9. Krechmer, E. (1924) Stroyeniye tela i kharakter [Body structure and character], trans. from Ger., Gos. izd., Moscow — Petrograd [in Russian].
10. Lazurskiy, A. (1924), Klassifikatsiya lichnostey [Classification of personalities], M. Ya. Basov and V. N. Myasishchev (Ed.), 3<sup>rd</sup> ed., Gos. izd-vo, Leningrad [in Russian].
11. Levchuk, L. (2002), Psykhoanaliz : istoriya, teoriya, mystets'ka praktyka : navch. posibnyk [Psychoanalysis : History, Theory, Artistic Practice : tutorial], Lybid', Kyiv [in Ukrainian].
12. Neyfel'd, I. (2002), Dostoyevskiy. Psikhoanaliticheskiy ocherk pod redaktsiyey prof. Z. Froyda [Dostoevsky. Psychoanalytic essay edited by prof. Z. Freud] In *Leybin, V. (Ed.), Klassicheskiy psikhoanaliz i khudozhestvennaya literatura* [Classical psychoanalysis and fiction], (pp. 162–216), Piter, St. Petersburg [in Russian].
13. Nikolyukin, A. (1963), Psikhografiya — «novyy metod» v literaturovedenii SSHA [Psychography — a «New Method» in US Literary Studies], Voprosy literatury [Questions of literature], no. 9, pp. 126–128 [in Russian].

14. Pavlychko, S. (2009), *Teoriya literatury* [Theory of literature], 2<sup>nd</sup> ed., Vyd-vo Solomiyi Pavlychko «Osnovy», Kyiv [in Ukrainian]
15. Rybnikov, N. (2010), *Biograficheskiy metod v psikhologii* [Biographical method in psychology], *Razvitiye lichnosti* [Personality development], no. 2, pp. 230–243 [in Russian].
16. Sent-Bev, Sh. (1970), *Literaturnyye portrety. Kriticheskiye ocherki* [Literary portraits. Critical essays], trans. from French, Khud. lit., Moscow [in Russian].
17. Stus, V. (1994), *Tvory : u 4-kh tt., 6-ty kn.* [Works : in 4 volumes, 6 books], (Vol. 4), Prosvita, Lviv [in Ukrainian].
18. Freyd, Z. (1995), *Khudozhnik i fantazirovaniye* [Artist and fantasy], trans. from Ger., Respublika, Moscow [in Russian].
19. Yaspers, K. (1999), *Strindberg i Van Gog. Opyt sravnitel'nogo patograficheskogo analiza s privilecheniyem sluchayev Svedenborga i Gel'derlina* [Strindberg and Van Gogh. An experience of comparative pathographic analysis involving the cases of Swedenborg and Hölderlin], trans. from Ger., Gumanit. agentstvo akadem. projekt : Progress, St. Petersburg Sankt-Peterburg [in Russian].
20. Bradford, G. (1917), *A Naturalist of Souls : Studies in Psychography*, Dodd, Mead and Company New York, 294 p. URL: <https://ia601409.us.archive.org/28/items/anaturalistsoul01bradgoog/anaturalistsoul01bradgoog.pdf> [in English].
21. Caldwell, D. E. (1948), *A psychograph of Nathaniel Hawthorne: Thesis (M. A.)*, Boston University, 133 p. URL: <https://archive.org/stream/psychographofnat00dodg#page/n0/mode/1up> [in English].
22. Margis, P. (1911), *E. T. A. Hoffmann: eine psychographische Individualanalyse / mit zwei Faksimiles, zwei Stammtafeln und zwei graphologischen Urteilen*, J. A. Barth, Leipzig, 221 s. [in German].
23. Goulet, L. R., Baltes, Paul B. (1970), *Life-span developmental psychology ; research and theory*, Academic Press, New York, San Francisco, London, 591 p. [in English].
24. Bhatnagar, Manmohan K. (Ed.) (1996), *Twentieth Century Literature in English*, (Vol. 1), Atlantic Publishers & Dist, New Delhi, 224 p. [in English].
25. Wagenknecht, E. (1961), *Nathaniel Hawthorne : man and writer*, Oxford University Press, New York, 233 p. URL: <https://archive.org/details/nathanielhawtho00wage> [in English].
26. Wagenknecht, E. (1962), *Washington Irving : moderation displayed*, Oxford University Press, New York, 223 p. URL: <https://archive.org/details/washingtonirving00wage> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2019 р.*

## КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165834>  
УДК 821.161.2Коб09

### ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЗМУ В ІМПРЕСІОНІСТИЧНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

*Тетяна Бандура*, канд. філол. наук, доц.

*Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського, м. Одеса  
ORCID ID 0000-0003-0448-0964  
tatyabandura03@gmail.com*

*У статті досліджується поетика психологізму в імпресіоністичній «поезії у прозі» О. Кобилянської, зокрема, на образному, композиційному, сюжетному рівнях. Осмислюється роль імпресіоністичних художніх елементів у становленні індивідуального стилю письменниці. Визначаються пріоритетні естетичні засади прози О. Кобилянської: імпресіонізм тотально позиціонується автором, репрезентується на певному відрізку творчого шляху або в поезиці окремого твору як стильовий фермент, або як відчутний структурний елемент художнього простору. Зазначається, що аналізованій малій прозі О. Кобилянської властивий об'єктивно-психологічний наративний тип, що максимально об'єктивує емоційність як характерну рису імпресіонізму. При цьому індивідуальність стилю Кобилянської характеризується еволюційним рухом від неоромантичної естетичної парадигми до символізму та імпресіонізму, значним функціональним навантаженням суб'єктивовано-ліричного наративного типу в особовій і безособовій формах, новаторською інтерпретацією жанру «поезії у прозі», широким спектром структуротворчих засобів (композиційно-образотворчий контраст, символіка, імпресіоністична поетика). Таким чином, акцентується увага на тому, що визначальними для художнього мислення письменниці є світосприйняття й поетика символізму, який інтегрований з неоромантичними та натуралістичними тенденціями. Саме цей аспект може бути актуальним об'єктом дослідження в подальших наукових розвідках.*

*Ключові слова:* імпресіонізм, поетика, модернізм, пейзаж, символ.

Новелістика О. Кобилянської неодноразово ставала предметом уваги українських літературознавців, починаючи з періоду зламу століть і до сьогодні. Дослідники в основному акцентували увагу на джерелах творів письменниці, їх композиційних особливостях, специфіці образів, поетикальних аспектах цих творів тощо. Понят-

тя «індивідуальний стиль автора», безперечно, на сьогодні вже не є актуальним, проте дискусії з приводу творчо-стильової приналежності авторки до окремих літературних течій у контексті модернізму точаться і дотепер.

З появою перших творів О. Кобилянської літературознавці нерідко пов'язують виникнення модерністичних тенденцій в українській літературі кінця XIX століття. Так, критики оголосили її письменницею модерного гатунку й соратницею Лесі Українки в неоромантичній літературі. З такою оцінкою творчості Кобилянської погоджувались і погоджуються фактично всі літературознавці кінця XIX–XX століття. Відкритим, однак, залишається питання про приналежність творчої спадщини О. Кобилянської до конкретної течії модернізму. Саме у з'ясуванні своєрідності творчої манери письменниці і вбачаємо передусім актуальність нашого дослідження. В першу чергу, звертаємо увагу на своєрідність поезики самобутньої ліричної прози авторки, у якій вбачаємо імпресіоністичну основу стильової манери.

Залежно від критичного спектру, у вітчизняній літературі проблему імпресіонізму вивчають такі українські літературознавці: О. Астаф'єв, А. Біла, М. Кодак, Л. Левчук, М. Моклиця, В. Пахаренко, А. Печарський, С. Хороб, Н. Шумило та інші.

Питання стильової ідентифікації сьогодні важливе, оскільки певна естетична основа допомагає виявити нові, ще не вивчені відтінки в художніх універсумах митців. Стильова контамінація з індивідуальною домінантою, здебільшого концептуально закріпленою в літературознавчій науці, — це характерна ознака історії української літератури початку XX століття, яка відповідає модерністичному етапу розвитку словесного мистецтва.

Говорячи про пріоритетні естетичні засади прози О. Кобилянської, стверджуємо, що імпресіонізм не є тотальним авторським позиціонуванням, а репрезентується на певному відрізку творчого шляху або в поезиці окремого твору як стильовий фермент, або як відчутний структурний елемент художнього простору.

Творчість О. Кобилянської, «яка стала відправним пунктом українського модернізму» [1, с. 25], це площина перетину й синтезу найбільш задекларованих у вітчизняному красному письменстві символізму, неоромантизму та імпресіонізму. Саме стильовий ракурс — один з найпоширеніших при аналізі прози О. Кобилянської. Символістське, неоромантичне, реалістичне прочитання текстів



письменниці продемонстровано в дослідженнях З. Гузара, Т. Гундової, І. Денисюка, С. Кирилюк, Я. Мельничук, С. Павличко, В. Погребенника, Ф. Погребенника, С. Пригодія.

Імпресіоністичний компонент художнього простору О. Кобилянської виокремлюється (І. Демченко), але особливості його впливу на естетику письменниці не досліджено, при цьому творчість буковинської авторки — ще одне підтвердження того, що імпресіонізм — важлива складова української літературної свідомості.

О. Кобилянська цікавилась німецькою літературою та філософією, зокрема Ф. Ніцше, концепція якої стала однією зі складових філософських засад імпресіонізму. Крім того, тип світовідчуття О. Кобилянської, її максималістський критерій в оцінці смислу життя людини, особливо жінки, перевага чуттєвого на межі відчуттів — той засадничий ґрунт, на якому не могли не зрости імпресіоністичні образи й поетика.

Однією з найкращих ліричних новел, де в стильовій площині претворює імпресіоністична манера, є «Битва». Перший імпресіоністичний вияв — це назва, що має неоднозначну основу і вказує на глобальність, крайню напругу ситуації, що абсорбується в тексті. Можна твердити, що заголовок новели сприяє вирішенню проблеми стильової концепції.

Вражає новела глибоким ліризмом в описі природи, поєднаним з психологічним підтекстом роздумів письменниці, її вболіванням за нищену підприємцями рідну природу. В основу новели покладено реальні події, що відбулися в Карпатах. Письменниця писала: «...З таких дальніх прогулок привезла з собою з великого лісу здобуток, а це — «Битву», котру бачила я власними очима, перебувши більше як день у лісах, де зрубували ліс і де мала нагоду бачити боротьбу робітників з столітніми великанами, соснами та смереками, й подивляля фізичну силу і сприт одних та опір та маєстат природи з другої сторони, між тим як від поодиноких, що залишилися тут і там, нетиканих, тонко гнучих ялин ішло несене вітром жалісне скрипіння й уявлялося моїй тоді молодій душі, мов плач полишених вдовиць. Довгий час носила я ту картину живої природи в душі, доки не настала хвиля, де я кинула її на папір, жаліючи, як фанатична поклонниця природи, за пишним лісом...» [4, 222].

Імпресіоністична напруга в оповіді зростає з авторською майстерною персоніфікацією природи, письменниця з болем у серці змальо-

вує її бездушне нищення. Імператив життя й панування сил Танатосу в новелі творять опозиційну конструкцію конфліктного начала у творі, імпресіоністичний статус підкріплюється архетипами лісу, дерев, птахів, води. Картина лісової агонії метафорично ліризована: «Так як ніколи не втомимі мурахи, вдиралися наємники на найнедоступніші місця, уружені ланцюгами і прочим знаряддям.

Насамперед стісували з них кору. Вона завдала чимало праці. Заросла сильно в тіло і ствердла так, що сокира відскакувала від неї; аж по довгім рубанні розскакувалася трісками й падала на множество еластичного земного галуззя, котре, відділене від тіла, мало висихати... Криваво-червоний вогонь палахкотів по таких перемогах до півночі по горах...» [5, 224].

Прикметним в осмисленні імпресіоністичної природи новели є акцент на полярну колірну палітру «Битви». Контраст спрацьовує на зіставленні нищівної, стихійної й природної, спокійної субстанції: «Біляві спорохнявілі пняки стирчали густо одні коло одних, неначе кістяки з поживклої трави. Нездатні дерева лежали в великім числі покалічені вокруги, а з кори обдерті пні, що показалися нездоровими, порохнявіли нетикані дальше... Стоси соснової кори лежали темно-брунатними шматами й звоями напівперегнили, і важко лежали маси трісок на траві. Старі, громами нарушені смереки, оставлені нетикано, стояли сумно, простягаючи напіввисохлі рамена від себе далеко, мов безпомічні старці, силуючись надармо здержувати вітер у своїм галуззі...

Високий мох, вирваний і пошматований та корінням вивернений до сонця, висох, а тою самою смертю гинула й потоптана трава...» [5, 231].

Стихія людського свавілля означається такими гнівними метафорами та порівняннями: «небо затьмарилося грізно-чорною барвою», «чорні перстені диму», «сполошене гаддя», «ядовиті гриби червоної краски», «темнопонсова барва потоку», «матово-червоний круг місяця», «залізо вгризалось в їх тіло, обдерте з кори, і місцями витікала кров», «червоно-блискучі іскри» з-під «жужжачих пил» кора, «немов величезні брунатні звитки паперу» і т. д.

Образам-носіям смерті належить визначальна художня функція у «Битві», чим, до речі, засвідчується абсолютна співвіднесеність назви з текстом. Смісловий метафоричний ряд виявляє основний напрям поетичної оповіді у прозі, де увага акумулюється навколо авторської

ліричної чуттєвості, основоположної в новелі. Справедливо стверджує І. Демченко, що у «Битві» «форма психологізму — архетипальна за природою, а отже, вона включає в себе надособистісне, залишаючись водночас авторською» [2, с. 353].

Новелу О. Кобилянської «Під голим небом», без сумніву, можна віднести до кращих зразків української поезії у прозі, до того ж з яскраво вираженою імпресіоністичною поетикою. Вагомим аргументом на підтвердження цього судження є той факт, що авторська увага сконцентрована у творі на одному з вічних філософських питань — на проблемі життя і смерті, а саме на межі такого антагоністичного зіткнення. Приналежність до модернізму засвідчує й надзвичайно оригінальна, незвична форма, яку письменниця обрала для розкриття теми.

Велике смислове навантаження в образному відтворенні найтонших психологічних нюансів у новелі має природа. Центральним персонажем є образ «руді конини», яку авторка наділяє найкращими людськими рисами, наголошуючи, що вона «була інтелігентна і вдячна», а «баатога ненавиділа. Знакомство з ним уважала за грубу ганьбу» [5, 325]. Письменниця майстерно акцентує увагу на таких її рисах, як турбота й відповідальність, підкреслюючи, що вона «знала, кого везе» [5, 325]. Характеризуючи «рудю конину», О. Кобилянська протиставляє їй родину недолугих господарів, зміщаючи вектор раціонального начала у бік тварини, і таким чином створює абсурдну ситуацію. Тобто, через абсурдність образів і подій показана абсурдність смерті як філософського поняття. Оповідь у творі суперечить реалістичній подієвості, наративне полотно формується засобом монулогу персоніфікованого образу коня, який роздумує, і його роздуми мають «людську» природу, співвіднесені з цілком людськими екзистенційними цінностями. Такий художній прийом вражає своєю оригінальністю і свідчить про приналежність художнього стилю новели до імпресіонізму.

Образ коня подається у нерозривному зв'язку з іншими елементами природи і творить єдину структурну одиницю, яка служить яскравим вираженням невблаганності фатуму, абсурдності смерті.

Свою оповідь авторка починає надзвичайно майстерним, лаконічним описом зимового пейзажу, насиченого символічними деталями на підтвердження ліричної структури: «смутна копула неба», з якої «висипалась» і «скувалася нечувана маса чорних кавок», що знялись

«журливо вгору й поплили чорним хрестом поважно в далечінь» [5, 324], «темний серпанок задуманої ночі», «штивне море» засніжених полів, «білі дрібосенькі рої», які «віщували недобре» [5, 325]. Синергічне поєднання всіх цих елементів, що в авторській трансформації набувають містичного значення, створює передчуття майбутньої трагедії. Адже О. Кобилянська сама зізнавалась, що «найліпший нарис, чи, властиво, малюнок» писала «чорно-білими красками і з нахилом до містицизму» [4, 200]. Добираючи саме такі образи для уособлення смерті, письменниця керувалась народними уявленнями, за якими ворон, наприклад, вважався своєрідним медіумом між світом живих і світом мертвих. Всі елементи цієї картини подаються в оригінальній, авторській інтерпретації. Велику кількість «чорних кавок» О. Кобилянська змальовує у формі «чорного хреста», що поплив «поважно в далечінь», і таким чином нашаровує два образи смерті, які взаємопідсилюють один одного, постають як символи страшного фатуму.

Своєрідним доповненням до цього є також асоціація, яка виникає в уяві конячки, коли їй «грозив кулаком» «її пан»: «Тоді летіла, як шалена, широкою рівниною, гнана диким почуттям страху, що на неї туй-туй спадуть якісь здоганяючі її в воздуху чорні пошматовані хоругви і уб'ють її на місці, мов грім» [5, 325]. Справедливо зазначає С. Кирилюк, що в новелі «таких універсальних символів більш, ніж достатньо. Вони творять протяжне експозиційне тло твору, що надає глибокої внутрішньої статичності не лише героям, а й описуваному світові» [3, 58].

Значну частину художнього простору займає опис сніжної бурі, якому авторка приділяє велику увагу. Використовуючи новаторські епітети, метафори, порівняння та оригінальні стилістичні фігури, О. Кобилянська створює виразну картину передчуття трагічної смерті героїв, які замерзають. Акцентуючи на психологічних моментах, письменниця зазначає: «Якийсь вітер почав злегка глузувати собі. Змішався з гострою, мов огонь пекучою, студеною і розпочав гульню [...] В польоті спинявся від часу до часу, кружав у дикій несамовитій пустоті на однім місці й кидав високо клубами снігу стовпом угору... Краплі звуку дрібних дзвінків розплакалися» [5, 326]. Письменниця творить «світ демонічної образності, де персоніфікуються загрозливі і тупі сили природи» [3, 57].

Майстерним лаконічним штрихом, який констатує перемогу смерті, завершує письменниця трагічну колізію: «Надранком бій

ував. Запанувала тупа тишина. Небо прибралося в сіру барву і потонуло в жалібну задуму. Слабим знівеченим кроком і з ледве чутним, дрижачим звуком дзвінків приволоклася конина додому» [5, 334]. Доповнює картину й образ собаки, яка «скавуліла й вила, а очі іскрилися предивним світлом. Піднімала голову й оповідала. Ждала два дні... не їла... не бачила живої душі. [...] Гавкала неспокійно, болісним, роздразнюючим голосом, то знов шаліла, простягаючи лапи до руденької» [5, 334]. Такий прийом не тільки відтворює всю гаму психологічних нюансів трагічної ситуації, але й засвідчує притаманний Ользі Кобилянській імпресіоністичний тип художнього мислення. Посилує і увиразнює трагізм ситуації заключний пейзажний опис, витриманий у дусі модерністської естетики: «Ніч. Глибоке, безкрає небо погідне й оживлене. Звізди миготять, дрижать, грають світлом своїм, а де-не-де перелітають лукуватим польотом і міняють місця на небі» [5, 334]. Так письменниця органічно вплела в канву твору повір'я про падаючу зірку, як вісника смерті, а також народні уявлення про душу людини.

Отже, аналізованій малій прозі О. Кобилянської властивий об'єктивовано-психологічний наративний тип, об'єктивація максимальних емоцій як характерної риси імпресіонізму. Творчість письменниці, що зафіксувала світоглядно-естетичні риси неоромантизму, символізму, натуралізму й імпресіонізму, належить до найвиразніших проявів модерністичних художніх пошуків в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. Центральними для художнього мислення письменниці є світосприйняття й поетика символізму, інтегрованого з неоромантичними та натуралістичними тенденціями. Саме цей аспект може бути актуальним об'єктом дослідження в подальших наукових розвідках.

Індивідуальність стилю Кобилянської характеризується еволюційним рухом від неоромантичної естетичної парадигми до символізму та імпресіонізму, значним функціональним навантаженням суб'єктивовано-ліричного наративного типу в особовій і безособовій формах, новаторською інтерпретацією жанру поезії у прозі, широким спектром структуротворчих засобів (композиційно-образотворчий контраст, символіка, імпресіоністична поетика).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гундорова Т. *Femina melancholica* : Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської : монографія. Київ : Критика, 2002. 271 с.
2. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської : монографія. Київ : Твім-інтер, 2014. 354 с.
3. Кирилюк С. Ольга Кобилянська і світова література : монографія. Чернівці : Рута, 2011. 136 с.
4. Кобилянська О. Аристократка : оповідання, повісті. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 698 с.
5. Кобилянська О. Твори : у 5 т. Київ : Держлітвидав України, 1963. Т. 2. 445 с.

### ПОЭТИКА ПСИХОЛОГИЗМА В ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ ОЛЬГИ КОБЫЛЯНСКОЙ

*Татьяна Бандура, канд. филол. наук, доц.*

*Южноукраинский национальный педагогический университет  
имени К. Д. Ушинского*

*В статье исследуется поэтика психологизма в импрессионистических новеллах О. Кобылянкой на образном, композиционном, поэтикальном уровнях. Определяется роль импрессионистических художественных элементов в становлении индивидуального стиля писательницы. Акцентируется внимание на новаторском мироощущении лирического героя малой прозы писательницы и поэтике символизма, интегрированного с неоромантическими и натуралистическими тенденциями.*

*Ключевые слова:* импрессионизм, поэтика, модернизм, пейзаж, символ.

### POETICS OF PSYCHOLOGY IN THE IMPRESSIONISTIC STORIES BY OLGA KOBYLANSKA

*Tetyana Bandura, Candidate of Philological Sciences*

*South Ukrainian National Pedagogical University named  
after K. D. Ushynsky, Odessa, Ukraine*

*The article explores the impressionistic brushwork of poetry in the prose of O. Kobylanska in the figurative, compositional, poetically levels. Analyzes the role of impressionistic artistic elements in the formation of individual style of the writer. It is argued that impressionism is not a total author positioning, but is represented on a certain segment of the creative path or in the poetry of a particular work as a stylistic enzyme, or as a tangible structural element of the artistic space. The priority aesthetic principles of prose by O. Kobylanska are determined, where impressionism is not a total author positioning, but is represented on a certain segment of the creative way or in the poetry of a particular work as a styled enzyme, or as a tangible structural element of the artistic space. It is noted that the analyzed small prose by O. Kobylanska is characterized by an objective-psychological narrative type, the objectification of maximum emotions as a characteristic fea-*

*ture of impressionism. It was found out that the individuality of the Kobyljanska style is characterized by the evolutionary movement from the neo-romantic aesthetic paradigm to symbolism and impressionism, the considerable functional load of the subjectively-lyrical narrative type in the personal and impersonal forms, the innovative interpretation of the genre of poetry in prose, the wide spectrum of structural means (compositional-figurative contrast, symbolism, impressionistic poetics). The focus is on the fact that the writer's central thinking for artistic thinking is the worldview and poetics of symbolism, integrated with neo-romantic and naturalistic tendencies. This aspect may be an actual subject of research in further research.*

**Key words:** *impressionism, poetry, modernism, landscape, symbol.*

### REFERENCES

1. Gundorova, T. (2002), Ghundorova T. *Femina melancholica : Statj i kuljtura v gendernij utopiji Oljghy Kobyljanskoji : monoghrafija* [Femina melancholica: Gender and culture in the gender utopia of Olga Kobyljanska : monograph], Krytyka [Critics], Kyiv [in Ukrainian].
2. Demchenko, I. (2014), *Osoblyvosti poetyky Oljghy Kobyljanskoji : monoghrafija* [Features of Olga Kobyljanska's poetics: monograph], Tvim-inter, Kyiv [in Ukrainian].
3. Kirilyuk, S. (2011), *Oljgha Kobyljansjka i svitova literatura : monoghrafija* [Olga Kobyljanska and world literature: monograph], Ruta, Chernivtsi [in Ukrainian].
4. Kobyljanska, O. (2001), *Arystokratka : opovidannia, povisti* [Olga Kobyljanska. Aristocrat : the stories and narratives], Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Os-novy», Kyiv [in Ukrainian].
5. Kobyljansjka, O. (1963), *Tvory : u 5 t.* [Works], (Vol. 2), Derzhlitvydav Ukrajinj, Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 13 березня 2019 р.*

DOI 10.18524/2312–6809.2019.28.170045

УДК 246.7:821.133.1«18»

## L'HÉRITAGE LITTÉRAIRE DE VICTOR HUGO DANS LE CONTECSTE DU ROMANTISME FRANÇAIS

*Valentina Romanetz,*

*Maotre de conférences a la faculté de philologie  
Romano-germanique de L'Univarsité Metchnikov National d'Odessa  
mr.nobel@i.ua*

*L'article est consacré a l'étude des l'œuvre de Victor Hugo grand poète, dramaturge, romancier, essayiste et activiste social. Victor Hugo occupe une place marquante dans l'histoire des lettres françaises au XIX<sup>e</sup> siècle, dans des genres et des domaines d'une remarquable variété. Il est poète lyrique avec des recueils comme Odes et Ballades, Les Feuilles d'automne ou Les Contemplations mais il est aussi poète engagé contre Napoléon III dans Les Châtiments ou encore poète épique avec La Légende des siècles. Il est également un romancier du peuple qui rencontre un grand succès populaire avec par exemple Notre-Dame de Paris, et plus encore avec Les Misérables. Au théâtre, il expose sa théorie du drame romantique dans sa préface de Cromwell en 1827 et l'illustre principalement avec Hernani en 1830 et Ruy Blase n 1838.*

*Mots clés: la catégorie, la moralité, le conflit, le romantisme, le roman, la société.*

Victor Hugo, éminent poète, dramaturge et romancier français, est entré dans le trésor de la littérature mondiale avec ses plus grands représentants. A propos du drame de V. Hugo, il convient de noter qu'il est devenu le phénomène le plus frappant de la dramaturgie romantique, qui est étroitement liée par sa structure artistique aux lois fondamentales du développement du drame romantique européen.

Un des problèmes du drame romantique de Hugo est le problème du conflit. Sans aucun doute, c'est un des problèmes centraux de tout drame. Le conflit est une catégorie complexe qui est à la fois une catégorie de contenu et une catégorie de forme. Le conflit détermine l'essentiel dans le drame, son principal problème, adressé au lecteur ou au spectateur. «Dans un drame, comme il est possible de ne pas l'écrire, mais de concevoir, tout est connecté et se suit, comme dans la vie réelle. Le corps y joue son rôle, au même titre que l'âme, et les personnes et les événements, animés par cette double force, sont tantôt drôles, tantôt effrayants, parfois effrayants et drôles à la fois» [6, 452] — écrit Hugo dans sa célèbre Préface au drame «Cromwell».

Cependant, ni dans ce manifeste du romantisme, ni dans d'autres articles sur le drame et le théâtre, il n'y a pas de déclarations significatives sur



le conflit en tant que tel, l'auteur se concentre principalement sur le thème des contraires, des contrastes dans le drame, car c'était la qu' il voyait le sens de l'œuvre dramatique. De plus, en dépeignant le monde en contrastes et en luttes opposées, Hugo exprimait l'essence de l'art nouvellement romantique, signe du temps lourd de cataclysmes. Ainsi, dans la préface du drame «Ruy Blas», Hugo souligne: «Le théâtre est la troisième forme d'art majeure, englobant et fécondant à la fois la tragédie et la comédie. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, s'il n'y avait pas de Shakespeare entre eux, tendant sa main gauche à Corneille et sa main droite à Molière. C'est ainsi que l'électricité comique et l'électricité tragique convergent et l'étincelle qui en découle est le drame» [4, 462].

En parlant des héros de ses drames, l'écrivain répète souvent qu'un vrai héros est avant tout actif, qu'il a une volonté sans compromis, qui ne peut se manifester que dans l'action, de sorte que la «volonté politique» visant à défendre ou à renverser est la principale force motrice dans la lutte des contraires dans le drame de Hugo. Ainsi, dans l'article «Théâtre», l'auteur dit: «L'action au théâtre est la lutte de deux forces opposées, plus ces forces sont équilibrées, moins l'issue de la lutte est claire, plus il est difficile de choisir entre la peur et l'espoir, plus la pièce est intéressante» [7, 10].

La signification du conflit peut être comprise à la lumière de telles déclarations du poète, comme le choc de deux principes sociaux ou politiques, dont l'un vise à renverser l'existant, l'autre — à le protéger, consciemment ou non. Tel était le conflit dans le drame du classicisme révolutionnaire, dans les tragédies du célèbre écrivain Marie-Joseph Chenier de l'époque de la Révolution de 1789. Le conflit était politique, attirant dans la sphère d'action les forces publiques ne se rendant peut-être pas compte eux-mêmes de ce qui se passait. Le drame du classicisme révolutionnaire reflétait les conflits politiques de l'époque. Bien sûr, le drame romantique de Hugo a hérité des traditions révolutionnaires du classicisme de Chénier, mais ne s'y est pas limité.

Dans l'œuvre du dramaturge romantique le «renversement des institutions existantes» était perçu plus largement. Hugo protestait non seulement contre les institutions politiques ou sociales de l'époque, il avait résolument inclus le plan moral et philosophique dans son drame, s'étant opposé aux principes éthiques et esthétiques de son époque. Sa protestation romantique était universelle. «L'amour devrait toujours être au théâtre en premier lieu et dépasser toutes les vaines impulsions qui animent habituellement les désirs et les passions de l'homme» [7, 11]. Le conflit principal du drame ro-

mantique européen était le conflit l'homme — l'univers. Dans «Manfred» et «Cain» de Byron, dans «Prométhée Libéré» de Shelley, le héros affronte la tyrannie des dieux; le drame des romantiques anglais a fait éclater l'ancienne forme de mystère, transformant cette dernière en une œuvre au son impie. D'autres drames de Byron portaient un caractère plus terrestre On ne peut que souscrire à l'opinion du critique littéraire moderne V. Halizev selon laquelle «le tragique est fondé sur des conflits (collisions) dans la vie d'une personne (ou d'un groupe de personnes) qui ne peuvent être ni résolus ni réconciliés» [9, 82].

Dans le drame romantique, le thème de la fatalité apparaît, mais il ne s'agit pas de la fatalité de l'antiquité qui pèse généralement sur un héros ou sur un genre donné. La fatalité des romantiques est une large catégorie; le destin, la fatalité apparaissent comme l'incarnation d'une sorte de désharmonie mondiale, du grand mal mondial, qui concerne l'ensemble de la race humaine et, par-dessus tout, ses meilleurs représentants. Hugo a créé ses drames dans les traditions du drame romantique précédent, de sorte que le conflit dans l'ensemble de ses œuvres est le même: l'homme et l'univers. Dans l'un des premiers drames d'Hugo «Hernani», le héros central était un voleur aristocratique, mais Hugo a ensuite adopté un autre type de héros: le bouffon Triboulet («Le roi s'amuse»), serviteur de Ruy Blas dans le même drame, l'artisan Gilbert («Maria Tudor»).

Le drame de Victor Hugo accentuait la nature sociale du conflit bien plus que le drame de Byron ou de Shelley, mais le mobile du destin et de la fatalité ne laissait toujours pas les œuvres du romantique français. Hugo était assez logique en dépeignant une combinaison de conflits entre homme — destin, homme — société. Le héros démocratique de Hugo, de par son caractère moral, est digne de la couronne des rois et stagne dans l'humiliation. Selon le dramaturge lui-même, son héros est un pygmée dans le monde social et un géant dans le monde moral. L'écrivain a perçu cela comme une chose absolument naturelle dans le monde de la discorde et du mal. Pour Hugo, «Le héros est un pont entre Dieu et l'homme, et les ponts sont souvent brûlés. Parce que le héros est aussi un défi à la fois pour l'homme limité et pour les dieux — avec leur peur de la concurrence de leurs esclaves. Prométhée, Jésus, Jeanne d'Arc — ces héros ont en commun leur exploit au nom de l'homme et leur souffrance pour leurs bonnes actions» [3, 223].

Le conflit principal du drame de Hugo «Le roi s'amuse» est l'homme et l'univers. Le bouffon du roi François Ier Triboulet affronte le roi lui-même, ses courtisans et tout le monde. Comme le dramaturge lui-même l'a écrit

dans l'épilogue du drame, Triboulet a un corps faible, Triboulet est laid, Triboulet est un bouffon: une triple offense qui le durcira. Triboulet déteste le roi, car il est le roi, les seigneurs, parce qu'ils sont les seigneurs, tous les gens parce qu'ils n'ont pas de bosse sur le dos. En sixième temps, Triboulet est intelligent, gentil, sensible. Toutes ses qualités positives deviennent le contraire au contact avec le monde de la cruauté et de l'inégalité. Triboulet est le dernier sur le plan social, le dernier dans le monde des relations humaines. Il est moche, et il ne doit pas compter sur le sourire des autres, il est offensé par la nature et les gens.

Dans la plupart de ses drames, Hugo n'a pas amené le peuple sur la scène en tant qu'acteur, mais il y a une présence invisible du peuple dans chacun de ses drames. L'image du peuple-océan, de l'énorme énergie élémentaire puissante frappe par son pouvoir romantique. Le peuple est une force révolutionnaire. Une particule de cette force est enfermée dans chacun des personnages du drame romantique de Hugo. La sixième passion pour le renversement des trônes est propre à Hernani, à Triboulet et à Ruy Blas. Après tout, tous ces héros — porteurs de colère et de chagrin des humiliés — nourrissent le rêve du châtement. Il ne fait aucun doute qu'Hernani et Triboulet incarnent non seulement la colère, mais également la noblesse humaine, la subtilité spirituelle et la générosité du cœur. Mais la colère et la soif de vengeance sont les principales passions de ces héros, leurs actions sont motivées par ces sentiments.

Hugo croyait que le héros dramatique devait combiner l'historique (temporaire) et l'éternel, l'universel. Quelle est la résolution du conflit? Le drame «Le roi s'amuse» donne une fin quasi tragique (le héros n'est pas tué physiquement), le roi et ses courtisans continuent leur existence insouciant et luxueuse. Dans le premier acte du drame, il y a la célèbre «malédiction du vieil homme», adressée au roi et à son bouffon. Elle éclate sur le bouffon Triboulet en finale du drame, mais pas sur le roi. Ainsi, la situation initiale du premier acte n'est pas complètement résolue dans le cinquième acte, c'est-à-dire à la fin. Action non terminée, conflit non résolu.

L'inimitié entre l'homme et le monde ne s'arrête pas, il n'y a pas de complétude de l'action. Dans le drame de Hugo, le processus qu'Aristote a appelé catharsis est impossible, car la mort du héros ne s'accompagne pas de la résolution du conflit. Le conflit du drame est multiple: homme-univers, homme-système social, le protagoniste et l'antagoniste (conflit des personnages). Seul le dernier conflit est résolu, et pas complètement. Hugo montre dans ses drames que sixième une personne incarnant la colère d'un peuple

et le talent d'un peuple n'est qu'une personne et qu'il n'y a pas de signe d'égalité entre elle et le peuple. «Pour toute manifestation de romantisme, il existe un profond mécontentement vis-a-vis de la réalité, un décalage fondamental entre les idées de ce qui devrait être et de ce qui existe réellement. Cette insatisfaction avait de diverses causes sociales» [1, p. 23]. Le drame du romantique français représentait un conflit irréconciliable de la volonté humaine, de la pensée humaine, de l'âme humaine et de la tyrannie du mal mondial.

«Encouragé par ses succès, Victor Hugo délaisse les mathématiques, pour lesquelles il a des aptitudes (il suit les cours des classes préparatoires), et embrasse la carrière littéraire. Avec ses frères Abel et Eugène, il fonde en 1819 une revue, «Le Conservateur littéraire», qui attire déjà l'attention sur son talent. Son premier recueil de poèmes, Odes, paraît en 1821: il a alors dix-neuf ans. Les quinze cents exemplaires s'écoulent en quatre mois. Le roi Louis XVIII, qui en possède un exemplaire, lui octroie une pension annuelle de mille francs» [2, 102].

Hugo rencontre Berlioz, Chateaubriand, Liszt, Giacomo Meyerbeer et rédige des recueils de poésie dont Feuilles d'automne. «Il publie en 1829, le recueil de poèmes Les Orientales. Le Dernier Jour d'un condamné paraît la même année et est suivi de Claude Gueux en 1834. Dans ces deux courts romans, Victor Hugo présente son dégoût de la peine de mort. Le roman «Notre Dame de Paris» paraît en 1831» [5, 95].

«Son œuvre multiple comprend aussi des discours politiques à la Chambre des pairs, à l'Assemblée constituante et à l'Assemblée législative, notamment sur la peine de mort, l'école ou l'Europe, des récits de voyages (Le Rhin, 1842, ou Choses vues, posthumes, 1887 et 1890), et une correspondance abondante» [1, 56].

Victor Hugo a fortement contribué au renouvellement de la poésie et du théâtre; il a été admiré par ses contemporains et l'est encore, mais il a été aussi contesté par certains auteurs modernes. Il a aussi permis à de nombreuses générations de développer une réflexion sur l'engagement de l'écrivain dans la vie politique et sociale grâce à ses multiples prises de position qui le condamneront à l'exil pendant les vingt ans du Second Empire.

Ses choix, à la fois moraux et politiques, durant la deuxième partie de sa vie, et son œuvre hors du commun ont fait de lui un personnage emblématique que la Troisième République a honoré à sa mort le 22 mai 1885 par des funérailles nationales qui ont accompagné le transfert de sa dépouille au Panthéon de Paris, le 31 mai 1885.

«Lucrèce Borgia et Marie Tudor sont montées au Théâtre de la porte Saint Martin en 1833, Angelo, tyran de Padoue au Théâtre Français en 1835. Il manque de salle pour jouer les drames nouveaux, Victor Hugo décide donc, avec Alexandre Dumas, de créer une salle dédiée au drame romantique. Aténor Joly reçoit, par arrêté ministériel, le privilège autorisant la création du théâtre de la Renaissance en 1836 ou il sera donné, en 1838, Ruy Blas» [3, 260].

Hugo accède à l'Académie française en 1841, après trois tentatives infructueuses essentiellement dues à une poignée d'académiciens menés entre autres par Étienne de Jouy, opposés au romantisme et le combattant féroce.

«Puis en 1843 est montée la pièce Les Burgraves qui ne recueille pas le succès escompté. Lors de la création de toutes ces pièces, Victor Hugo se heurte aux difficultés matérielles et humaines. Ses pièces sont régulièrement sifflées par un public peu sensible au drame romantique, même si elles reçoivent aussi de la part de ses admirateurs de vigoureux applaudissements» [4, 115].

Selon Pascal Melka: «Victor Hugo a la volonté de conquérir le régime pour avoir de l'influence et permettre la réalisation de ses idées. Il devient ainsi confident de Louis-Philippe en 1844, puis pair de France en 1845. Son premier discours en 1846 est pour défendre le sort de la Pologne écartelée entre plusieurs pays, puis en 1847 il défend le droit au retour des bannis dont celui de Jérôme Napoléon Bonaparte» [3, 78].

Lors du coup d'État du 2 décembre 1851, Victor Hugo tente d'abord de fuir puis se constitue prisonnier, mais un commissaire français, flairant le piège, refuse de l'arrêter lui répondant «M. Hugo, je ne vous arrête pas car je n'arrête que les gens dangereux!». «Il s'exile volontairement à Bruxelles, puis à Jersey en condamnant vigoureusement pour des raisons morales le coup d'État et son auteur Napoléon III dans un pamphlet publié en 1852, Napoléon le petit, ainsi que dans Histoire d'un crime, écrit au lendemain du coup d'État et publié 25 ans plus tard et dans Les Châtiments. Le souvenir douloureux de Léopoldine sa fille — ainsi que sa curiosité — le pousse à tenter des expériences de spiritisme consignées dans Les Tables tournantes de Jersey» [5, 250].

Chassé de Jersey en 1855 pour avoir critiqué la reine Victoria, il s'installe à Guernesey dans sa maison Hauteville House. Il fait partie des quelques proscrits qui refusent l'amnistie décidée quelque temps après («Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-la»). Ces années difficiles sont très fécondes. Il

publiera notamment *Les Châtiments* (1853), œuvre en vers qui prend pour cible le Second Empire; *Les Contemplations*, poésies (1856); *La Légende des siècles* (1859), ainsi que *Les Misérables*, roman (1862). Il rend hommage au peuple de Guernesey dans son roman *Les Travailleurs de la mer* (1866).

«Il reçoit quelques visites du continent, celle de Judith Gautier ou en 1860, celle de Boucher de Perthes. Le fondateur de la préhistoire le décrit alors comme un «républicain gentilhomme, fort bien installé, vivant en père de famille aimé de ses voisins et considéré des habitants» [8, 204].

Victor Hugo retourne en France en septembre 1870 après la défaite de l'armée française à Sedan et reçoit de la part des Parisiens un accueil triomphal. Il participe activement à la défense de Paris assiégé. Mais il est à Bruxelles en mars 1871 pour régler la succession de son fils Charles lorsqu'éclate la Commune. C'est de Belgique qu'il assiste à la révolte et à sa répression qu'il désapprouve si vivement qu'il en est expulsé. Il trouve refuge pendant trois mois et demi dans le Grand-Duché (1<sup>er</sup> juin–23 septembre). Il séjourne successivement à Luxembourg, à Vianden (deux mois et demi), à Diekirch et à Mondorf, où il suit une cure thermale. Il y achève le recueil *L'Année terrible*. Il retourne en France fin 1871 puis à Guernesey où il écrit en 1872, le roman *Quatrevingt-treize*. En 1873, il est à Paris et se consacre à l'éducation de ses deux petits-enfants, Georges et Jeanne qui lui inspirent le recueil *L'Art d'être grand-père*. Il reçoit beaucoup, hommes politiques et littéraires, les Goncourt, Lockroy, Clemenceau, Gambetta... Le 30 janvier 1876, il est élu sénateur et milite pour l'amnistie des communards. Il s'oppose à Mac Mahon quand celui-ci dissout l'assemblée.

Dans son discours d'ouverture du congrès littéraire international de 1878, il se positionne pour le respect de la propriété littéraire mais aussi pour le fondement du domaine public. En juin 1878, Hugo est victime d'un malaise, peut-être une congestion cérébrale. Il part se reposer quatre mois à Guernesey dans sa demeure de Hauteville House, suivi de son «secrétaire bénévole» Richard Lesclide. Ce mauvais état de santé met pratiquement fin à son activité d'écriture. Toutefois de très nombreux recueils, réunissant en fait des poèmes datant de ses années d'inspiration exceptionnelle (1850–1870) continuent de paraître régulièrement (*La Pitié suprême* en 1879, *L'Œuvre*, *Les Quatre Vents de l'esprit* en 1881, la dernière série de *La Légende des siècles* en septembre 1883...), contribuant à la légende du vieil homme intarissable jusqu'à la mort. Durant cette période, nombre de ses pièces sont de nouveau jouées (*Ruy Blas* en 1872, *Marion de Lorme* et *Marie Tudor* en 1873, *Le roi s'amuse* en 1882).

«Sous la Troisième République, le gouvernement Ferry promulgua la loi du 30 juillet 1881, dite de «réparation nationale», qui allouait une pension ou rente viagère aux citoyens français victimes du coup d'Etat du 2 décembre 1851 et de la loi de sûreté générale. La Commission générale chargée d'examiner les dossiers, présidée par le Ministre de l'Intérieur, était composée de représentants du ministère, de conseillers d'État, et comprenait huit parlementaires, tous d'anciennes victimes: quatre sénateurs (Victor Hugo, Jean-Baptiste Massé, Elzéar Pin, Victor Schœlcher) et quatre députés (Louis Greppo, Noël Madier de Montjau, Martin Nadaud et Alexandre Dethou) [6, p.89].

Jusqu'à sa mort, en 1885, il reste une des figures tutélaires de la république retrouvée — en un temps qu'une référence littéraire incontestée. Il décède le 22 mai 1885, dans son hôtel particulier «La Princesse de Lusignan», qui était situé à la place de l'actuel 124 avenue Victor-Hugo. Selon la légende, ses derniers mots sont : Ceci est le combat du jour et de la nuit... Je vois de la lumière noire». Conformément à ses dernières volontés, c'est dans le «corbillard des pauvres» qu'a lieu la cérémonie. Il est d'abord question du Père Lachaise mais le premier juin, suite au décret du 26 mai 1885, il est finalement conduit au Panthéon, la jeune Troisième République profitant de cet événement pour retransformer l'église Sainte-Geneviève en Panthéon. Avant son transfert, son cercueil est exposé une nuit sous l'Arc de triomphe.

On considère que plus d'un million de personnes et de nombreuses délégations se sont déplacées pour lui rendre un dernier hommage, le cortège vers le Panthéon s'étire sur plusieurs kilomètres. Il est alors l'écrivain le plus populaire de son temps (et le demeure); il est déjà depuis plusieurs décennies considéré comme l'un des monuments de la littérature française.

#### REFERENCES

1. Vanslav V. V. (1966), *Estetika romantizma, Iskustvo*, Moscow [in Russian].
2. Baladé-Treilhou, C. (1995), *Hugo. Balises* [in France].
3. Barrière, F.-B. (2007), *Victor Hugo. Connaissance des Pettes*, Paris, Hatier [in France].
4. Gonzdgue, S.-B. (2012), *En tıkte a tıkte avec Victor Hugo*. Besançon, Grund [in France].
5. Grossiord, S. (2014), *Victor Hugo : «Et s'il n'en reste qu'un...»*, Paris, Gallimard [in France].
6. Stein, M. (2007), *Victor Hugo*. Paris, Le Cahier Bleu [in France].
7. Hugo, V. (1956), *Sobranie sochinenii* [Collected Works], (Vol. 1–15), volume 15, *Hudozhestvennaya literatura*, Moscow [in Russian].

8. Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov (1980), MGU, Moscow [in Russian].
9. Halizev, V. E. (2005), Teoriya literatury, Vysshaia shkola, Moscow [in Russian].

## LITERARY INHERITANCE OF V. HUGO IN THE CONTEXT OF THE FRENCH ROMANTICISM

*Valentina Romanetz, Candidate of Philology, associate professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University*

*The article «Literary Inheritance of V. Hugo in the Context of the French Romanticism» deals with the analysis of the writer's creative works both prosaic and poetic. In this article V. Hugo is presented as the outstanding poet, playwright, novelist and active political figure.*

*The author of this article notes that the outstanding French writer has a special place not only in French literature but also in the world literature of the XIX century. He developed as a lyrical, political and epical poet («Odes and Ballads», «Autumn Leaves»). At the same time V. Hugo was an outstanding novelist loved by the whole nation, both by ordinary people and representatives of creative professions.*

*The article points out that the author's numerous works touch social, political, moral and philosophical problems. In particular, V. Hugo writes the stories «The Last Day of a Condemned Man», «Claude Gueuex» in which he is trying to prove that there is no place for the death penalty in a civilized society.*

*The article also analyses well known dramas by V. Hugo. They made a considerable contribution into shaping of revolutionary and democratic awareness of the French people. It is also underlined that for many years the writer advocated romanticism, which he considered to be the most important artistic and literary trend. Being a theorist of romanticism, during his whole life, V. Hugo embodied the main categories of this literary trend in his works.*

*This article deals with analysis of creative work of Victor Hugo, an outstanding poet, playwright, novelist and public figure. It investigates the writer's social and moral principles reflected in his works. V. Hugo appeals to conscience, condemns cruelty and callousness, cries over victims on the pages of his books, dreams about brighter future for humanity.*

**Key words:** *romanticism, drama, novel, moral, society, category, conflict.*

## ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА В. ГЮГО В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНТИЗМУ

*Валентина Романець, к. пед. н., доцент кафедри зарубіжної літератури*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*Стаття «Літературна спадщина В. Гюго в контексті французького романтизму» присвячена аналізу творчості письменника-прозаїка, поета. В даному дослідженні В. Гюго представлений як видатний поет, драматург, романіст і активний громадський діяч.*



*Автор статті зазначає, що видатний французький письменник посідає особливе місце не тільки у французькій літературі, але й у світовій XIX ст. Він сформувався як поет ліричний, епічний і політичний (зб. «Оди і балади», «Осіньне листя»). У той же час Гюго був видатним романтиком, якого любив народ: як прості люди, так і найвидатніші представники творчих професій.*

*У статті зазначено, що численні твори письменника зачіпають проблеми соціальні, політичні, моральні, філософські. Зокрема, Гюго пише повісті «Один день засудженого до смерті» і «Клед Іє», в яких він намагається довести, що смертної кари не повинно бути в цивілізованому суспільстві.*

*Автор статті досліджує відомі драматичні твори В. Гюго, які зробили значний внесок у формування революційно-демократичної свідомості французького народу. Підкреслюється, що довгі роки письменник відстоював романтизм як найважливіший з його точки зору літературно-художній напрям. Будучи теоретиком романтизму, Гюго протягом усього життя талановито втілював у своїх творах основні критерії цього літературного напрямку.*

**Ключові слова:** романтизм, драматургія, роман, мораль, суспільство, категорія, конфлікт.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 403 с.
2. Balaudé -Treilhou C. Hugo. Balises, 1995. — 127 p.
3. Barrière F.-V. Victor Hugo. Connaissance des Pettres. Paris : Hatier, 2007. 287 p.
4. Gonzdgue S.-B. En tkte a tkte avec Victor Hugo. Besançon : Grund, 2012. 128 p.
5. Grossiord S. Victor Hugo : «Et s'il n'en reste qu'un...». Paris : Gallimard, 2014. 176 p.
6. Stein M. Victor Hugo. Paris : Le Cahier Bleu, 2007. 128 p.
7. Гюго В. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 15. Москва : Художественная литература, 1956. 766 с.
8. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва: МГУ, 1980. 638 с.
9. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 2005. 405 с.

*Стаття надійшла до редакції 29 березня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165835>

УДК 821.161.2

## ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ ПРОЗИ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

*Ірина Терехова, канд. філол. наук, здобувач*

*Львівський національний університет імені Івана Франка  
lakshinska@gmail.com*

*У статті визначено жанрово-стильові особливості прози М. Костомарова, окреслено вплив європейських і національних традицій на формування стилю митця, з'ясовано новаторську роль письменника у започаткуванні літературного жанру антиутопії. Прозові історичні твори М. Костомарова — оригінальне самобуття явище літератури XIX століття, що представляє собою своєрідний синтез публіцистики, фольклору, етнографії.*

*В запропонованому дослідженні доведено, що художня проза М. Костомарова в жанровому вимірі вбирає в себе традиції вальтерскоттівського типу історичного роману, елементи готичної прози, достовірно передає історичний колорит епохи XVI–XVIII століть.*

*Ключові слова: повісті, Костомаров, антиутопія, жанр, романтизм.*

Літературна палітра Миколи Костомарова досить розмаїта. На авторському рівні вона представлена прозовими, поетичними, драматичними, публіцистичними творами. На тлі літературного процесу XIX століття митець постає передусім як письменник-новатор, творець нових літературних жанрів, зокрема історичної та віршованої драми, винахідник жанру антиутопії, тим самим набагато випередивши своїх сучасників.

Російськомовна проза М. Костомарова тривалий час залишалася поза увагою літературознавців. Наука досі так і не здійснила цілісного системного дослідження прози письменника. Літературознавці В. Смілянська, Я. Козачок, М. Яценко розглядали повісті М. Костомарова не як осібне художнє явище, а переважно у безпосередньому зв'язку із його поезією та драматургією. Це і зумовлює актуальність даної роботи. Досить вагомим є думка В. Шевчука про цінність і значення творчості М. Костомарова. Дослідник наголошує, що цей письменник здійснив поворот «від безкритичного напрямку наших українських романтиків, од їх гірких жалів за минулим та повної літературної безпорадності до серйозного, сучасного ставлення до літератури — це був перелом до вогненної музи Тараса Шевченка» [6, 262].

**Мета** даної роботи — визначити специфіку жанрових традицій художньої прози М. Костомарова.

Зазначена мета вимагає вирішення таких **завдань**:

- визначити жанрово-стильові особливості прози М. Костомарова;
- окреслити вплив європейських і національних традицій на формування стилю Костомарова-прозаїка;
- з'ясувати новаторську роль митця щодо започаткування літературного жанру антиутопії,
- визначити оригінальність художньої прози М. Костомарова.

Проза М. Костомарова — оригінальне самобутнє явище літератури XIX століття, що представляє собою своєрідний синтез публіцистики, фольклору, етнографії. До неї зараховують повісті «Кудеяр», «Сын», «Сорок лет», «Холуй», «Черниговка», оповідання «Скотский бунт», «Приключения по смерти», «Большая», «Фаина», «Ольховняк», «Незаконнорожденные», «Тайновидец».

Жанровий плюралізм прози М. Костомарова визначається передусім ідейно-естетичною платформою романтизму. За слушним зауваженням дослідниці Н. Копистянської, художній твір оцінюється не за тим, як автор відтворив дійсність, а як створив новий художній світ, несхожий на художні світи інших авторів, як реалізував своє творче «я»: «Під впливом ідеї універсальних зв'язків змінюються не тільки жанри, а й жанротворчі та системотворчі принципи. Жанрову систему романтизму творять не «чисті», відокремлені один від одного певними правилами й нормами жанри, а ті жанрові різновиди і модифікації, які утворюються на основі найрізноманітніших зв'язків. Відбувається поєднання жанрів, наприклад, новели та казки, балади й повісті, новели; поєднуються літературні роди, передусім лірика вторгається в епос, драму, у результаті чого з'являється ліро-епічна поема, лірична повість, лірична драма; взаємодіють усі роди...» [2, 251]. Безсумнівно, під впливом романтизму М. Костомаров детермінує свої прозові твори: повість «Кудеяр» визначено як історична хроніка, повість «Сорок лет» названо народною українською легендою, повість «Холуй» — епізод з історико-побутового життя епохи, повість «Черниговка» — побутова бувальщина, повість «Сын» названо оповіданням.

Костомаров за основу своїх повістей бере різноманітні джерела: легенди, усні оповіді, життєві історії, матеріали судових справ. Він детально та скрупульозно відтворює колорит епох XVI–XVIII століть.

За слушним спостереженням М. Яценко «наукове сумління Костомарова-історика, його глибокі знання та об'єктивність забезпечують стереоскопічність і художню переконливість бачення життя» [1, 352]. Документальність, зосередженість на історичних фактах є домінантним в жанровій структурі прози цього письменника. В повістях Костомарова історична правда тісно поєднується з художньою, художній вимисел переплетений з історичним фактом, дійсні історичні особи функціонують з вигаданими персонажами.

У прозі Миколи Костомарова кожна історична епоха репрезентована співвідношенням життєвої та художньої правди. Зокрема, наприклад, у повісті «Сын» відтворено період XVI століття, описані події, пов'язані із заколотом Степана Разіна. У цьому творі М. Костомаров переслідує мету: показати стосунки поміщиків і холопів. Тут показані такі вади вищого суспільства, як розпуста, аморальність, затурканість, фальш. На протидію цьому показано мораль і духовну велич простого народу. Загалом у повісті Костомаров намагався довести, як на долі окремої особистості відбивається характер епохи та події під час історичних потрясінь.

За своїми жанрово-стильовими ознаками проза М. Костомарова поєднує як національні, так і європейські традиції. Зокрема, повість «Черниговка» має багато спільного з історичними романами Вальтера Скотта. В сюжеті повісті поєднуються як романтичні, так і реалістичні риси. У цьому творі змальовано епоху другої половини XII століття. Сюжет твору побудовано на матеріалі документів судового слідства, які Костомаров ретельно вивчив під час роботи в судовому архіві. В повісті описано злочин боярина Чеглокова. Він заради власної потіхи наругався над честю козачки Ганни Кусівни. Воєвода підступно викрав красуню в день її весілля та зробив своєю коханкою. Повість побудована на життєво правдивому випадку. Тут на прикладі кримінального вчинку боярина Костомаров показує життя українського народу після поразки гетьмана Мазепи. Костомаров, так само, як і Вальтер Скотт, використовує реалістичний метод зображення історичного минулого. За художніми образами персонажів змальовано історичні сили та тенденції, а зіткнення інтересів персонажів розкривали історичні суперечності. В повісті письменник відтворив місцевий колорит, використовував етнографічні деталі, які характеризували епоху. Змальовуючи переломні події в житті країни, письменник намагався своєю уявою охопити всю націю. Основу життя держави

Костомаров бачив у повсякденному народному житті. Авторським зацікавленням є відображення історичних подій і на цьому тлі — доли окремої людини.

Інша повість М. Костомарова «Кудеяр», так само як і «Черниговка», наближена до вальтерскоттівського типу історичного роману. Однак тут, на думку М. Яценко, «певною мірою позначилася й стилістика готичного роману, представленого (саме в 70-х роках) в українській літературі «Марком Проклятим» О. Стороженка, тематично близьким до загаданих творів Костомарова» [1, 352]. Основна ознака готичної прози — зображення надприродного, жахливого, що постійно тримає читача в напрузі. М. Костомаров вміло використовує цей метод. «Кудеяр» є однією з найбільш яскравих повістей М. Костомарова, де, за слушним зауваженням В. Смілянської, «...доволі... екзотичних барв, драматичних подій, пристрасних, навіть «демонічних» характерів» [5, 457]. Сам автор визначає цю повість як історичну хроніку в трьох книгах, в якій змальовано події правління царя Івана Грозного. В основу заголовку повісті-хроніки покладено ім'я головного героя — Кудеяра. У сюжеті твору є багато спільного із готичним романом. Це передусім виявляється в драматизмі колізій, певній таємничості та екстраординарності подій.

Окремої уваги заслуговує оповідання «Скотский бунт», в ній Костомаров проявив своє новаторство, заклавши жанр антиутопії в українській літературі. Ймовірно, на думку дослідників, цей твір написаний у 1879 році. Вперше надрукований у періодичному виданні «Нива» у 1917 році з приміткою про те, що рукопис знайдено під час розбору паперів покійного Миколи Івановича Костомарова і друкується з дозволу Літературного фонду, якому належить право власності на всі твори відомого історика. Зауважимо, що свого часу цей твір належної оцінки серед сучасників, прихильників революції не мав. Пізніше у 1988 році журналіст В. Третьяков надрукував маловідоме оповідання М. Костомарова в журналі «Завтра», подавши свої коментарі і визначивши цей твір як перший у жанрі антиутопія. Пізніше «Скотский бунт» був перекладений й українською мовою та надрукований у Львові в газеті «Пост-поступ» у 1990 році. Однак і тут літературна критика оминула цей твір своєю увагою. Лише у 2017 році до 200-річного ювілею від дня народження М. Костомарова дослідник О. Ясь друкує це оповідання в «Українському історичному журналі» та подає свої коментарі. Тут вже український читач повною мірою може оцінити цей твір.

Це оповідання — зразок антиутопії, в ньому змальовуються негативні тенденції в суспільстві. «Скотский бунт» за формою епістола — послання малоросійського поміщика до свого петербурзького приятеля. У запропонованому листі ведеться оповідь про надзвичайну новину: як тварини намагалися отримати тріумф над людьми. Відтворено цілий бунт, повстання худоби: жеребців, свиней, свійської птиці і т. д. Всі вони хотіли позбутися диктатури людини та здобути омріяну свободу. Головним призвідником повстання був величезний лютий бугай. Його підтримали жеребці, які мали великі образи на людей, свійська птиця, свині, що почали революцію та спустошили квітник. Оськаженою масою тварин передусім керувало таке гасло: «Добьемся равенства, вольности и независимости, возратим себе ниспроверженное и попранное достоинство живых скотов, вернем те счастливые времена, когда скоты были еще свободны, не попадали под жестокую власть человека. Пусть станет все так было в иное блаженное, давнее время: снова все поля, луга, пастбища, рощи и нивы — все будет наше, везде будем иметь право пастись, брыкать, бодаться, играть... Заживем в полной свободе и в совершенном довольстве. Да здравствует скотство! Да погибнет человечество!» [4, 170–171]. Тварини відчули свою перевагу над людьми у плані сили: «На человека! На человека! На лютого тирана! Лягать его! Бить его! Кусать его!» [4, 173]. Посередником між двома ворожим таборами: буйною масою худоби та людьми виступає скотар Омелько. Цей персонаж наділений унікальним даром — розуміти мову тварин. Йому вдається домовитися з повстанцями та подарувати їм омріяну свободу. Далі сюжетна лінія розгортається так, що бунтівники не знають, що з цією волею робити і поволі починають знищувати самих себе: «Но тут рушилось согласие между рогачами и копытниками, — согласие, недавно установившееся по поводу их взаимного домогательства свободы. Не знаю, собственно, за что у них возникло несогласие, но только рогачи стали бодать копытников, а копытники — лягать рогачей: и те, и другие разошлись в разные стороны. После того в стаде и тех, и других произошло внутреннее раздвоение» [4, 181]. Повстанці не змогли жити в умовах свободи і самі повернулися до свого звичного життя, де панував диктат людини. Як бачимо, цей маловідомий твір Миколи Костомарова є як ніколи актуальним, тут постає страшна правда революції, коли некерована маса без чітко осмисленої ідеї може зруйнувати напрацьоване попередниками, що в свою чергу призведе до глобальної

катастрофи. Оповідання Миколи Костомарова «Скотский бунт» має просту сюжетну лінію, але в ній вбачаємо глибокий філософський підтекст. Це твір — пересторога того, що порив до прекрасного майбутнього може бути дуже небезпечним, якщо керуватися лише ідеєю споживання і якщо ця боротьба не буде осмисленою.

Отже, ми бачимо, що за своїми жанровими традиціями проза М. Костомарова досить різноманітна. Вона вбирає в себе традиції вальтерскоттівського типу історичного роману, елементи готичної прози, достовірно передає історичний колорит епохи XVI–XVIII століть. В українській літературі XIX століття Костомаров постає новатором, творцем жанру антиутопії. На сьогодні його твори як ніколи актуальні та заслуговують належної оцінки сучасників.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Історія української літератури XIX століття: в 2 кн. / за ред. М. Г. Жулинського. — К. : Либідь, 2005. — Кн. 1. — 656 с.
2. Копилянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
3. Костомаров М. І. Твори : в 2 т / упоряд., передм. та приміт. В. Л. Смілянської. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 2: Повісті. — 1990. — 780 с.
4. Костомаров Н. И. Скотский бунт. Письмо малороссийского помещика к своему петербургскому приятелю (До 200-річчя від дня народження М. І. Костомарова та століття першої публікації «Скотского бунта») // Український історичний журнал. — 2017. — № 1. — С. 157–182.
5. Смілянська В. Л. Шевченкознавчі роздуми : збірник наукових праць. — К.: 2005. — 491 с.
6. Шевчук В. О. Муза Миколи Костомарова // Шевчук В. О. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. — К. : Радянський письменник, 1990. — С. 262–269.

### **ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ ПРОЗЫ Н. КОСТОМАРОВА**

*Ирина Терехова, канд. филол. наук, соискатель*

*Львовский национальный университет имени Ивана Франка*

*В статье определены жанрово-стилевые особенности прозы Н. Костомарова, обозначено влияние европейских и национальных традиций на формирование стиля творца, обосновано новаторскую роль писателя в зарождении литературного жанра антиутопии. Доказано, что прозаические исторические произведения Н. Костомарова — оригинальное самобытное явление литературы XIX века,*

которое представляет собой своеобразный синтез публицистики, фольклора, этнографии. В результате исследования обнаружено, что художественная проза Н. Костомарова в жанровом аспекте вбирает в себя традиции вальтерско-товского типа исторического романа, элементы готической прозы, достоверно передает исторический колорит эпохи XVI–XVIII веков.

**Ключевые слова:** повести, Костомаров, антиутопия, жанр, романтизм.

## FEATURES OF GENRE TRADITIONS OF PROSE OF MIKOLA KOSTOMAROV

*Irina Terekhova, candidate of philological sciences,*

*Lviv National Ivan Franko University*

*In the article the genre-style features of M. Kostomarov's prose are defined, the influence of European and national traditions on the formation of the style of the artist is determined, the author's innovative role in starting the literary genre of dystopia is determined.*

*M. Kostomarov's prose — is an the original phenomenon of literature of the nineteenth century, which is a peculiar synthesis of journalism, folklore, ethnography. Among them are the stories «Kudeyar», «Son», «Forty years», «Kholui», «Chernigovka», «Scots revolt», «Adventures on death», «Sick», «Faina», «Olhovniak», «Illegal births», «Taynovidets». Genius pluralism of M. Kostomarov's prose is determined primarily by the ideological and aesthetic platform of romanticism. Under the influence of romanticism, the writer determines his prose works: the story «Kudeyar» is defined as a historical chronicle, the story «Forty years» is called folk Ukrainian legend, the story «Cholly» — an episode in the historical and everyday life of the era, the story «Chernigovka» — a household story, a story «Son» is called a story. Kostomarov bases his tales on a variety of sources: legends, verbal tales, life stories, materials of litigation. Here he details and scrupulously reproduces the color of the epochs of the XVI–XVIII centuries. Documentation, focus on historical facts is dominant in the genre structure of the writer's prose. In the stories of Kostomarov, the historical truth is closely connected with the artistic, artistic peculiarity intertwined with the historical fact, the true historical persons function with fictional characters.*

*In the prose of the writer, every historical epoch is represented by the relation of life and artistic truth. According to his genre-style features, Kostomarov's prose combines both national and European traditions. In the genre aspect, it absorbs traditions of the Walter-Scottish type of historical novel, elements of Gothic prose. Today his works are never more relevant than ever, and they deserve a proper assessment of contemporaries.*

**Key words:** novels, Kostomarov, dystopia, genre, romanticism.

## REFERENCES

1. Istoriiia ukrainskoi literatury XIX stolittia (2005). Kyiv, Lybid, 1 656 p.
2. Kopistyanska N. (2005). Zhanr, zhanrova sistema u prostori literaturoznavstva. Lviv, Pais, 2005, 368 p.



3. Kostomarov M. I. (1990). *Tvory*. T. 2: Povisti. Kyiv, Ukraina, 780 p.
4. Kostomarov N. I. (2017). Skotskiy bunt. Pismo malorossiyskogo pomeschika k svoemu peterburgskomu priyatelyu (Do 200-richchya vId dnya narodzhennya M. I. Kostomarova ta stolittya pershoiy publikatsiyi «Skotskogo bunta», *Ukrayinskiy istorichniy zhurnal*, no. 1, p.p. 157–182.
5. Smilianska V. L. (2005). Shevchenkoznavchi rozmysly. *Zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv, Ukraina, 491 p.
6. Shevchuk V. O. (1990). Muza Mikoli Kostomarova, *Doroga v tisyachu rokiv: Rozdumi, statti, ese*. Kyiv, Radyanskiy pismennik, p.p. 262–269.

*Стаття надійшла до редакції 16 березня 2019 р.*

---

## ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

---

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165836>

УДК 821.111.09Барнс

### АНГЛІЙСЬКІ ОСТРОВИ ДЖУЛІАНА БАРНСА ЯК ГЕТЕРОТОПІЇ

*Олена Анненкова, д-р філол. наук, проф.*

*Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова  
aes.kyiv@gmail.com*

*У статті крізь призму фуколтінського поняття «гетеротопія» розглядається роман англійського письменника Дж. Барнса «Англія, Англія»; враховується складність і неоднозначність функціонування цього концепту в царині літературознавчої науки і простежується, як основні ознаки фуколтінського концепту працюють та розкриваються в художньому світі роману Дж. Барнса, де представлені образи двох островів, що функціонують за законами гетеротопічних просторів.*

*Ключові слова: гетеротопія, гетеротопічний простір, острів, утопія, анти-утопія.*

Останніми десятиліттями постнекласична епоха додала до свого значного арсеналу «поворотів», онтологічного, культурного, лінгвістичного, антропологічного, ще й поворот «просторовий», ініціатором якого став М. Фуко. У 1967 р. мислитель виступив з доповіддю для архітекторів, яка, що добре відомо, оформилась у текст, опублікований з його дозволу лише у 1984 р. під назвою «Інші простори». У цій лекції він вжив термін «гетеротопія», запозичений ним з природничих наук, зазначивши, що сучасну епоху слід називати скоріше «епохою простору» [4, 191]. Він пояснив, що це не є запереченням часу, а є артикуляцією того, що природа простору змінилась, і тепер він репрезентується як «форма відношеньмісцерозташування, місцезнаходження» [4, 193], як «множинність відношень, що визначають місцезнаходження» [4, 195]. Більшість сучасних дослідників констатують, що сам Фуко не надав належних пояснень цьому терміну, «не запропонував якогось систематичного способу його вживання» [5, 190] і звертався до нього лише декілька разів. Однак у різноманітних гуманітарних студіях початку ХХІ століття це поняття стало вжи-

ватися доволі часто та у різних, доволі широких інтерпретаціях, що обумовлюється усвідомленням того, що гетеротопії — це не просто «інші місця», а просторові відношення, де відбувається «доленосне перехрещування часу з простором» [4, 192], висвітлене суб'єктивним поглядом людини та пов'язане з «трансформацією суб'єктивності» [2]. Інтерес до цього провокативного концепту не зменшується, і це доводить, що «одна з інтуїцій» філософа [5, 189], його яскрава «наукова метафора» [6, 67] і закладені у ній сильні потенційні смисли [6, 59] виявилися надзвичайно затребуваними сучасною гуманітаристикою. Причиною цього, напевно, є те, що гетеротопії здатні творити у своєму часі «інші простори» для «інших історій», репрезентуючи таким чином «альтернативний образ світу» [6, с. 62] на протигагу усталеному, що вони спроможні акцентувати на складному поєднанні непоєднуваного, нерозривному сполученні зовнішнього та внутрішнього просторів життєдіяльності людини, неупорядкованості або, навпаки, незбагненній упорядкованості речей, слів, місцезнаходжень, що висвітлюють «фрагменти численних можливих порядків» (М. Фуко), які оживають, лише будучи ухопленими суб'єктивним відчуттям і мовою. Врешті-решт, вони висвітлюють «процес переходу класичної культурної свідомості у некласичну» [6, 60], яка дозволяє побачити звичні, добре відомі простори людської щоденності (бібліотеки, музеї, театри, сади, парки, кладовища тощо) в іншому фокусі просторовості, де суміщається несумісне, де (спів)існують нові або відроджуються нові якості старі зв'язки, де все поєднується з іншим і водночас «протирічить всім іншим місцезположенням» [4, 195], і, що є однією з основних рис цього концепту, гетеротопії — це існуючі в реальності місця, це «простір, де ми живемо, <...> простір, в якому саме й розгортається ерозія нашого життя, нашого часу і нашої історії...» [4, 194].

Водночас науковці погоджуються і з тим, що залишається відкритим питання, чи зможуть стати вдалими спроби приборкати неповну прозорість цього до кінця не з'ясованого концепту, що далеко не всі існуючі простори є гетеротопіями (див.: [5, 192]) і що «далеко не про все слід так говорити» [5, 197]. Зокрема, з огляду на існуючу і в літературознавчій науці кризу учені зауважують, що «феномен гетеротопії» має бути адаптований до літературознавства і «пройти перевірку словесно-культурним матеріалом і процесом» [6, 67], що гетеротопії слід співвіднести з усталеним літературознавчим термінологіч-

ним апаратом та інструментарієм літературознавчого дослідження і що для них необхідно знайти адекватні підходи, «методи їх аналізу та інтерпретації», а не лише ті, що задані філософсько-культурологічною сферою знань [6, 68]. З іншого боку, очевидно, що експлікована міждисциплінарність концепту потребує залучення саме сучасного інтегративного наукового підходу, який уможливило аналіз таких складних утворень, якими є гетеротопії. Думається, що продуктивно саме для літературознавців є думка, висловлена у статті Інги Відугіріте «Гетеротопії: світи, кордони, оповідь», яка відкриває збірник, опублікований за результатами Міжнародної наукової конференції, що проходила у Вільнюському університеті у вересні 2013 року. Смісл її полягає у тому, що місцем оприявлення «численних можливих порядків» між словами і речами може бути «текст як місце» [3, 12], літературний текст як завжди «інше місце» щодо всієї решти текстів, як гетеротопія з підвищеною значимістю складних внутрішніх взаємовіддзеркалень і взаємопереплетінь нових зав'язей відношень і смислів.

І літературознавці, долаючи всі застороги, все частіше намагаються увести це поняття в царину літературознавства, про що свідчать міжнародні наукові конференції та симпозиуми, присвячені проблемам гетеротопій. Так, наприклад, вищезгаданий Вільнюський збірник представлений серйозними роботами науковців, які вивчають гетеротопії у сучасному міському фольклорі та літературі (А. Гольденберг), у творах класичної (Е. Шестакова, В. Кривонос, І. Відугіріте) і новітньої російської літератури (К. Сиска і Т. Сабо), в англійських та американських художніх текстах (О. Ананьїна, Е. К. Філімон (Е. С. Filimon), К. Казаріно (С. Casarino), Б. Ашкрофт (В. Ashcroft) та багато інших), і це підтверджує очевидність того, що студії гетеротопій стають яскравим вектором сучасних літературознавчих досліджень, підтверджуючи продуктивність використання цього концепту і в сфері літературознавства, адже, якщо, дотримуючись думки М. Фуко, вважати гетеротопії «фактично реалізованими утопіями», «то вони повинні функціонувати у тій самій якості — як літературні практики репрезентації людських світів» [3, 14], тобто, виражені літературознавчі студії гетеротопій не є штучною відповіддю на запити і виклики сучасної постнекласичної науки, а є свідченням, швидше, нешаблонності, інтелігібельності наукового мислення тереакцією на певні художні тексти, в яких актуалізується саме гетеротопічна при-

рода простору (та не лише географічного), що потребує релевантних стратегій аналізу.

Хоча Фуко, дійсно, не запропонував конкретних способів реалізації поняття гетеротопії, тим не менш, він дав йому визначення, яке, відкриваючи можливості для його доволі вільного використання через певну розмитість і метафоричну природу, водночас доповнюється окресленими філософом принаймні шістьма базовими принципами, що можуть виступати достатніми орієнтирами для тих науковців, які наважуються застосувати його у своїх дослідницьких практиках. Думається, що спроба прочитати роман Дж. Барнса «Англія, Англія» в аспекті ідеї гетеротопії диктується інтенцією самого тексту, в якому співіснують та взаємодідають дві гетеротопії — Острів, створений зусиллями команди підприємця Джека Пітмена як копія Великої Британії, та острів, на якому розташована Стара Добра Англія, а всередині цих гетеротопічних просторів існують ще вузли інших гетеротопічних взаємовідношень: гетеротопії пам'яті, історії, індивідуальної свідомості головної героїні тощо. У статті Д. Сівкова «Утопічний проект у романі Джуліана Барнса «Англія, Англія» цей твір як гетеротопічний простір був розглянутий лише частково та в контексті соціальної антропології, а в рамках нашої статті до барнсівських островів-гетероклітів спробуємо застосувати літературознавчу оптику.

Потракування гетеротопії як «іншого місця» у широкому значенні дозволяє розуміти під цим поняттям взагалі будь-яке місце, адже зазвичай якесь одне місце виступає іншим стосовно другого, тим більше, що сам Фуко категорично ствердив, що у світі немає жодної культури, яка не створювала б гетеротопій [4, 197]. Але серед великої кількості різноманітних форм гетеротопій він виділяє ті, що продукують особливу семантику: вони співвідносяться з іншими місцезональними таким чином, що «призупиняють, нейтралізують або перевертають всю сукупність відносин, які через них позначаються, відображаються або рефлектуються» [4, 197]. Фуколіанські гетеротопії є реальними місцями, які увиразнюються порівнянні з іншими місцями за допомогою властивих їм особливих функцій. З одного боку, гетеротопії можуть формувати ілюзорний простір, який одночасно підкреслює ще більшу ілюзорність реального простору, а з іншого, вони здатні «створювати інший реальний простір, настільки досконалий, настільки ретельно і добре організований, наскільки наш невпорядкований, погано влаштований і заплутаний» [4, 203]. Думається, що ця особли-

ва функція гетеротопій згенерувала важливе твердження мислителя про те, що гетеротопії є «фактично реалізованими утопіями» [4, 196]. Очевидно, що острови, створені вибагливою уявою і фабуляціями Дж. Барнса якнайкраще ілюструють ці тези французького філософа, що складають перший та шостий принципи фуколтіанських гетеротопічних просторів, хоча острівна історія англійця актуалізує й всі інші засади, на яких базується ідея гетеротопій Фуко.

Взагалі феномен острова є надзвичайно вагомим для європейської культури та англійської літератури зокрема, щодо якої дослідники вже починають говорити про існування в ній специфічного «острівного тексту» (А. Ло, С. Басснет, Л. Морська). У контексті проблеми національної ідентичності саме острівне положення Великої Британії, розташованої на однойменному великому острові, визначає її ментальність та моделює її поведінку на міжнародній арені. Острів — це територія можливостей і випробувань, відмежована від решти суші великою водою та відповідно обмежена у своїх стосунках із зовнішнім світом, це простір свободи, який містить потужні потенції для уяви і фантазій та випромінює амбівалентні смисли, через що є таким вдалим для художньої літератури. Острови одночасно нібито виключаються із загального життя і відображають його, відкриваючи можливість для вивільнення енергій, для розриву із усталеними правилами життя решти світу і свого звичного «я», тому острови є, дійсно, місцями-гетероклітами, що знаходяться «за межами всіх інших місць» [4, 196] та женуть нас за межі самих себе. Для людини потрапляння і перебування на острові є завжди перевіркою своєї природи, яка стає захоплюючим відкриттям нового у собі з непередбачуваними наслідками, це нагода відчутти себе іншим як стосовно самого себе, так і щодо інших людей. Острови — це місця, які можуть набувати різних форм (утопій, антиутопій, дистопій (Т. Мор, Ф. Бекон, Д. Дефо, Дж. Свифт, Р. Л. Стівенсон, О. Хакслі, Дж. Орвелл, В. Голдінг, Дж. Фаулз, А. Мердок, Дж. Барнс та інші)), це місця реальні та віртуальні, а ще й такі, де нашаровуються і перетинаються дійсне і вигадане, можливе і неможливе, сумісне і несумісне, тобто острови — це території експерименту, що оживає в процесі суб'єктивного його бачення внутрішнім зором людини.

Барнсівський острів Вайте існуючим в реальності місцем, вишуканим і напрочуд красивим природним діамантом, що йому людські зусилля додали ще більшого блиску. Він пов'язаний із великим ост-

ровом, на якому розташована Стара Англія, і водночас протистойть йому. Спочатку породжений бурхливою фантазією сера Джека Пітмена, викликаною його непомірними амбіціями та жагою збагачення і влади, він згодом швидко перетворився на симбіоз розважального парку і культурно-національної скарбниці. Ця облаштована та пристосована до потреб туристів з різними інтелектуальними ресурсами та естетичними смаками Англія стала користуватися настільки великим попитом і почала приносити такий високий прибуток, що це стрімко призвело до повного занепаду справжньої Англії. Розважально-туристичний комплекс транснаціональної компанії «Пітко» набув сили мініатюрної держави, яка, з одного боку, повністю відокремилась від свого першоджерела на всіх життєвих рівнях, а з іншого, саме через зіставлення з ним вона усвідомлюється як «інше місце». Так спрацьовує і важливий для розуміння концепції гетеротопії Фуко принцип дзеркала, яке є «місцем без місця» [4, 196], тобто дзеркало «функціонує як гетеротопія» [4, 196]. Обидва острови Барнса існують через взаємовідображення, взаємовіддзеркалення. Так, маючи уявлення про Стару Англію, можна збагнути, що острів Вайт є лише примітивною копією країни з великим історичним минулим і культурою, і, своєю чергою, Англія Стара, знищена імітованою підрубкою, моделює процеси, спрямовані на власне відновлення саме у такий спосіб, як це відбувалось на острові Вайт, і так само, як там, вони не призводять до автентичності «англійського», а залишаються тільки симулякром традиційного способу життя англійців.

Утім, на острові Вайт і люди живуть у віртуальній реальності, отримуючи ефект «дзеркала Фуко», яке показує той нереальний простір, що відкривається лише «віртуально» за дзеркальною поверхнею: вони приїжджають сюди для розваг та поверхового, хоча й дуже комфортно-ознайомлення з культурно-історичною спадщиною великої Англії і не засмучуються, швидше, навіть не задумуються через несправжність побаченого. Отже, намагання компанії «Пітко» виправдались: «Ми хочемо, щоб наші Гості відчували себе як у Задзеркаллі. Нехай відчують, що покинули свої колишні світи та увійшли в абсолютно новий, ні на що не схожий і все ж таки дивно знайомий, де все відбувається зовсім не так, як в інших куточках Землі — а нібито у дивному чарівному сні» [1]. А у снах можуть відбуватися небували та неіснуючі в реальності та повсякденності речі — здійснюватися утопії, тому острів Вайт набуває рис гетеротопії як «реалізованої утопії» (М. Фуко).

Зовнішня досконалість і відпрацьована до автоматизму бездоганність послуг («тут, зараз і магія» [1]) формують риси утопічного існування: туристи перебувають на райському острові в оточенні чарівної, підчищеної руками людини природи та підроблених артефактів і символів англійської історії та культури, проводячи час у суцільних розвагах і задоволеннях, а обслуговуючий персонал складається з красивих, здорових і багатих людей, які цілодобово готові продавати гостям добре відрепетировану гостинність. Таке ідеальне життя острова Вайт резонує з пасторальним існуванням Старої Англії у третій частині роману Барнса, яка розірвала зв'язки із усім світом та Євросоюзом так само, як свого часу відвернувся від неї острів Вайт. Там теж нібито відроджується майже автентична країна: люди живуть, не користуючись здобутками сучасної цивілізації, збирають перекази про минулі часи та обробляють землю, природа відновлюється, живність плодиться у лісах, пейзажі набувають первісних кольорів.

Однак утопією це видається лише ззовні: удавані утопії дивляться у дзеркало, та воно відображає їх антиутопічний вигляд, адже в гетеротопічному просторі поєднується непоєднане. На острові Вайт все підпорядковане жорсткому порядку, хворі та убогі примусово переселені в Стару Англію, гостей і туристів ретельно перевіряють на платоспроможність, а актори підписують суворі контракти, де чітко прописані їх функції та правила гри, яких вони мають беззаперечно дотримуватися, щоб туристи не зіткнулись з грубістю реальності. Антиутопічна природа життєвого устрою на острові увиразнюється і тим, що під гаслом турботи про туристів добірна команда винахідників «Пітко» маніпулює свідомістю як шукачів розваг та легких вражень, так і тих, хто підписався виконувати їх забаганки, і так гетеротопічний матеріальний простір починає взаємодіяти з гетеротопіями індивідуальної пам'яті та душі населення острова. Острівна утопія віддзеркалює антиутопію та руйнується «людським фактором»: «внутрішня динаміка» [1] проекту Джека Пітмена, побудованого на використанні примітивних бажань та спрощеної до банальності системи цінностей сучасної людини, призводить до нівелювання особистості, її самоцінної неповторності, а люди, що живуть серед симулякрів та продукують сумнівні копії малодостовірних оригіналів, не спроможні далі грати свої ролі, тяжіючи до справжності: чи то вони зростаються зі своєю маскою та починають жити її не стільки відшліфованим і сфальсифікованим, скільки натуральним життям (доктор Семюел



Джонсон, Робін Гуд зі своєю командою веселих друзів), чи то вони прагнуть її позбутися (Нелл Гвін).

Однак, як вже було сказано, пасторальність і Старої Англії неідеальна, тому що вона є цілком сконструйованою, штучною, її автентичність є сумнівною, адже досягнути її, відновивши національну ідентичність, люди намагаються так само, як вигадлива команда «Пітко»: підтасовуючи та змішуючи факти, вигадуючи вже життєву історію не Нелл Гвін, а Едні Галлей та не замислюючись над тим, чи є створений ними життєвий устрій справжнім, чи їх національна автентичність є гетеротопічним простором їхньої свідомості. З огляду на весь інший цивілізаційний світ відроджена нібито в первозданному вигляді «Anglia» являє собою занепале, відстале місце, де американці видають себе за справжніх англійців та розповідають, нараз вигадуючи, нібито власне англійські історії, і вчитель історії Малін фіксує завідомо несправжні міфи та легенди, де місцеві мешканці танцюють вже не англійський танок, а якийсь гібрид кубинського з англійським, влаштовуючи маскарад «англійськості». Таким чином, жоден з островів не є справжнім, вони функціонують як гетеротопії: тут все перевертається, динамічно рухається і змінюється, будується за принципом аналогій, перегукується, відтворюється і водночас спростовується, як, наприклад, Стара Англія трансформувалась у велике патріархальне селище, фальшиві копії якого було у великій кількості розсипано на острові Вайт, щоб приваблювати туристів, але й оновлена та локалізована у часі і місці, вона залишилась девіантною, іншою у порівнянні зі своєю копією, Англією, Англією, та своїм оригінальним минулим.

Острови Барнса виразно артикулюють пов'язані між собою третій і четвертий важливі принципи Фуко, які відповідно торкаються розуміння внутрішньої структурованості гетеротопій, що мають властивість «зіставляти в одному-єдиному місці декілька просторів, декілька місцеположень, які самі по собі несумісні» [4, 200], та їхньої здатності функціонувати в ситуації «абсолютного розриву з їх традиційним часом» [4, 200], тобто гетеротопії зазвичай супроводжуються гетерохроніями. На острові Вайт, як згодом і в Старій Англії, нашаровуються і суміщаються соціально-культурні та естетичні об'єкти, що належать абсолютно різним часам і зовсім різним місцям: там можна побачити в одній місцевості будинок сестер Бронте і Джейн Остін та Біг-Бен, могили Шекспіра та принцеси Діани, глостерширські

сільця і лондонські таксі, Робіна Гуда з веселими друзями і команду «Манчестер-Юнайтед», процес над Оскаром Вайлдом і страту Карла I, зустрітися з доктором Семюелем Джонсоном і Коні Чаттерлей тощо. Відчувається, що на острові часу не існує, він зупинився, і всі ці численні символи «англійськості» мирно співіснують і утворюють «гетеротопії часу, що накопичується до безкінечного часу» [4, 201], стаючи справжнім музеєм, який, власне, і створив на острові підприємливий сер Джек Пітмен. Складається враження, що Барнс був ретельно ознайомлений із концепцією французького філософа, хоча категорично стверджувати важко, пригадуючи висловлювання письменника щодо наявних в тексті його роману платонічних ідей, про які він сказав, що вони настільки міцно лежать в основі європейської цивілізації, що питання про їх вторинний вплив може мати місце [7, 64]. Варто навести фрагмент з роботи М. Фуко, щоб переконатися, наскільки когерентними є уявлення про сучасний світ різних представників європейської інтелектуальної думки: «ідея створити місце всіх часів, яке саме знаходилося б поза часом та було б невразливим для його уколів, проект організувати свого роду перманентне та безкінечне накопичення часу в навіки застиглому місці — все це притаманне нашій сучасності» [4, 201].

Увиразнюються в романі другий і п'ятий фуколіттанські принципи гетеротопій: острови Барнса відкриті для бажаючих їх відвідати і водночас замкнені, вони чи то вимушено ізольовані від іншого світу, як Стара Англія, чи їх ізольованість диктується стратегіями управління, як острів Вайт, на який можна потрапити лише з дозволу його керівництва. Власне й атмосфера туристичного Вайта, де мандрівники та відпочивальники лише розважаються, також формує девіантну поведінку, не суголосну зі стилем життя решти світу, зокрема Англії, де праця займає значно більше часу, ніж дозвілля. Втім, як зазначав Фуко щодо другого принципу, суспільство по-різному визначає, яким чином має функціонувати гетеротопія, тому на острові Вайт, що є місцем-гетероклітом, турбуються, по-перше, про законність його існування, через що заповзятий підприємець прикладає багато зусиль для того, щоб його острів був визнаний як самостійна держава, незалежна від Великої Британії, а, по-друге, острів відстоює своє право на особливе положення через успішність свого культурного проекту, що набув історичної сили, перебравши на себе добре впізнавані, закарбовані в колективній пам'яті ролі колись могутньої та привабливої країни.

Відомо, що Фуко, розвиваючи ідею гетеротопії, зосереджувався на «зовнішньому просторі» [4, 194], однак «на сьогоднішній день ми вже не можемо мислити зовнішній та внутрішній простір як простори розділені» [3, 13], тому що будь-які сучасні простори є принципово гетерогенними за своєю природою. Ця гетерогенність увиразнюється усвідомості сучасної людини, в її внутрішньому життєвому просторі, який прочитується як шлях особистості до самої себе. Історія Марти Кокрейн є яскравим прикладом того, як гетеротопії островів, на яких вона перебуває, перехрещуються та взаємодіють з множинними гетеротопіями її свідомості, пам'яті, спогадів, пристрастей. На островах розгортається «ерозія» життя Марти, її сценарій, який формується «в межах множинності відношень, що визначають місцеположення» [4, 195] її як суб'єкта. Дж. Фаулзу романі «Маг» проникливо зауважив, що кожна людина — це острів, самотній острів у безмежному життєвому океані різноманітних і непростих людських взаємозв'язків, і героїня Барнса є, як видається, зосередженням багатьох смислів, що насичують концепт острова. Поведінка Марти є девіантною щодо «середнього або необхідної норми» [4, 198], і диктується вона іншим, значно ускладненим у порівнянні з усіма героями роману світосприйняттям і життєвим досвідом, що підштовхує її до пошуку втраченої індивідуальної ідентичності. Народжена на острові, вона пробує будувати своє доросле життя також на островах, які, як місця-гетерокліти, визначають її вибір та вчинки. Марта відкрита світу, в якому вона прагне відшукати себе, і вона без особливих вагань і переживань змінює острови свого перебування, з готовністю приймаючи нові виклики і новий досвід. На кожному з островів, між якими існують стійкі і багатоскладні відношення, на острові Вайт і Старій Англії, Марта намагається крізь гетеротопії власної пам'яті і спогадів та невдалих перехрещень з життєвими просторами близьких і чужих людей повернутися до своїх першоджерел, стати справжньою Мартою, тобто зустрітися зі своєю долею, сприйнявши свою вдачу як невитравну та автентичну даність, з якою слід жити, «подобається вона тобі чи ні» [1]. Повсюди вона веде з собою внутрішній діалог, що допомагає їй проаналізувати власні вчинки, реакції, почуття та спіймати той стан, який подарує їй впевненість і віру в себе, та навіть на острові Вайт, де сконцентровані прояви духовної спустошеності і безглуздість людського існування, Марта серед безкінечного маскараду та імітацій ідентичності, історії, традицій та цінностей все ж таки знаходить

той «інший простір», де і вона відчуває себе іншою («я є інакший») [2]. У занедбаній церкві святого Старвінія (а церкви і собори також можуть функціонувати як місця-гетерокліти), яку ще дивним чином не встигли зіпсувати грандіозні ідеї засновника корпорації «Пітко», скептична та часто цинічна Марта безпосередньо стикається з гетеротопіями власної свідомості, які поступово ведуть її до розуміння того, що насправді означає «бути самою собою» [1], до усвідомлення справжнього смислу її перебування на землі. У такий спосіб Барнс зображує складність екзистенціального переживання і осмислення людиною гетерогенності та неоднозначності власного «я» та життєвих просторів, що моделюють і визначають її місцезнаходження на теренах буття.

Підсумовуючи, можна сказати, що феномен острова як іманентно гетеротопічного простору, відокремленого та протиставленого решті світу місця, в якомуу непередбачуваних і чудернацьких виглядах перетинаються і співіснують різні фрагменти і форми людського існування і просторові конфігурації, містить потенції для поглиблених студій гетеротопій, однак питання, чи кожен зображений в англійській літературі острів є повною гетеротопією, може бути вирішеним лише в процесі подальших наукових розвідок, які видаються необхідними для сучасного літературознавства.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барнс Дж. Англия, Англия/ Дж. Барнс. — Режим доступу: [readli.net/angliya-angliya/](http://readli.net/angliya-angliya/). Дата звернення: 15.01.2019.
2. Беззубова О. В. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта // Эстетика архитектуры и дизайна: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (4–6 октября 2010 г.). Москва: Архитектура-С, 2010. — С. 27–31. Режим доступу: [www.culturalnet.ru/main/getfile/1464/](http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1464/). Дата звернення: 5.02.2018.
3. Гетеротопии: Миры, границы, повествование: сборник научных статей. — 2015. — Вильнюс : Издательство Вильнюсского университета, 2015. — № 57 (5). — 416 с.
4. Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3. / пер. с франц. Б. М. Скуратова; под общ. ред. В. П. Большакова. — М.: Практис, 2006. — 320 с. — С. 191–204.
5. Харламов Н. Гетеротопии: странные места в городских пространствах постгражданского общества // Журнальный клуб Интелрос «Синий ди-

- ван», 2010. — № 15. — С. 189–197. Режим доступу: [www.intelros.ru/pdf/siniy\\_divan/15/15.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/15.pdf). Дата звернення: 1.02.2018.
6. Шестакова Э. Г. Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. Институт филологии СО РАН. — 2014. — № 1. — С. 58–72. — Режим доступу: [www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS\\_20/cs020shestakova.pdf](http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_20/cs020shestakova.pdf). Дата звернення: 1.02.2018.
7. Barnes Julian. Do You Consider Yourself a Postmodern Author?: Interviews with Contemporary English Writers. — Münster: LIT Verlag, 1999. — 248 p. — P. 39–66.

## АНГЛИЙСКИЕ ОСТРОВА ДЖУЛИАНА БАРНСА КАК ГЕТЕРОТОПИИ

*Елена Анненкова, д-р филол. наук, проф.*

*Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова*

*В статье сквозь призму фукольтианского понятия «гетеротопия» рассматривается роман английского писателя Дж. Барнса «Англия, Англия»; учитывается сложность и неоднозначность использования этого концепта в современном литературоведении и прослеживается, как основные признаки фукольтианского концепта работают и раскрываются в художественном мире романа Дж. Барнса, в котором представлены образы двух островов, функционирующих по законам гетеротопных пространств.*

*Ключевые слова:* гетеротопия, гетеротопное пространство, остров, утопия, антиутопия.

## JULIAN BARNES' ENGLISH ISLANDS AS HETEROTOPIAS

*Elena Annenkova, prof., DrSc (Philology)*

*National Pedagogical Dragomanov University*

*In the article J. Barnes' novel «England, England» is considered through the prism of the Foucaultian concept of «heterotopia»; complicity and functioning ambiguity of this concept in the literary studies area is traced and taken under attention, how basic traits of Foucaultian concept work and uncover in the artistic world of Barnes' novel, where presented images of two islands, that function due to heterotopia spaces rules.*

*During last decades post-nonclassical epoch has added to its significant arsenal of different «turns» also the turns «of space», which initiator was M. Foucault. Implanted into lectures, destined to architects, term «heterotopia», and emphasized on the changes, that occurred with the space nature, philosopher has not given any explanations about occurred changes, what gives possibility to wide treatment and usage in different spheres of humanitarian sciences.*

*Literati are trying to use this term in their exploring service, pointing out that it requires to an appropriate coordination with existing art creation exploring technics in the*

*literary studies. At the same time we cannot deny thought about literary text as always «another place», comparing to all other texts, performs as heterotopia with increased significance of internal relative-reflections and relative-interweaving of new connections and meanings, that is why precisely balanced literary studies of heterotopia is the evidence of not stereotyped and intelligibility of scientific thinking and reaction on certain artistic texts, in which space heterotopia nature is actualized (but not only geographical), which demands relevant analytic strategies.*

*The attempt to read J. Barnes' novel «England, England» in terms of heterotopia idea is dictated by text self-intention, in which two heterotopias — Island, created by powers of Jack Ptimen's team as a copy of Great Britain, and island, on which Good Old England is situated, coexist; and inside these heterotopian spaces also exist nodes of other heterotopian relations: heterotopia of memory, history, main heroes' individual consciousness and so on.*

*Overall island phenomenon is extremely valued by European culture and English literature especially, in respect which researchers have already started talking about existence inside it specific «island text». Islands, created by Barnes' demanding imagination and fabulations illustrate the best these thesis of French philosopher, that compose basic principles Foucaultian heterotopia spaces. First of all, these islands exist in co-reflections and co-images, as well as people exist there as in the beyond mirror, virtual reality (Foucault's principle of the «mirror»). This way of existence enables execution of utopias and island Wight becomes «realized utopia», this way it demonstrates the second important Foucaultian principle. Thirdly, heterotopias accompany with heterochronies, while on island Wight, as well in Old England, socio-cultural and aesthetic objects overflow and combine and they belong to absolutely different times and places. Also some other Foucaultian principles of heterotopia are exposed in Barnes' novel. Barnes' isles are opened to all visitors and at the same time closed, they are isolated either compelled from the whole world, like Old England, or their isolation is dictated by administration strategies, as island Wight, on which you can get only with the permission from the government. Actually, touristic Wight atmosphere, where travelers and holiday-makers are only having fun, also forms deviant behavior, not corresponding to the lifestyle of the world, especially of England, where work takes much more time than leisure.*

*We should also take into account heterogeneous nature of person's internal world, that makes it more obvious in his heterotopian consciousness, in his internal life space, that reads as a route of personality to its self. Marta Cochrane's history is a bright example of heterotopias of isles, on which she was, cross over and interact with plural heterotopias of her consciousness, memory, memoirs, passions.*

*Overall, the phenomenon of island as immanently heterotopian space, separated and opposed to the other world, where in unpredictable and ridiculous looks cross over and coexist different fragments and forms of people's existence and space configurations, contains potentials to deep studies of heterotopias, however the question, whether each island, depicted in the English literature is a complete heterotopia, can it still be decided only during the process of further scientific investigations, that seem to be important for the contemporary literary studies.*

**Key words:** *heterotopia, heterotopian space, island, utopia, anti-utopia.*

### REFERENCES

1. Barnes, J. (2019), Angliya, Angliya [England, England]. Available at: <http://readli.net/angliya-angliya/> (access 15.01.2019) [in Russian].
2. Bezzubova, O. V. (2010), Geterotopii gorodskogo prostranstva: k istorii koncep-ta [Heterotopias of urban space: to history of the concept]. Estetika arhitektury I dizajna: Materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. Moscow, Arhitektura-S. Pp. 27–31. Available at: [www.culturalnet.ru/main/getfile/1464/](http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1464/) (access 5.02.2018) [in Russian].
3. Geterotopii: Miry, granicy, povestvovanie, (2015), [Heterotopias: worlds, borders, narrative]. Sborniknauchnyhstatej. № 57 (5). Vil'njus, Vil'njusskijuniversitet Publ., 416 p. [in Russian]
4. Foucault, M. (2006), Drugie prostranstva [Others spaces]. Intellektualy i vlast': izbrannye politicheskie statji, vystuplenija i interv'ju. Translated by B. M. Skuratov. Moscow, Praxis. Ch. 3, pp. 191–204 [in Russian].
5. Harlamov, N. (2010), Geterotopii: strannye mesta v gorodskikh prostranstvakh postgrazhdanskogo obshhestva [Heterotopias: strange places in urban spaces of post-civil society]. Zhurnal'nyj klub Intelros «Sinijdivan». № 15. P. 189–197. Available at: [www.intelros.ru/pdf/siniy\\_divan/15/15.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/15.pdf). (access 12.01.2019) [in Russian].
6. Shestakova, E. G. (2014), Heterotopia — rabocheje ponjatie sovremennoj gumanitaristiki; literaturovedcheskij aspect [Heterotopia —operating concept of the modern humanities: literary aspect]. Kritika i semiotika. Institut filologii SORAN. Vol. 1. P. 58–72. Available at: [www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS\\_20/cs020shestakova.pdf](http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_20/cs020shestakova.pdf). (access 14.01.2019) [in Russian].
7. Barnes, Julian. «Do You Consider Yourself a Postmodern Author?»: Interviews with Contemporary English Writers. LITVerlagMünster, 1999. 248 p. P. 39–66. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165837>

УДК 82.09:82–4(477)

## ГОРИЗОНТИ ЕСЕЇСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

*Ольга Гук, аспірантка, начальник відділу освіти*

*Відділ освіти Великомихайлівської районної державної адміністрації  
olgha.guk77@ukr.net*

*Актуальність даної роботи полягає в дослідженні особливостей есеїстичного мислення О. Забужко. Мета — розкрити його синергетичну природу та художні форми реалізації. Есеїстичне мислення — малодосліджена проблема у психології творчості. У творах О. Забужко спостерігаємо концентрацію різних типів та форм есеїстичної свідомості: лірика, есеми, коментарі до творів інших авторів, епістолярій, спогади, ремінісценції щодо власного творчого процесу, інтерв'ю, різні структури портрету тощо. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні нових форм авторського есеїстичного мислення як артефакту культурної свідомості постколоніального періоду.*

**Ключові слова:** есеїстичне мислення, есема, есе, Оксана Забужко, творчість.

Есе як жанр характеризується специфічною «відсутністю порядку», зигзагоподібними мисленнєвими формами, що спостерігається в текстосфері повістей, романів, есеїстичних творів О. Забужко. Як писав М. Епштейн «...неозначеність входить у саме єство есеїстичного жанру (якщо не називати його занадто пишномовно — «наджанром», «синтетичною формою свідомості» і т. п.), який ближче і більш безпосередньо розкриває самовизначальну активність людського духу. Однак, така довільна форма зовсім не означає відсутності в есе будь-якої специфіки — навпаки, вона легко впізнається, інтуїтивно вгадується в більшості зразків цього жанру. Сутність її у власне динамічному чергуванні та парадоксальному поєднанні різних способів світосприйняття. Якщо будь-який з них (образний чи понятійний, сюжетний чи аналітичний, сповідальний чи морально-описовий) почне різко домінувати, то есе відразу зруйнується як жанр, перетвориться на одну із своїх складових: в белетристичну оповідь чи філософський роздум, в інтимний щоденник чи історичний нарис. Есе тримається як ціле завдяки енергії взаємних переходів, миттєвих переключень із образного ряду в понятійний, із відстороненого — в побутовий» [5, 345]. Есеїстичне мислення — основа жанру есе. Як зазначає М. Балаклицький, «...уже в часи античності визрівали риси есеїстичної свідомості:



цінність особистісного сприйняття й вільна інтерпретація теми, увага до внутрішнього світу індивіда, орієнтація подібних творів на освіченого, підготовленого читача, асоціація як прийом» [1, 17]. В українській літературі XXI сторіччя найбільш помітний есеїстичний добробок складають твори О. Забужко, які в художньо-публіцистичному ключі відтворюють політичні, соціально-економічні, культурні, моральні проблеми сьогодення. Це своєрідний паспорт України посттоталітарного періоду без усіляких прикрас та «реверансів», пронизаний гострозацикавленою авторською суб'єктивністю.

Ключове завдання статті — дослідити специфіку художнього вираження есеїстичного мислення О. Забужко на матеріалі творів різних періодів («Хроніки від Фортінбраса» (1999), «3 мапи книг і людей» (2012), «І знов я влізаю в танк...» (2016); розкрити структурно-функціональні особливості есеїстичного мислення, його здатність синтезувати в єдине ціле найрізноманітніші жанрові форми та літературні роди (парадоксальні за своєю специфікою), поєднані між собою завдяки гіпертрофованій авторській суб'єктивності.

Есеїстичне мислення — малодосліджена тема психології творчості. В контексті даної проблеми зустрічаємо переважно роботи загальнотеоретичного спрямування. М. Балаклицький, наприклад, підкреслює наступне: «Попередницею есеїстичного мислення називають передусім Біблію — книги Притч, Еклезіяста, проповіді пророків і Христа. Велике значення у формуванні передумов самого жанру зіграла антична традиція. Філософські трактати, діалоги й листи античного світу передували розвиткові есею до тої міри, наскільки вони виражали особисті враження з висвітлюваних питань» [1, 17]. Чимало теоретиків есеїстики, такі, як Л. Кайда [11], С. Шебеліст [19], Л. Садикова [15] та ін. називають таке мислення парадоксальним, або парамисленням. Британський психолог і письменник Едвард де Боно вважає його «латеральним» (бічним, непрямим, новотворчим), яке характеризується інноваційними прийомами, залученням парадоксів, провокацій тощо [3, 5].

Мета роботи — з'ясувати синергетичний ефект есеїстичного мислення Оксани Забужко.

Загальна стилістика авторського письма художньо-белетристичної есеїстики О. Забужко різних років — «Дві культури» (1990), «Хроніки від Фортінбраса» (1999), «Репортаж із 2000-го року» (2001), «LetMyPeopleGo» (2005), «Філософія української ідеї та європей-

ський контекст: франківський період» (1992), «Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу» (1997), «Notre Damed'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» (2007), «Вибране листування на тлі доби: 1992–2002 (у співавторстві з Ю. Шевельовим)» (2011), «3 мапи книг і людей» (2012) характеризується високим ступенем інтенсифікації авторського «я» та залученням художніх структур і стратегій, спрямованих на успішне здійснення комунікативного акту, порозуміння з читачем. Це і створення атмосфери сповідальності, і цікавий добір фактажу, художньо-поетичні елементи. Образ автора в есеїстиці О. Забужко містить ряд прикметних ознак. Це, насамперед, філософічність, національна визначеність, інтелектуалізм, створення ситуації щирості, апелювання до власного письменницького досвіду, прагнення до співавторства з читачем, гостра аналітичність; літературний наратив виступає в її есеїстичних текстах у ролі фактажу [6]. На думку Н. О. Стеблини, призначення оповідної інстанції інтелектуалки — представити систему знань, яка має визначити світоглядну позицію громадянина сучасного європейського суспільства. Шляхом залучення різних жанрів (в есеїстиці письменниці спостерігаємо концентрацію найрізноманітніших форм: лірика, есеми, коментарі до творів інших авторів, епістолярій, спогади, ремінісценції щодо власного творчого процесу, інтерв'ю, різні структури портрету тощо) демонструються цінності національно свідомого громадянина, який в усьому керується нормами християнської моралі та критикує систему цінностей сучасного суспільства [16, 9].

Філософічність мислення найбільш яскраво виражена в ранній збірці есеїстики «Хроніки від Фортінбраса». Слід зазначити, що в цій збірці О. Забужко вербалізує низку ідей, пов'язаних із суспільною проблематикою. Її погляди спрямовані на деміфологізацію культурно-історичних фактів, що формують постколоніальну українську свідомість [10]. П. Баррі переконує, якщо перший крок до постколоніальної перспективи — це повернення власного минулого, то другий — руйнування колоніальної ідеології, яка доклала зусиль до викривлення цього минулого [2, с. 229]. «Хроніки...» написані ледь не в автобіографічній манері. О. Забужко подала історію українського суспільства через призму власних вражень та переживань. Вже у заголовках есе помічаємо їх філософічну спрямованість, наприклад, «Про мистецтво в пост-трагічному світі, або апологія жертвоприношення» (збірка «Хроніки від Фортінбраса») [7, с. 27], «Катерина: Фі-

лософія мовчазного бунту, або Конспект до ненаписаної біографії» (збірка «3 мапи книг і людей») [8, с. 57], «Леонід Плюш: Перемога над карнавалом» (збірка «І знов я влізаю в танк...») [9, 315].

У другому розділі «Хронік...» авторська увага акцентується на ідеологічному аспекті феміністичної філософії, що трансформується в есеї «Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології»: *«Жінки, жінки... Що знаю про жінок?» — тужить, і цілком виправдано, лірична героїня Л. Голоти — питання, далєбі, риторичне: от власне, що нічогосінько — крім того, якими їх «прагнули» і «прагнуть» колеги-мужчини, обтяжені всіма приналежними комплексами: в українській-бо літературі не могло з'явитися в належний час навіть «свого Мопассана» або «свого Д. Г. Лоуренса» [7, 188]. Філософічність мислення в «Хроніках...» характеризується пафосом трагічних, драматичних спогадів: *«Проживши перші тридцять років свого життя в одному з найжорстокіших різновидів масового суспільства — в комуністичному, та ще й імперському, — одну річ я можу ствердити напевне: воно виграє не тим, що репресує взагалі всяку Інакшість, — а тим, що вбиває до неї інтерес. Отой самий, «романотворчий» [7, 81].**

Смисловим полем в есеїстичному тексті постає багаторівнева есема як одиниця есеїстичного мислення, що містить концептуально вагому інформацію як найбільш частотні та семантично стійкі елементи в метафоричній конструкції. Слід зазначити, що національна світоглядна своєрідність авторської есеми проявляється в системі архетипних семіотичних концептуальних конструкцій, які ідентифікуються на всіх тематико-проблемних підрівнях ідейно-художньої есеїстичної цілісності творчості О. Забужко: соціокультурному, мистецькому, політичному, філософському. Це есеми «мова», «влада», «любов», «свобода», «добро», «краса» тощо — генетично закодовані чинники ідеальної світобудови, система ідей-феноменів, які наділені енергетикою перетворення процесу «пізнання себе» у «вічний» інстинкт конструювання істинної суспільної екзистенції. Таким чином будь-який різновид есеми на сторінках есеїстичних творів О. Забужко у процесі сприйняття перетворюється на «концепт»: *мотив* — роль письменника-літописця сучасних подій (есе «Входить Фортінбрас», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); час як філософська категорія (есе «Кімната сто один: в пошуках утрачених дверей», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); провінційність/європеїзація (есе

«Психологічна Америка» і азіатський ренесанс, або знову про Карфаген», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); становище української жінки в системі колоніальної культури (есе «Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); мова (есе «Мова і влада», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); Ітака, що символізує втрачену Батьківщину (есе «Комплекс Ітаки», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); казковий ведмедик Вінні-Пух як артефакт культурної свідомості (есе «Ціна Вінні-Пука», збірка «З мапи книг і людей»); люди з автоматами (есе «Ми, депортовані: кода», збірка «І знов я влізаю в танк...»); дихотомічна пара — «лузери»/«юзери» (есе «Майдан проти Матриці», збірка «І знов я влізаю в танк...») тощо; *топос* — Й. Бродський (есе «Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); М. Вінграновський (есе «Поет і його ролі», збірка «З мапи книг і людей»); С. Павличко (есе «Ефект присутності», збірка «З мапи книг і людей»); К. Білокур (есе «Катерина: Філософія мовчазного бунту, або Конспект до ненаписаної біографії», збірка «З мапи книг і людей»); О. Довженко, А. Тарковський, Ларс фон Трієр (есе «Планета Полин: Довженко — Тарковський — фон Трієр, або Дискурс нового жаху», збірка «З мапи книг і людей»); Камірос (есе «Замість передмови: Пам'ятаючи про Камірос», збірка «І знов я влізаю в танк...»); танк (есе «Ефект розтління», збірка «І знов я влізаю в танк...»); Матриця (есе «Майдан проти Матриці», збірка «І знов я влізаю в танк...»); біомаса (есе «Нескромна чарівність номенклатури», збірка «І знов я влізаю в танк...»); місто-палімпсест (есе «Місто-в-собі», збірка «І знов я влізаю в танк...») тощо; *архетип* — архетипні структури Диви, Матері, Мудрої Баби (есеї «Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології», збірка «Хроніки від Фортінбраса»); Аніми (есеї «Дві слові до «Казки про калинову сопілку», збірка «З мапи книг і людей»); Еней (есе «Викликання героя, або хто пройшов крізь руїни», збірка «І знов я влізаю в танк...») тощо.

Авторське есеїстичне мислення притаманне коментарям до творів інших митців: *«Десятитисячний наклад ошатного тома під заголовком «Сонячні кларнети», оформленого репродукціями з Тичининих власних малюнків і полотен, розлетівся вмить (я й сама не встигла його купити!), і звідтоді — ні перевидань, ні перечитань: Стусів «Феномен доби» донині лишається, гай-гай, найсистемнішою студією в тичи-*

*познавстві...»* (есеї «Три смерті Павла Тичини», збірка «3 мапи книг і людей») [8, 40].

В есеї «Секрет популярності» (збірка «3 мапи книг і людей») мова йде про безсмертну лірику О. Олеся: *«Утридцять його називали «українським Гайне» і «українським Надсоном». Його віршами освідчувалося в коханні два покоління — те, що виросло перед Першою світовою, і те, котре страшний 1918 рік застав на гімназійній лаві. (Цьому другому вдалося значною мірою розтектися «по чужих країнах», і там, по Прагах і Мюнхенах, воно зберегло вірність своєму Поетові й до кінця днів співало на музичних вечірках улюблені «Айстри» — в цілковитій переконаності, що ліпшого поета Україна не родила)»* [8, 27]. Захоплення віршами Олеся йде також від дитинства, і звідти — отой секрет популярності, який полягає, з одного боку, в бажанні причетності *«...по-справжньому любиш тільки ті книжки, прочитавши які, думаєш: от якби цей письменник став твоїм другом і можна було подзвонити йому по телефону, коли захочеться...»* [8, 31], а з іншого — у справжності *«Усі без винятку Олесеві писання, від віршів і драм до приватних листів, променяються теплом і любов'ю — тим, чого не вдаєш, не підробиш і не купиш»* [8, 31]. Іншими словами, заглиблюючись в художньо-творчий процес непересічної особистості, О. Забужко дотримується настанов І. Франка, який наголошував на потребі уважного прочитання індивідуальних прикмет творчої особистості. Він цілком слушно писав, що «найцінніше і найкраще в кожному чоловіці, а тим більше в письменнику, се його індивідуальність, його духовне обличчя зі всіма його окремішніми прикметами. Чим більше таких прикмет, тим вони характерніші та гармонійніші, тим багатша, сильніша й симпатичніша індивідуальність людини, зглядно письменника [17, 276].

Для авторського есеїстичного мислення характерна епістолярна форма художнього вираження в тексті. На думку М. Рашкевич, незмінним компонентом листа є його жорстка структура, коли автор і адресат обговорюють суспільно-важливі проблеми, проте в одному випадку вона насичена засобами художньої образності, абстракції (як один із літературних жанрів), а в іншому містить дієслова наказової форми, чіткі факти та рекомендації щодо виконання певних дій (жанр журналістики) [14, 84]. В есеїстиці О. Забужко маємо справу з листом як одним із самодостатніх жанрів літератури. Натомість, розвиток світоглядних переконань, концепцій (внутрішній аспект)

митця яскраво представлений у есеї «Юрій Шевельов. Вибране листування на тлі доби: 1992–2002» (збірка «3 мапи книг і людей»): *«Із нашого листування трохи проступає переважно «другий фронт» його «сімдесятилітньої війни», котрий забрав йому, либонь, не менше часу й сил, ніж війна з ідеологічними фантомами імперії та її цілком «нефантомними» спецслужбами, — «внутрішній», український. Тут ЮШ розділив долю всіх своїх великих попередників на ниві довготрудної й досі не завершеної, духовної модернізації України — від Драгоманова з Франком до Хвильового з Курбасом (цього другого він ще пробував боронити в пресі, коли довкола того вже клекотів відьомський шабаш — «кампанія всенародного засуду», що передувала арештові)»* [8, 270].

В окремий жанр виділилися мемуари, які можна визначити як сукупність асоціативно-ретроспективних згадок про знайому людину чи певні події з власного життя. О. Забужко не ставить собі за мету цілісного відтворення образу відомого знайомого чи зображення подій, йдеться лише про фрагментарні уривчасті спомини [18]. Зокрема, згадуючи про Соломію Павличко в фінальному есе «Ефект присутності» (збірка «3 мапи книг і людей»), письменниця емотивно діалогізує з читачем: *«Література була для неї не так зібранням текстів, як, насамперед, зібранням живих людей, крізь ті тексти проявлялись. Любила повторювати: «Письменник завжди пише про себе!»* [8, 369].

Природу авторського есеїстичного мислення важко зрозуміти без урахування ремінісценцій щодо власної творчості. Ось як обгрунтовує С. Яланська феномен обдарованої особистості: *«У контексті філософії простору і часу обдарована особистість виходить за свої просторово-часові межі, вона всеосяжно охоплює цими вимірами дійсність, розширює і перетворює її, вибірково прискорюючи, швидше за інших зондуючи нове майбутнє, трансформуючи і пристосовуючи його до людства, що розвивається. Діалектика обдарованості в контексті простору і часу полягає в тому, що вона проникає в їхні протилежні сторони — макро- і мікросвіт, нескінченне майбутнє і минуле, надшвидкісне і консервативно-уповільнене за темпом. Їхня схильність до оволодіння протилежностями може відлякувати від них звичайних людей, які звикли до стабільності в ситуації «тут і тепер»* [20, 52]. О. Забужко ділиться з читачем деякими таємницями з досвіду роботи над психологічною повістю «Казка про калинову сопілку» (есеї «Дві слові до «Казки про калинову сопілку») та романом-хроні-

кою «Музей покинутих секретів» (есеї «Попіл Клааса» збірка «З мапи книг і людей»).

Інтерв'ю як форму авторського есеїстичного мислення, що сприяє глибшому психологічному саморозкриттю індивідуальності письменника як творця, зустрічаємо в збірці «І знов я влізаю в танк...». Тут політична полеміка О. Забужко спрямована на ствердження власного погляду щодо гострих питань соціально-політичного характеру. Так, в інтерв'ю порталу «Гордон» «Росія дуже ретельно готувала демонтаж України...» письменниця пафосно підкреслює: *«Історія з ведучим «Громадського ТБ» Данилом Яневським — єдиний випадок, коли український журналіст зупинив відверту російську пропаганду в ефірі й сказав: «Дякую, до побачення». Єдиний!»* [9, 157].

Візуалізація — ще одна важлива складова есеїстичного мислення О. Забужко, про що свідчать численні портрети в текстах есе. Взагалі в есеїстичному портреті не можна вигадувати якісь риси зовнішності чи внутрішнього світу історичної особи, яких вона не мала. Для автора документального твору лишається мати тільки власний погляд на портретні характеристики своїх героїв (суб'єктивність є жанровою рисою документалістики), чим сповна користуються українські письменники [4, 118]. Посилаючись на дитячі спогади, О. Забужко змальовує лаконічний портрет Є. Сверстюка в есеї «Євген Сверстюк: з незнищеного» (збірка «І знов я влізаю в танк...»): *«У чотирилітній свідомості так і відкладається: дядя Женя — особливий, у нього навіть очі різні! (Що гетерохромія очей в архаїчних спільнотах і справді викликає острах, уважаючись за прикмету прохаськівського «непросто-го» — чарівника, знахаря, ворожбита, — і що світогляд дитини «від двох до п'яти» на шкалі історичного розвитку людства якраз і відповідає архаїчній, ранньоміфологічній стадії, — це «дядя Женя...»* [9, 289].

Есе О. Забужко наповнюють рядки різножанрової лірики. Всі сучасні визначення лірики збігаються в тому, що головним предметом образного освоєння в ліриці є духовне життя особистості [12, 23]. На думку Л. Лавринович, основний естетико-світоглядний контекст, у межах якого варто інтерпретувати поетичну творчість О. Забужко, — екзистенційна проблематика [13]. Наприклад, втрата любові у світі є лейтмотивом поезії «Пробудження», фрагменти якої читач зустрічає в есе «Whatmakesyou smilewhenyouaretired» (збірка «З мапи книг і людей»): *«...як витікання із рани / життєдайної вільгости — в холод і пустку, в нікуди»* [8, 151].

Про провінціалізм української культури О. Забужко промовляє строфами П. Тичини — поезія «Іспит» (збірка «Замість сонетів і октав») в есе «Психологічна Америка» і азійський ренесанс, або знову про Карфаген» (збірка «Хроніки від Фортінбраса»):

*«Тільки що почали ми землю любити, взяли заступу в руки, холоші закачали...—*

*— ради Бога, манжети надіньте, що-небудь їм скажіть: вони питають, чи єсть у нас культура!*

*Якісь цибати чужоземці покурювали крізь пенсне.*

*А навколо злидні — як гудина, як гич! А навколо земля, столочена, руда...*

*Тут ходив Скворода»* [7, 201].

Отже, есеїстичне мислення О. Забужко, ретрансльоване в ідеологічно-культурній паридигмі кінця ХХ — початку ХХІ ст., визначається синтезом найрізноманітніших типів та форм словесності (філософські умовиводи, есеми, коментарі до творів інших авторів, епістолярій, спогади, ремінісценції щодо власного творчого процесу, інтерв'ю, портрет, лірика тощо), доповнюючи тим самим новітню міфічну свідомість та моделюючи нові текстуальні єдності в літературному творі.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балаклицький М. А. Есе як художньо-публіцистичний жанр: методичні матеріали для студентів зі спеціальності «Журналістика». Харків: ХНУ імені І. М. Каразіна, 2007. 74 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / [пер. з англ. О. Погинайко]. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Боно Э. Методы нестандартного мышления. Серьезное творческое мышление / [пер. с англ. Д. Я. Онацкой]. Москва: ООО «Попурри», 2005. С. 392–401.
4. Галич А. О. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації: монографія. Старобільськ: Вид-во ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка», 2017. 449 с.
5. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. Москва: Советский писатель, 1988. 416 с.
6. Жанр есе в сучасній публіцистиці [Електронний ресурс]. URL: <http://studopedia.org/index.php?vol=28post=13480>.
7. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х. Київ: Факт, 1999. 340 с.



8. Забужко О. З мапи книг і людей: збірка есеїстики. Кам'янець-Подільський: Meridian Czernowitz: ТОВ «Друкарня «Рут», 2012. 376 с.
9. Забужко О. «І знов я влізаю в танк...». Вибрані тексти 2012–2016: статті, есе, інтерв'ю, спогади. Київ: Комора, 2016. 416 с.
10. Задорожна О. С. Стратифікація станів культури у творах Оксани Забужко [Електронний ресурс]. URL: [http://конференция.com.ua/files/txt/scientific\\_conference\\_34./zbornik\\_Lodz\\_34\\_5-1.pdf](http://конференция.com.ua/files/txt/scientific_conference_34./zbornik_Lodz_34_5-1.pdf).
11. Кайда Л. Г. Эссе как жанр в литературе и публицистике. *Вестник Московского университета*. Серия 10: Журналистика. Москва, 2008. № 4. С. 19–24.
12. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів: Навч. посібник з літературознавства за оновл. прогр. для вчителів та учнів серед. шк., проф. уч-щ, ліцеїв, гімназій. Київ, 1997. 230 с.
13. Лавринович Л. Вивчення поетичної творчості Оксани Забужко у вищій школі [Електронний ресурс]. URL: [http://esnuir/eenu.edu.ua/bitstream/123456789/7669/1/Zabuzhko\\_metod.pdf](http://esnuir/eenu.edu.ua/bitstream/123456789/7669/1/Zabuzhko_metod.pdf).
14. Рашкевич М. Епістолярна публіцистика: література VS. Журналистика. *Вісник Львівського університету*. Серія: Журналистика. Львів, 2014. Випуск 39. С. 82–93.
15. Садыкова Л. Современная эссеистика: жизнь на грани смысла. *Научовой вестник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Ужгород, 2014. Вип. 2. С. 51–52.
16. Стеблина Н. О. Сучасна українська письменницька публіцистика у варіанті виступів О. Забужко, Т. Прохаська, Ю. Андруховича: автореф. дис. ... кандидата наук із соціальних комунікацій: 27.00.04. Київ, 2011. 20 с.
17. Франко І. Наша поезія в 1901 році. Іван Франко. *Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1982. Т. 33. 527 с.
18. Черкашина Т. Ю. Формування жанрів спогадової літератури. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/65.pdf>.
19. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею. *Слово і час*. 2007. № 11. С. 48–56.
20. Яланська С. П. Психологія творчості: навчальний посібник. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. 180 с.

## ГОРИЗОНТЫ ЭССЕИСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ОКСАНЫ ЗАБУЖКО

*Ольга Гук, аспирантка, начальник отдела образования*

*Отдел образования Великомихайловской районной государственной администрации*

*Актуальность данной работы заключается в раскрытии особенностей эссеистического мышления в творчестве О. Забужко. Цель — раскрыть синергетическую природу эссеистического мышления и его художественные формы*

*реализации. Эссеистическое мышление — малоисследованная проблема в психологии творчества. В эссеистических произведениях О. Забужко прослеживается концентрация разных типов и форм эссеистического сознания: лирика, эссе, комментарии к произведениям писателей, эпистолярный, воспоминания, реминисценции относительно персонального творческого процесса, интервью, различные структуры портрета в тексте и т. п.*

*Перспективы последующих исследований в этом направлении нацелены на изучение новых форм авторского эссеистического мышления как артефакта культурного сознания постколониального периода.*

**Ключевые слова:** эссеистическое мышление, эссема, эссе, Оксана Забужко, творчество.

## HORIZONS OF ESSAY THINKING IN THE WORKS OF OKSANA ZABUZHKO

*Olga Guk, Postgraduate Student, Head of Education Department  
of Velykomykhaylivskiy District State Administration Education  
of Velyka Mykhailivka town, Ukraine*

*Significance of this work is to reveal the peculiarities of essayist thinking in the context of O. Zabuzhko's works. In the Ukrainian literature of the 21st century, the most prominent essayist work consists of essays by O. Zabuzhko, which, in the first place, reflect political, socio-economic, cultural, and moral problems of the present in the artistic and publicistic key— in other words, it is a peculiar Ukrainian passport of the post-totalitarian period without any decorations, permeated with acutely realistic authorial subjectivity. Essay as a genre is characterized by a specific absence of order, zigzaglike thinking forms, which are directly reflected in the textsphere of novelets, novels, essays by O. Zabuzhko. Essayist thinking is an integral part of essay genre. The research goal is in revealing synergistic nature of essayist thinking and its artistic forms of realisation. The key task of this work is based on the artistic features of the essayist thinking in the works of O. Zabuzhko on the materials of the works «The Chronicles of Fortinbras», «From books and people map», «And again I get into the tank...». Essayist thinking is the issue not investigated enough in psychology of creativity. In the essays of O. Zabuzhko, we observe the concentration of various types and forms of essay consciousness: philosophical thinking, lyrics, essays, comments on the works of other authors, epistolary, memories, reminiscences on her own creative process, interviews, various portraiture structures, etc. Essayistic thinking of O. Zabuzhko is reflected in an ideological-cultural paradigm of the late XX — early XXIst centuries, as evidenced by the writer essay, determined by the synthesis of the most diverse types and forms of literature. The author's personality in essays acts as the body of existence, and culture is a way, means and result — in the form of a work.*

**Key words:** essayist consciousness, essay unit, essay, O. Zabuzhko, art.

### REFERENCES

1. Balaklytskyi, M. A. (2007), *Essay as fiction and journalistic genre: Methodological materials for students in the specialty «Journalism»*. I. M. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv [in Ukrainian].
2. Barry, P. (2008), *Introduction to the theory: literary studies and cultural studies*. / [Transl. from English by O. Poginayko]. Smoloskyp, Kyiv [in Ukrainian].
3. Bono, E. (2005), *Methods of non-standard thinking. Serious creative thinking*. [Transl. from English by D. Ya. Onatskaya]. LLC «Popurri», Moscow [in Russian].
4. Halych, A. O. (2017), *Portrait of memoir and biographical discourses: semantics, structure, modifications: monograph*. Publishing house of the SI «Taras Shevchenko Lugansk National University», Starobilsk [in Ukrainian].
5. Epstein, M. N. (1988), *Paradoxes of novelty. About the literary development of the XIX–XX centuries*. Sovetskiy pisatel, Moscow [in Russian].
6. *Essay genre in modern journalism* (2018): <http://studepedia.org/index.php?vol=28post=13480> [in Ukrainian].
7. Zabuzhko, O. (1999), *The Chronicles of Fortinbras. Selected essay writer of the 90's. Fact*, Kyiv [in Ukrainian].
8. Zabuzhko, O. (2012), *From books and people map. Essay collection*. Meridian Gzernowitz. Publishing house «LLC «Rut»», Kamyanets-Podilskyi [in Ukrainian].
9. Zabuzhko, O. (2016), «*And again I get into the tank...»*. Selected texts of 2012–2016: Articles, essays, interviews, memories. Komora, Kyiv [in Ukrainian].
10. Zadorozhna, O. S. (2018), *Stratification of cultural states in the works of Oksana Zabuzhko*: [http://конференция.com.ua/files/txt/scientific\\_conference\\_34./zbornik\\_Lodz\\_34\\_5-1.pdf](http://конференция.com.ua/files/txt/scientific_conference_34./zbornik_Lodz_34_5-1.pdf). [in Ukrainian].
11. Kayda, L. G. (2008), *Essays as a genre in literature and journalism*. Bulletin of the Moscow University. Series 10. Journalism. Moscow. Vol. 4. P. 19–24. [in Russian].
12. Kuzmenko, V. I. (1997), *Dictionary of literary terms: Textbook on literary criticism for an updated program for teachers and students of secondary schools, vocational schools, lyceums, gymnasiums*. Kyiv [in Ukrainian].
13. Lavrynovych, L. (2018), *Studying poetic creativity of Oksana Zabuzhko in high school*: <http://esnuir/eenu.ed.ua/biistream/123456789/7669/1/Zabuzhkometod.pdf> [in Ukrainian].
14. Rashkevych, M. (2014), *Epistolary journalism: Literature VS. Journalism*. Bulletin of Lviv University. Series: Journalism. Lviv. Issue 39. P. 82–93. [in Ukrainian].
15. Sadykova, L. (2014), *Modern essay: life on the verge of meaning*. Scientific Bulletin of Uzhgorod University. Series: Philology. Social communication. Uzhgorod. Issue 2. P. 51–52. [in Ukrainian].

16. Steblina, N. O. (2011), Modern Ukrainian writer's journalism in the version of speeches by O. Zabuzhko, T. Prokhasko, Yu. Andrukhovych: Thesis abstract for the degree of candidate of social sciences: 27.00.04. Kyiv [in Ukrainian].
17. Franko, I. (1982), Our poetry in 1901. Ivan Franko. Collected works in 50 vol. Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
18. Cherkashchyna, T. Yu. (2018), Formation of genres of memoirs: <http://litzbirn-vk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/65.pdf>. [in Ukrainian].
19. Shebelist, S. (2007), Theoretical aspects of the essay genre. Word and time. № 11. P. 48–56. [in Ukrainian].
20. Yalanska, S. P. (2014), Psychology of creativity: Textbook. V. G. Korolenko PNPУ, Poltava [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165839>

УДК 821.161.2

## КРИСТАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТІВ МЕТАПРОЗИ ДАРИ КОРНІЙ У РОМАНІ «СУЗІР'Я ДІВ»

*Андрій Гурдуз*, канд. філол. наук, доцент

*Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського*  
*gur dai@ukr.net*

*У статті вперше комплексно проаналізовано хронологічно останній роман Дари Корній «Сузір'я Дів», який синтезує більшість художніх моделей і сюжетних рішень авторки, стаючи рубіконом, після якого мисткиня декларує пошук нових шляхів у літературі. Уперше послідовно простежено спосіб кристалізації концептів метапрози Дари Корній у «Сузір'я Дів», для чого визначено відповідність художніх параметрів цього твору як ланки метароманістики авторки та форму вираження в романі семантики базових концептів прози письменниці. Особливу увагу приділено концепту крил, а також способу символізації образів жінки і чоловіка у світлі гендерних акцентів. Положення розвідки мають перспективу розвитку в форматі масштабніших праць із питань становлення української літератури XXI ст.*

**Ключові слова:** *концепт, метапроза, системний аналіз, авторський міф, мотив, крилатість, трансформація.*

З огляду на параметри сучасної прози відбувається видозміна принципів літературознавчого дослідження із закономірним виходом на перший план системного аналізу. Оптимальний він, зокрема, для розгляду творів знакової вітчизняної мисткині перших десятиліть XXI ст. — Дари Корній (Мирослави Замойської) — володарки звання «Золотий письменник України» (2016 р.). Попри те, що динамічно збільшуваний корпус її творів досліджений недостатньо, письменниця активно впливає на творчість молодших авторів. Від її імені вручається з 2015 р. спеціальна відзнака Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова — 2015» в номінації «Українське сучасне фентезі». Швидко зростаючи професійно, вдосконалюючи стиль, Дара Корній у своїх книгах зводить воедино вітчизняну й зарубіжну культурну традицію, минуле й сьогодення, активно запозичує світовий мистецький досвід і водночас витворює неповторний художній світ, пропонуючи свої рішення актуальних суспільних проблем і часом близько підходячи до етичної межі.

Системне компаративне вивчення презентованих у творах Дари Корній міфопоетичних експериментів підтверджує формування в

її метапрози продуктивного для українського письменства ХХІ ст. (вперше означеного й системно проаналізованого нами) авторського міфу. Комплексне дослідження метароману авторки (також уперше здійснено нами [2]) показало, що ключові імперативи його так само глобальні, як, скажімо, у свій час міфу О. Кобилянської, вони знаходять все глибше розуміння й ширшу підтримку серед читацької аудиторії. Видане хронологічно останнім, «Сузір'я Дів» (2018 р.) синтезує в собі переважну більшість розвинених чи згаданих у попередніх роботах авторки художніх моделей і сюжетних рішень, стаючи певним підсумком написаного нею досі й рубіконом, після якого мисткиня декларує пошук нових шляхів у літературі, вихід на інші жанрові обрії [6]. У силу новизни роман поки що не отримав належної літературознавчої оцінки. Відтак, у розвідці вважається за доцільне послідовно простежити спосіб кристалізації концептів метапрози Дари Корній у «Сузір'я Дів», для чого необхідно визначити а) відповідність художніх параметрів цього твору як ланки метароманістики авторки та б) форму вираження в «Сузір'я Дів» семантики базових концептів прози Дари Корній.

За ідейно-змістовим наповненням, синтезом опрацьовуваних у попередніх книгах Дари Корній образних моделей і сюжетних рішень, дещо розвинених поетичних прийомів роман «Сузір'я Дів» доповнив й ознаменував важливу фазу еволюції макроміфу прози авторки про сучасну, творчу й сильну українку, її балансування на межі реальності й ірреальності, пошук себе, зокрема в коханні, а також про реконструкцію нею для себе чоловічого на тлі хаотичних трансформацій навколишнього світу. Структурно цей роман типовий для «великої» прози письменниці, традиційно доповнений розлогими квазіепіграфами, вставними новелами тощо, причому жанрово він також вписується в парадигму її фентезі. Фокус подій зосереджено на перетині минулого (історичний вектор посилено) й сучасного у сполученні дійсності й ірреальності. Превалювання містичних, власне фентезійних елементів у його тексті органічно вписується в загальну тональність прози авторки, яка зізнається: «...я містик...» [9], хоча така поетика нею й заперечується: «...обійшлася без фінтів «фентезі»» [9]. Прикметно, що, як і деяким іншим митцям, Дарі Корній властиве не вповні коректне термінологічне визначення аспектів своєї творчої праці. Відчутним є також у «Сузір'я Дів» звернення до релігійної тематики, яке підсилене рядом епіграфів, притчею про благословення і

прокляття [5, 164–167]; містичного звучання додає тексту звертання до ряду сюжетно мотивованих ірраціональних образів, наскрізного мотиву крові [5, 160] й спадкової відповідальності людини. Умовно фольклорна стилізація оповіді забезпечена послідовним дотриманням письменницею курсу на реінтерпретацію казок і легенд у давньоукраїнському антуражі (скажімо, казки про Землю, Місяць і Сонце [5, 275–281]). Відновлення цього культурного контексту авторка декларувала ще в коментарях до дебютного «Гонимарника» 2010 р. [4]. Як і раніше, можна говорити про уважність письменниці до національної літературної традиції, якщо окремо зіставляти сюжеттику «Сузір'я Дів» і «Дому на горі» (1983 р.) В. Шевчука.

Виходячи з вимог жанру й канонів міфопоетики, текст «Сузір'я Дів», як і інші твори Дари Корній, не може не виявляти виразну бінарну опозиційність. Назвемо показові тут пари концептів: жінка (чиста і піднесена натура) — чоловік (значно поступається жінці рівнем духовної організації); воля (вільна жінка в коханні, в природі) — неволя (зокрема, ув'язнений (за злочини) чоловік: ключовий оксюморонно сформований хронотоп тут — колонія, асоційована з білим лебедем); благословення — прокляття («*Те, що здається прокляттям, може стати благословенням. Те, що здається благословенням, може бути й прокляттям*» [5, 167]); а також оказіональні: собор — лабіринт [5, 149, 234] та інші опозиційні пари концептів-мотивів. Констатуємо в такий спосіб наявність в аналізованому романі 2018 р. базових ознак різного рівня художньої організації метапрози Дари Корній (жанрових, структурно-сюжетних, систем образів персонажів, поетики й міфопоетики, гендерних акцентів тощо).

У тексті Дари Корній важливу роль відіграє символ: він окреслює межі модельованого нею фентезійного міського часопростору й розставляє ідейні акценти, увиразнюючи неодмінно центральну постать жінки. Своєрідна мозаїка з полісемантичних символів і загалом мікрообразів із факультативним квазісимволічним звучанням (аналогічно — у романах Олени Печорної) органічна художній природі комбінаторної міфопоетики творів Дари Корній, і ключове місце в цій системі відведене крилам. Саме наскрізний образ-символ крил, базовий концепт художнього світу мисткині, отримує в романі «Сузір'я Дів» найпотужніший імпульс, а в постаті жінки-героїні підкреслює активне начало (адже загалом сильні, але часто пасивні — які стійко зносять удари долі — натури героїнь типові для українського роману

межі ХХ–ХХІ ст., скажімо, Людмили Баграч, Людмили Таран, Олени Печорної). Новели й романи авторки насичені прямими й опосередкованими порівняннями жінок і / чи (подієвих) атрибутів їх життя з крилами. Невід’ємною складовою тут є мотив польоту, простежуваній і в «Сузір’ї Дів». Частотно цей мотив проходить у метатексті Дари Корній як переживання жінкою кохання, творчого натхнення чи польоту-падіння (скажімо, перша з названих ситуацій прокоментована в «Сузір’ї Дів» так: «Щойно я побачила твого татка, крила мені вирости» [5, с. 110]). Технічно доповнюють таку картину відповідні пестливі звертання-порівняння до дівчат / жінок («моя птахо-зірко» [5, 9], «моя пташечко» [5, 59, 161] і под.

Жінка змальована Дарою Корній виразницею й водночас заручницею кохання й радості, і в «Сузір’ї Дів» це проілюстровано за допомогою образів пташиного царства: наприклад, у сцені, де батько пояснює доньці, що певний час залишався з її матір’ю тільки заради дитини, «...мама-красуня, вродлива пава... зараз здавалася Василюні переляканим сірим горобчиком з потрощеними крилами, який більше ніколи не зможе літати» [5, 99]. Такий паралелізм типовий для тексту письменниці: у «Щоденнику Мавки» руки зневіреної Магди схожі на «крила підбитої чайки» [8, 214], і як «скриджене крило підбитої чайки» [7, 135] сприймається жест засмученої жінки в книзі «Тому, що ти є» тощо.

Прикметно, що образам чоловіка в художньому світі Дари Корній не властиві паралелі з крилатими створіннями («безкрилий чоловік»), за окремими винятками. Останнє є логічним, оскільки героїня Дари Корній підкреслено духовно сильніша за чоловіка, й ознака її окриленості — атрибут такого вирізнення. В концептуальному романі «Щоденник Мавки» бачимо ледве не винятковий у цьому сенсі образ умовно крилатого Мамає — закоханого в Магду-Мавку художника й достатньо сильну натуру, здатну духовно й морально дорівнятися до обраниці. Тут Дара Корній, блискуче переосмислюючи образи «Лісової пісні» Лесі Українки, змальовує абсолютизовану нею моральну нерівність чоловіків-«чугайстрів» і жінок-«мавок», хоча в площині народних вірувань українців до такої інтерпретації цієї пари ірраціональних образів виникають питання.

Постать чоловіка в асоціативній площині «птаха» протиставлена образу жінки-«пави», причому у властивій мисткині манері це (в тому числі гендерне) протиставлення виписано тільки в романі



«Сузір'я Дів», де акценти щодо місця чоловіка і жінки в суспільстві Дарою Корній розставлені остаточно (згадані у вступі до першої частини роману три райські птаходіви Алконост, Сирин і Гамаюн [5, 8] доводять до абсолюту виражену святість асоційованих із птахами жіночих персонажів). Наскрізний аналіз творів авторки підтверджує справедливість сказаного нами: якщо в книзі «Тому, що ти є» (2012 р.) Оксана говорить шестирічному сину, що крила мають *«всі, певне всі, але не всі про це пам'ятають»* [7, 233], і у відповідь чує: *«Ті крила отам. — Він кладе руку на груди»* [7, 233], то вже у «Крилах кольору хмар» (2015 р., у співавторстві з Талою Владиміровою) у уста маленької Христі вкладені такі слова: *«Дуже-дуже холосий Вітюса. Але він не дуже людина, Адо, він — цоловік»*, — і героїня коментує: *«Я такого й від дорослих знайомих феміністок не чула... «Чоловік — не зовсім людина! Тому його ображати не треба». Усміхаюся мимоволі»* [3, 240]. Нарешті, в «Сузір'ї Дів» читаємо промовистий зачин, в якому закоханий каже своїй милій: *«Чоловікам не так пощастило, як вам, жінкам. У нас його (такого сузір'я, як у жінок. — А. Г.) немає»* [5, 9]). Дійсно, в романі (2018 р.) концепт птахи поєднано з багатозначним й абсолютним образом зірки, а їх оказіональна синонімія вперше досягає тут художнього довершення. Применшеність постаті чоловіка при цьому поглиблюється протиставленням (у фокус оповіді в романі потрапляє чоловіча *«виправна колонія максимального рівня безпеки»*, названа й порівнювана з білим лебедем і розташована в споруді колишнього костюлу: *«Білий лебідь, якому підрізали крила, вийняли серце — бо позбавили віри»* [5, 18]). Прикметний у цьому контексті фрагмент промови письменниці на презентації її роману в Тернополі, де вона припустила, що писатиме історичні твори: *«Жінки завжди рухають... історію... і навіть якщо там з'являються чоловіки, це як декорації, тому що жінка все одно зробить все по-своєму і зробить так, використовуючи чоловіка... як їй вигідно. Навіть якщо весь світ падає, і вона знає, що після того, що вона зробила, буде погано всім, і їй також... вона, розумієте, робить усе, від неї залежне, щоб зробити так, як вона написана сценарій... і всі мають виконувати той сценарій, бо вона жінка»* [6].

Пов'язану з мотивом крилатості й підкреслену в «Сузір'ї Дів» лінію ангелів Дара Корній послідовно проводить фактично у всіх творах, причому частотність відповідних порівнянь персонажів з ангелами чи пряма вказівка на таку їх природу спричинює ефект інфляції

поняття й образу божественної істоти в метапрозі мисткині. Властивою їй текстам особливістю стає положення про варіативний колір ангельських крил. У «Сузір'ї Дів» останньому приділена особлива увага, як і питанню походження ангелів. Акцент на полібарвності добрих ангелів у Дари Корній органічний (й зумовлений, зокрема, генетично) із виразними і тривожними світовими тенденціями останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. по переосмисленню морально-духовної бінарності буття людини та відповідних ірраціональних утілень, у результаті чого спостерігаємо формування тріади типу «добро — змінна — зло» з наступним факультативним і нібито ігровим, але системним її переполюсуванням [1, 65]. Поряд з образами ангелів подібної — але семантично зворотної — трансформації зазнають постаті їх опонентів зі світу «нижчої міфології», і в метатексті Дари Корній це, в першу чергу, вампіри, лінія яких у «Сузір'ї Дів» також розвинена. Загалом найбільш промовисті в означеному сенсі назви частин тетралогії «Безмертні» — генетично пов'язаної з «Вартами» С. Лук'яненка, — які прямо вказують на протилежне класичному тут осмислення добра і зла.

Як видно з вищесказаного, в романі «Сузір'я Дів» Дара Корній ставить крапки над «і» в ряду принципів для її художньої картини світу й варіативно трактованих у її попередніх творах питань; у такий спосіб ключові концепти метароманістики авторки кристалізуються, що робить твір 2018 р. — вартісний і сам по собі — поворотним у письменницькій кар'єрі Дари Корній. Популярність її книг зумовлена, крім власне художньої вартості текстів, специфічною вчасністю їх появи, точним розумінням письменниці потреб та інтересів читача. Утримуючи в модельованому нею художньому континуумі баланс запозиченого — зі світового чи національного досвіду — й оригінально витвореного, «українська Стефані Майєр» (як іменують її після виходу «Гонимарника», що увійшов до програми середньої школи), залишається найбільш успішною й продуктивною письменницею України початку ХХІ ст. Подальше дослідження еволюційної «кривої» мисткині, особливо після її заяв 2018 р. про зміну художнього амплуа (Корній Д. «Сузір'я дів»: презентація 2018), є безумовно доцільним, і наведені в нашій розвідці положення можуть увійти до масштабніших праць — як про стиль і метапрозу Дари Корній у цілому крізь призму компаративної оцінки, так і в контексті розвитку української (жіночої) літератури ХХІ ст. загалом.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Гурдуз А. І. Літературно-мистецька вампіріада другої половини ХХ — першого десятиліття ХХІ століть: інтрига переосмислення / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. Сер. : Філологічні науки / за ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко. — Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2013. — Вип. 4.12 (96). — С. 64–72.
2. Гурдуз А. І. Метагероїня романів Дари Корній / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки : (літературознавство) : зб. наук. пр. / за ред. О. С. Філатової. — Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. — Вип. 2 (16), жовтень. — С. 61–67
3. Корній Д. Крила кольору хмар : роман / Дара Корній, Тала Владмирова ; передм. Т. Белімової. — Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. — 320 с.
4. Корній Д. [Про Стефані Майер] : інтерв'ю в київ. книгарні «Є» 01.06.2012 р. / Дара Корній ; модератор М. Кідрук. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=8hJ-mwDp5mI&feature=relmfu> (дата звернення: 23.10.2018 р.).
5. Корній Д. Сузір'я Дів / Дара Корній. — Харків : Віват, 2018. — 288 с.
6. Корній Д. «Сузір'я дів» : [презентація книги в Тернополі, 5 травня 2018 р.] / Дара Корній. — Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=M5xVZoNYoXo> (дата звернення: 05.01.2019 р.).
7. Корній Д. Тому, що ти є / Дара Корній ; передм. М. Іванцової. — Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. — 240 с.
8. Корній Д. Щоденник Мавки : роман / Дара Корній. — Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. — 304 с.
9. «Сузір'я Дів»: у Луцьку презентували психологічний роман Дари Корній // Волинські новини. — 2018. — Червень, 7. — Режим доступу : <https://www.volynnews.com/news/all/suziria-div-u-lutsku-prezentuvaly-psykholohichnyu-roman-dary-korniy/> (дата звернення: 05.01.2019 р.).

**КРИСТАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТОВ МЕТАПРОЗИ ДАРЫ КОРНИЙ В РОМАНЕ «СОЗВЕЗДИЕ ДЕВ»***Гурдуз Андрей, канд. філол. наук, доцент**Николаевский национальный университет имени В. А. Сухомлинского*

*В статье впервые комплексно проанализирован хронологически последний роман Дары Корний «Созвездие Дев», синтезирующий большинство художественных моделей и сюжетных решений автора как рубикон, после которого писательница декларирует поиск новых путей в литературе. Впервые последовательно отслежен способ кристаллизации концептов метапрозы Дары Корний в «Созвездии*

*Дев», для чего определены соответствие художественных параметров этого произведения как звена метароманистики автора и форма выражения в «Созвездии Дев» семантики базовых концептов прозы Дары Корний. Особое внимание уделено концепту крыльев, а также способу символизации образов женщины и мужчины в свете гендерных акцентов. Положения статьи имеют перспективу развития в формате более масштабных работ по вопросам становления украинской литературы XXI в.*

**Ключевые слова:** концепт, метапроза, системный анализ, авторский миф, мотив, крылатость, трансформация.

## CRYSTALLIZATION OF KONCEPTS OF DARA KORNIY'S METAPROSE IN THE NOVEL «THE CONSTELLATION OF VIRGINS»

**Gurduz Andriy**, Candidate of Philology, associate professor

Mykolaiv V. O. Sukhomlynskyi National University, Ukraine

*One of the most productive artistic phenomena in the modern Ukrainian literature is the author myth of the Dara Korniy's metaprose. In our article the last novel by Dara Korniy «The Constellation of Virgins» is complex analysed for the first time. This book synthesizes the most author' artistic models and plot decisions, it is a Rubicon after which our writer declares the search of new ways in literature. For the first time the method of crystallization of concepts of Dara Korniy metaprose is consistently studied in «The Constellation of Virgins». For this purpose accordance of artistic parameters of this work as a link of author's metanovel is certain, and also a form of expression in «The Constellation of Virgins» of semantics of the base concepts of Dara Korniy prose is researched. The special attention is spared to the concept of wings, and also the method of symbolizing of a woman and a man appearances in the light of gender accents is certain.*

*«The Constellation of Virgins» marked the important phase of evolution of the macromyth in the authoress' prose of about modern, creative and strong Ukrainian, her balancing on verge of reality and unreality, and search of herself. Structurally this novel is typical for «large» prose of authoress, in the genre sense it is also written into the paradigm of her fantasy. Coming from the requirements of genre and mythopoetic canons, of, the text of «The Constellation of Virgins» finds out expressive binary oppositionness. We can establish a presence the base signs of the metaprose by Dara Korniy in the analysable novel.*

*In the text by M. Zamoyska a symbol plays an important role. The image-character of wings, the base concept of the artistic world of authoress, gets in the novel «The Constellation of Virgins» the most powerful impulse, and in the figure of heroine it underlines the active beginning. An inalienable constituent here is a motif of flight. For men images not incident the parallels with the winged creations, after separate exceptions. In this novel the bird concept is connected with significant appearance of a star, and their equivalentness arrives at artistic completion here first. In «The Constellation of Virgins» the wings motif related to the line of angels, the special attention is spared to the color of angels' wings. Next to angels images, the figures from the world of «lower mythology», vampires, get a reverse transformation in this novel by Dara Korniy.*

*Positions of our article have a prospect of development in the format of the more scale works on questions of becoming of the Ukrainian literature in XXI century.*

**Key words:** *concept, metaprose, analysis of the systems, author's myth, motive, крилатість, transformation.*

### REFERENCES

1. Gurduz, A. I. (2013), Literaturno-mystetska vampiriada druhoi polovyny XX — pershoho desiatylittia XXI stolit: intryha pereosmyslennia. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho: zb. nauk. pr. Ser.: Filolohichni nauky* / za red. V. D. Budaka, M. I. Maistrenko. MNU im. V. O. Sukhomlynskoho, Mykolaiv, issue 4.12 (96), pp. 64–72 [in Ukrainian].
2. Gurduz, A. I. (2015), Metaheroinia romaniv Dary Kornii, *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky: (literaturoznavstvo): zb. nauk. pr. / za red. O. S. Filatovoi*. MNU im. V. O. Sukhomlynskoho, Mykolaiv. Zhovten, issue 2 (16), pp. 61–67 [in Ukrainian].
3. Kornii D. and Vladmyrova T. (2015), *Kryla koloru khmar*: roman; peredm. T. Belimovoi, Knyzhkovyi klub «Klub simeinoho dozvillia», Kharkiv [in Ukrainian].
4. Kornii D. (2012), [*Pro Stefani Maiier*]: interviu v kyiv. knyharni «Ie» 01.06, moderator M. Kidruk, available at : <http://www.youtube.com/watch?v=8hJ-mwDp-5mI&feature=relmfu> [in Ukrainian]
5. Kornii D. (2018), *Suziria Div*, Vivat, Kharkiv, 2018 [in Ukrainian].
6. Kornii D. (2018), «*Suziria div*»: [prezentatsiia knyhy v Ternopoli, 5 travnia], available at: <https://www.youtube.com/watch?v=M5xBZ0NYoxo> [in Ukrainian].
7. Kornii D. (2013), *Tomu, shcho ty ye*; peredm. M. Ivantsovoi, Knyzhkovyi klub «Klub simeinoho dozvillia», Kharkiv [in Ukrainian].
8. Kornii D. (2014), *Shchodennyk Mavky*: roman, Knyzhkovyi klub «Klub simeinoho dozvillia», Kharkiv [in Ukrainian].
9. «*Suziria Div*»: u Lutsku prezentuvaly psykhologichni roman Dary Kornii (2018), *Volynski novyny*, Cherven, 7, available at: <https://www.volynnews.com/news/all/suziria-div-u-lutsku-prezentuvaly-psykhologichniy-roman-dary-korniy/> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 21 березня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165840>

УДК 007:304:070:82–92

## АВАНГАРДНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРИСИСТИЦІ 1930-х рр. (НА ПРИКЛАДІ ПОДОРОЖНЬОГО НАРИСУ Д. БУЗЬКА ТА ГЕО ШКУРУПІЯ «СТАРИМ ДНІПРОМ В ОСТАННІЙ РАЗ»)

*Алла Коваленко, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
longms@rambler.ru*

*У статті проаналізовано подорожній нарис Д. Бузька та Гео Шкурупія «Старим Дніпром в останній раз», який став результатом експериментів футуристів на межі журналістики й публіцистики, «фактової літератури» й художньої літератури. В досліджуваному нарисі продемонстровано погляд щодо функціональності тексту, гібридизації нерозвиненого на той час жанру репортажу й подорожнього нарису, використання факту в літературі, способів його інтерпретації, співвідношення документалізму й образності, використання нових формальних засобів.*

*Ключові слова: подорожній нарис, репортаж, монтаж, «остраність», факт.*

**Постановка проблеми.** Теорія жанру подорожнього нарису активно досліджувалась як у 1920–1930-ті роки, протягом всього ХХ століття, так і наразі розробляється досить інтенсивно. Серед найбільш відомих дослідників слід згадати М. Горького (найактивнішого формувальника й пропагандиста цього жанру, який вибудовував теорію нарису в контексті соцреалістичного методу), О. Журбіну, Т. Беневоленську, М. Кіма, М. Стюфляєву, Д. Григораша, В. Качкана, В. Галич та ін. З сучасних викоремлюються праці О. Глушка, О. Гусєвої, Т. Ковальнової, К. Валькової та інших.

Теоретики 1920-х намагалися поєднати жанрову природу з ідеологічною складовою, використовуючи нарис як жанр пропаганди виробничої тематики, індустріалізації тощо. Саме в цей час була сформована назва жанру, у 1960-х досліджувалися питання жанрової типології, типізації, жанрових ознак, згодом — поетика жанру тощо. Сучасна наука вивчає окремі аспекти теорії, історії та функціонування жанру, співвіднесення нарису з тревелогом тощо.

**Темою** цієї розвідки є вивчення теоретичного й практичного аспекту формування подорожнього нарису та газетного репортажу як жанрів, їх гібридність, широко дискутованих у 1927–1929 рр. у ко-

лах російського «Нового Лефа» та українських футуристів на чолі з Михайлем Семенком, Ол. Полторацьким, П. Мельником, Леонідом Френкелем та іншими письменниками, переважно об'єднаними навколо журналу «Нова генерація». В контексті дискусій про «фактову літературу», так звану літературу «non fiction», та природу факту вони висували тезу про важливість жанру репортажу, його функціональність, поетику та дотичність до інших жанрів, зокрема й подорожного нарису, експериментували із синтезуванням жанрових форм та формами гри із публікою, епатували її тощо. І як зазначає одна з дослідниць українського авангардизму Г. Біла: «Утопія» історичного авангардизму... Потребує відчуження від сумнівної традиції «лівих експериментів» у теперішньому все ще логоцентричному суспільстві» [1, 143]. Отож, у **перспективі** можна ґрунтовніше оцінити внесок українських футуристів у розроблення теорії жанрів репортажу й нарису в контексті фактової літератури, журналістики, публіцистики, що випереджали час і зарубіжні дослідження.

Літературна програма футуристів, які об'єднували панфутуристів, «младофутуристів» та інших, не була чітко вироблена (хоч ідеологічно вони позиціонували себе «лівими» в мистецтві на зразок «Нового Лефа»), і вироблялася ця програма в ході дискусії, публікацій у журналі «Нова генерація» у формі коментарів до творів, рецензій, статей, завдяки листуванню з читачами тощо. Дослідники футуризму як літературного напрямку, зокрема М. Ільницький, М. Сулима, Г. Біла, Я. Цимбал та інші зазначають, що митці позиціонували себе як прихильники боротьби зі старими літературними формами, світоглядом, психологією, як прибічники подолання психологічної інерції, вони пропагували експерименти з формами. Такі експерименти й пошуки були, насамперед, зумовлені утвердженням радянської ідеології, загальною розбудовою держави, політичним та економічним формуванням СРСР, пропагандою яких займались всесоюзні державні кампанії із залучення преси й літератури, мистецтва тощо.

Експериментували з репортажем та розробляли його теорію переважно Ол. Полторацький, О. Мар'ямов, Гео Шкурупій, Д. Бузько та ін. Вони розглядали репортаж, по-перше, як окремий жанр фактової літератури, по-друге, як проміжний етап у творчості для вироблення інших жанрів на кшталт романів чи нарисів. Також його вважали найбільш вдалим для пропаганди: «Репортаж — найвище мистецтво в добу будівництва соціалізму» [10, 11]. Ідеологічною ангажованістю

не можна заперечувати ідею футуристів щодо основного функціонального призначення репортажу — задоволення інформаційних потреб аудиторії й об'єктивного професійного відтворення інформації з використанням фактів, звідси й запроваджена ними назва професії репортерів «професіоналів-фактологів». Водночас футуристи твердили, що лівий репортаж переріс масштаби газети й щотижневика і набирає «форм самостійної літератури», вимагає літературного опрацювання фактів.

Написанню подорожнього нарису «Старим Дніпром в останній раз» сприяло завдання радянського уряду відобразити й пропагувати масштабне будівництво Дніпрогесу, чому й підпорядкований ідейний аспект тексту, який простежується у використанні стереотипності, образів робітників, радянської молоді, контрреволюціонерів тощо. Однак на змальований у тексті процес будівництва наклалися відображені авторами інші соціальні явища, що демонстрували їхню неупередженість і об'єктивність у подачі інформації.

Реальним фактом стала екскурсія групи письменників, серед яких і були автори нарису Дмитро Бузько й Гео Шкурупій. Згодом редакція «Нової генерації» розпочала інформаційну кампанію: присвятила п'ятий і шостий випуски за 1928 рік темі будівництва Дніпрельстану, зокрема І. Маловічко помістив вступ до поеми «Донбас», її перший та другий розділи, Д. Степанів — допис «Реальне», Ол. Полторацький та Дан Сотник «Донбас на півдорозі» — «спробу комбінованого літературного і фоторепортажу про Донбас» тощо. Від редакції зазначалось, що вона перебувала в найбільших промислових регіонах Донбасу, цікавилася життям, побутом, проводила виступи й лекційну роботу, загалом твори письменників були своєрідним звітом про поїздку, а цінні тим, що «тут вигадка заміняється фактом» [10]. Згодом відбулися обговорення написаних творів за участю редакції і співробітників Дніпрогесу.

Публікація нарису «Старим Дніпром в останній раз» у журналі «Нова генерація» зумовила активну реакцію читачької аудиторії, формування рецептивного поля. Листи читачів з приводу нарису актуалізували й інші проблеми в літературі, стали їх фокусом і підтверджували необхідність експериментів, зокрема і в жанровій формі, головне — вони засвідчували недостатність інформативності текстів: «Останній раз старим Дніпром» Шкурупія, Бузька доказує, що можна цікаво писати про українські справи. А писати про них є що



й варто, і це ні в якому разі не буде національна обмеженість, «проставитися». Бо раніш чим братися за пересадку Америки, Європи на наші города, треба більше знати про себе, ґрунт, куди збираємося пересаджувати випечене цілком в інших умовах насіння» [10, 71], або «...в українській літературі та мистецтві утворюються нові форми й шляхи до майбутнього... і особливо сподобалось: «Старим Дніпром в ост. раз» Бузька й Шкурупія...» [10, 317]. Тому, як вимагав читач, у нарисі простежується багатофункціональність тексту, про що заявляли експериментатори: текст виконував насамперед інформаційну, комунікативну, аксіологічну та розважальну функцію, ну і, звичайно ж, пропагандистську.

У ході експериментування з аналізованим нарисом і репортажем відбувалося не тільки напрацювання теорії, а й формування своєї аудиторії, боротьба за неї. В обговорення літературної роботи про Донбас включалися й самі робітники, які, крім прагнення будувати соціалізм, боротись із міщанством та підвищувати культурний рівень, висловлювали бажання «винайти новий спосіб впливу на читача» [10, 57], або ж підтримавши тренд популярності професії письменника, самим стати письменниками-початківцями.

Так як теоретики-футуристи сходилися на тому, що в основі репортажу мусить бути подорож, що й об'єднує його з нарисом, у «Старим Дніпром в останній раз» маємо такий сюжет, побудований у хронологічній послідовності за визначеним маршрутом відрядження: відправним пунктом стала одна зі станцій Києва, з якої вони вирушили на пароплаві. Шлях пролягав повз м. Канів — могилу Т. Шевченка, Кременчук, Каменське (сучасний Дніпродзержинськ), Дніпропетровськ, до села Кічкас. Автори-оповідачі — активні учасники й свідки того, що відбувається, нанизують описи окремих місцевостей, пейзажів, інтер'єрів тощо. Тобто загальний факт-схема подорожі набув у Гео Шкурупія та Дмитра Бузька сюжетизації та фабулізації, так як сам факт, на думку Гео Шкурупія, «уже має свій сюжет» [10, 12].

У процесі подорожі автори нанизують факти, одиничні та статистику, зібрані журналістським способом, причому до їх відбору підходять не спрощуючи їх, як це робили левівці, і не так, як наступний їх критик М. Горький — відбираючи факти на догоду ідеології або навіть їх придумуючи чи маніпулюючи ними: «Агітацію фактами й цифрами треба вибудовувати так, щоб... у читача формувались «близькі йому, реально уявні поняття... Із абстрактної, поверхневої інформації й

пропаганду треба зробити динамічною, конкретною і ніби об'ємною, відчутною» [11, 19]. Саме такий підхід до фактів, маніпуляція ними, призвели до того, що циклом «Крайною Рад» М. Горький започаткував псевдодокументалістику [6, 173].

У нарисі «Старим Дніпром...» можна знайти неупереджений відбір фактів, що об'єктивно відтворюють реальну дійсність і виділити, зокрема історичні, соціальні, географічні, біографічні, літературні тощо. Серед історичних фактів є, насамперед, початок будівництва Дніпрогесу, індустріалізація Дніпропетровська тощо. Автори нагадують читачам у експозиції, — місці, де починається екскурсія, факт створення фільму режисером Анощенком «Трипільська трагедія», який присвячено встановленню радянської влади, боротьбі з отаманом Зеленим, контрреволюціонерами та загибелі пароплава «Гоголь» з комсомольцями в місці початку їх подорожі. Також у ході подорожі Дніпром та відвідин могили Тараса Шевченка описується зустріч з бандуристом, актором театру, який пропагує творчість поета (над чим іронізують автори — А. К.). Тут пряма алюзія на козацькі часи й славне минуле Дніпра — колиски українського козацтва. Для вписування читача й авторів у континуум епохи нарисисти нагадують про те, що будівництво Дніпрельстану розпочинається в «знаковий» для радянської держави (чергову п'ятирічку) момент: «А вже минуло 10 років революції — 10 років тяжких злиднів для цих людей минулого та їхніх нащадків» [2, 5]. Протиставлення сучасного та минулого (історичного) часів, як прийом контрасту, підпорядковане загальній ідеологічній складовій нарису, водночас нагадує українцям про необхідність збереження історії. Чи не тому із симпатією описано проф. Д. Яворницького як хранителя козацької історії у частині «Розвінчана романтика», який захоплено розповідає у краєзнавчому музеї учасникам подорожі про Анну Іоанівну, батька Махна тощо.

Біографічні факти тісно переплетені із соціальними, що, на думку М. Галлера, є однією з вимог репортажу, де повинен бути присутній соціальний зміст і соціалізація читача [4, 96]; через них відображається реальна картина дійсності й гостроактуальні суспільні питання. Тут названі важливі для репортажу соціальні інститути, що існували на той час у державі (відділ преси ЦК, ВУФК, Держвидав та Політосвіта, літературні організації), які на думку авторів, мали ліквідувати або вирішити абсолютну відсутність культурної роботи у промислових містах, зокрема у Дніпропетровську, на його заводах,

на майбутньому будівництві Дніпрельстану. Так, на початку екскурсії співрозмовники — реальні постаті, вони ж українські письменники-футуристи Гео Шкурупій та Дмитро Бузько згадують їхніх колег Михайля Семенка, Григорія Косинку, останній теж був пасажиром на пароплаві: «Бачиш, Косинка, критика тебе за трипільського бандита вважає. А який же ти бандит, коли від свого переляканого товариша тікаєш?» [2, 26]. Саме так акцентується активна роль радянської критики, яка часто перебирала на себе функції карального органу, наслідком чого ставали репресії, ідеологічні чистки тощо. Згадуючи Антоненка-Давидовича та Остапа Вишню, представників літературного угруповання Вапліте, завдяки альянзі за допомогою форм авторського опису та іронії читач відсилається до такого соціального явища, як літературна дискусія. Загальновідомо, що ваплітовці боролися з таким явищем, як просвіта: «Коло столів у глибокій моральній дрімоті безпорадної нудьги сиділо двоє молодесеньких хлопців типу плужанина першого ступеня навчання, та ще й не з Кобеляк, а так — з оспіваної Остапом Вишнею сільської політосвіти — хати-читальні» [2, 36].

У ході візиту до редакцій місцевих українських видань «Зорі» й «Зірки» згадується реальна постать — редактор Іван Ткачук: «Ми чули, що він енергійний, здібний хлопець. Саме такий, яким ми уявляли собі увесь сподіваний гурт носіїв пролетарської культури в Дніпропетровську.

Нам сказали, що Іван Ткачук — редактор «Зорі», редактор «Зірки», зав. відділом преси, зам у відпустці (Ще б пак! Дивно, що ще не на цвинтарі...)» [2, с. 36] (у тексті двічі акцентовано цю думку. — А. К.). Атмосфера ненависті, боротьби з опонентами, звинувачення в націоналізмі, бюрократизм, протекціонізм, безграмотність — така реальна дійсність тих років. Тут наводяться факти, пов'язані з поганим станом української журналістики, актуалізується проблема відсутності якісних кадрів, обмеженого фінансування: «Зоря» та селянська «Зірка» видаються на крихточки, що передають із прибутків «Звезды» [2, 38]. У лавах радянських журналістів були молоді неосвічені хлопці, які всього боялися, а «малолітній редактор», який мусив стежити за літературним та культурним життям, не впізнав відомих на той час українських письменників-екскурсантів. Натяками та через факти або проблеми в газетах автори вказують на хиби у проведенні українізації на території УРСР. Це, насамперед, відсутність україномовної преси,

культурної роботи, українофобство щодо кадрового потенціалу: «Вже зовсім не говорячи про будь-яку українізацію, яка, можливо, й не потрібна, бо тут працює, за даними старшого інспектора Дніпрельстану інженера Ковгуна, 60 % українців, тут неможливо знайти українську газету, а тим більше українську книжку» [2, 48]. Навіть назви будівництва мелодійною українською Дніпрельстан не існувало. Власне у фактах і відображено суспільну реакцію на процес українізації, підтримуваний простими робітниками й селянами, та протилежні випадки, що немов українізація — це насильство, вигадка петлюрівщини, або «українців привезено з Галичини».

Загальновідомо, що на будівництво відбиралися молоді люди, дужі, морально стійкі, так звана «залізна молодь», охарактеризована нарисистами за допомогою літературного факту — цитати з балади російського поета Ніколая Тіхонова: «цвяхи б із цих людей робити!» [2, 25]. Також наводиться епізод участі американців на будівництві й протиставляється їхній забезпечений побут злидненим умовам робітників-українців. На тлі історії будівництва Дніпрельстану помічають і таке соціальне явище як туризм, екскурсії серед школярів, гуртків молоді, дітячів партшкіл. Такі факти дають також можливість створити контраст між бажаним і дійсним, патетикою, романтикою електрифікації й реальними проблемами.

Топографічні реалії використані тут у ході ознайомлення з місцями подорожі. Примітно, що автори називають ті місця, могили, пороги, які потім затопляться водою (Лоханський, Ненаситець, Будинський та інші): «Пороги не ревуть, а лише шумлять. Од них лунає шум, як од вітру в лісі. Трохи гуркоче Ненаситець. Враження од цього гуркоту таке, що ніби вулицею їде сотня грузовиків, навантажених камінням» [2, 44]. У кожному описі створюється властивий репортажу ефект присутності, який забезпечує комунікаційний ефект. Авторські описи дають можливість передати їх суб'єктивні відчуття через органи слухові, зорові, дотикові асоціації й залучити читача в цю подорож за допомогою зворотів: «нам здалося до галюцинації реально» [2, 29], «чудне враження цілковитої порожнечі» [2, 28]. Звідси використання другої особи однини для залучення читача.

Описи, пейзажі подаються не тільки для того, щоб передати красу Дніпра, а й відображають політику журналу «Нова генерація», програму футуристів, які борються з традиціями класичної літератури, тим самим підтверджують факт заперечення ними шевченківської

літератури як селянської, традиціоналістської, тобто підтримується ідея Михайля Семенка щодо деканонізації Шевченка. Літературні факти, цитування творів Гео Шкурупія (з його «екстравагантним бажанням») та Т. Шевченка підтримують дискурс шевченкоборства, ідею карнавалізації в самому тексті, назві частини «Театральні декорації» та у загальній іронічності нарису: «Такий точнісінький старуган Дніпро, хіба він може ревти? Він лише муркотить, гріючися, як кіт під сонцем, або прохолоджуючись під зоряним блиском.

А гори весь час наближаються до пароплава, як повторні величезні істоти. Вони ніби підкрадаються до нас і хочуть нас проглинати» [2, 28]. Водночас специфічне цитування Шевченкового «Заповіту», який наспівує мандрівник під ритм руху пароплава, відповідає концепції футуризму щодо ритмізації структур у процесі інтерпретації фактів. Тут мандрівники заперечують романтизм Шевченка та його гіперболізм щодо Дніпра. Після закладання будівництва, на думку мандрівників, Дніпрельстан пройде обряд ініціації і прокинеться «... вже молодим Дніпром. Дніпром електричної енергії майбутнього, широкого й вільного...» [2, 50].

У відображенні панорами «Далі, на правому й на лівому боці Дніпра, тисячі людей копають землю, тисячі коней і возів, здіймаючи неймовірну кураву, довгими нескінченими ланцюгами возять ґрунт. Гудки паровозів тривожно й настирливо вриваються в цей гамір вибухів, стуку й торохтіння тракторів.

Пароплави, катери й човни розрізають води Дніпра, везучи на баржах каміння, пісок або ліс.

Вулицями Кічкаса гуркотять грузовики, автобуси й великі трактори, запряжені у вагони в гумових шинах» [2, 47] подається детальна картина масштабного будівництва, динаміка, яка максимально відчутно передає хід індустріалізації в масштабах СРСР та всієї УРСР, резонанс від будівництва в суспільстві. Автори констатують, що цією побудовою держава сколихнула весь Південь України, спровокувала потужний інформаційний потік, адже поширювалися як плітки, заангажовані розповіді, нарікання, так і сподівання на краще, романтичні настрої від електрифікації.

Однак не можна заперечити, що в нарисі описи сухі, документальні: в одних зосереджено увагу лише на деталях (особливо в інтер'єрах редакцій газет, описах архітектурних споруд), у інших — на метафоричних ідеологічно спрямованих описах природи і виробничого

пейзажу: «Він — широкий, вільний степ — зачаровано задивився на різнобарвні чорні, попелясті, сині, жовті, зеленкуваті стовпи диму велетнів-заводів, що ним геній людської праці викурював з неба старого пришелепкуваного бога» [2, 34].

Ефект присутності, динаміки руху протягом подорожі досягається ще й тим, що в ході екскурсії автори описують рух у вимірах простору й часу, фіксують напрям, пересування різним транспортом і маршрутом: «Пароплав іде по стовпах. Ось він кар'єром мчить на червоний стовбець, ніби хоче його протаранити, ось він раптом завертає і вже мчить на такий же, але білий стовбець.

Правий берег — стовбець червоний, лівий берег — стовбець білий» [2, 30]. Автори навіть називають конкретні трамвайні маршрути, що рухаються вулицями Дніпропетровська. В окремих фрагментах є вказівка на час початку подорожі або її протяжність у милях чи верстах.

В ході відтворення описів або окремих фактів, як властиво репортажам, за Вуаролем [3], мандрівники часто використовують пряму мову та діалоги, анекдотичні випадки, загальновідомі факти тощо. Так, у процесі оповіді подаються факти про переслідування Григорія Косинки, або анекдотичні випадки про переховування бандитів на Трипіллі.

Футуристи акцентували увагу не лише на фактажі, але й на способі інтерпретації й подачі факту. Простежуємо в нарисі використання прийому відсторонення (у Л. Френкеля — «остраність»). Автори-мандрівники ведуть оповідь від першої особи множини, потім переходять на другу особу однини «помічаєш», «наспівуєш», а далі: «Це зі здивуванням ще раніш помітив Бузько й розповідає про це» [2, 30]. Під час наближення до Дніпропетровська мандрівники побачили пляж — нове явище в радянській культурі, однак він був відображений не самими мандрівниками, а очима маленького хлопчика: «А тепер спитайте малого хлопця — і то він вам скаже: « — Пляж — це таке місце, де сотні й тисячі дядь і тьоть виставляють на показ сонцеві (а ще більше чужому окові) всі принади свого, може, й негарного тіла. Деякі дяді, що цілу осінь, зиму та весну напружено шукали нагоди побачити хоч шматочок жіночого тіла (власна жінка «на облік» не береться), звичайно, тепер мають цієї «насолоди» досхочу. І тому в них масні очі, а на устах солодкувата посмішка. Очевидно, ця посмішка до вподоби тьотям. Бо вони крутяться, як

ті свіжі карасі на сковорідці» [2, 33]. Прийом використано з метою подати погляд на річ під іншим кутом і знову її побачити, а потім відтворити на папері.

Факти в нарисі поєднуються шляхом монтажу, що зафіксовано на рівні композиції. Текст поділено на частини: «В осередку Вандей», «Театральні декорації», «Міркування про кактуси та вербу», «Форпост», «Пороги» та ін. Кожна частина завершена, але всі вони тематично об'єднані мотивами дороги, персонажами-оповідачами тощо. Можна порівняти таку композицію з розкадровкою, де теж є завершена думка. Око оповідача ніби кінооб'єктив, своїм поглядом фіксує речі, затримуючи погляд на окремих деталях.

**Висновки.** Аналізований нарис футуристів випереджав тенденції радянської журналістики й публіцистики, адже він написаний під впливом дискусій і завдяки літературі факту, при цьому відображає оригінальну точку зору на факт, його інтерпретацію й документальну літературу в цілому. Принципова відмінність їх нарисів — не тільки зображення подорожі, а й об'єктивне відтворення соціальної дійсності, актуальної й динамічної картини: це і поліфункціональність, більший ступінь документалізму, використання значної частини фактажу різних типів і кількості, що дає можливість порушити гостро актуальні питання й соціалізувати читача. Експериментальність у жанрі репортажу, його різновидах дала поштовх до певної гібридизації жанру нарису, що, крім документалізації, відображав ще й формальні пошуки («остраність», монтаж фактів, ефект присутності, карнавалізація) та експерименти з жанровими формами, що сприяло виробленню теорії жанрів журналістики та публіцистики.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Біла А. Футуризм : монографія. К. : Темпора, 2010. 248 с.
2. Бузько Д., Гео Шкурупій. Старим Дніпром в останній раз. *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*. К. : Темпора, 2016. 860 с.
3. Вуароль Мішель. Гід газетяра / пер. з франц. К., 2003. 64 с.
4. Галлер Міхаель. Репортаж: навчальний посібник / пер. з нім. В. Климченко, В. Олійник; за заг. ред. В. Ф. Іванова. К. : Академія української преси, Центр вільної преси, 2011. 348 с.
5. Глушко О. К. Художня публіцистика: європейські традиції і сучасність : монографія. К. : Арістей, 2010. 192 с.
6. Гусева Е. А. Очерк среди жанров художественной литературы и журналистики : монографія. Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2011. 248 с.

7. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон. М. : Мысль, 1969. 399 с.
8. Ким М. Н. Жанры современной журналистики. СПб. : Изд-во Михайлова В. С., 2004. 336 с.
9. Ковальова Т. В. Розвиток жанру подорожнього нарисув в українській журнальній періодиці 20–30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. соц. ком. : 27.00.04. Дніпропетровськ, 2014. 19 с.
10. Нова генерація. 1928. № 1–12.
11. Пельт В. М. Горький об очерке. *Об очерке* : сб. статей / под ред. П. Ф. Юшина. М. : Изд-во Московского у-та, 1958. С. 5–35.
12. Стюфляева М. И. Человек в публицистике (Методы и приемы изображения и исследования). Воронеж, 1989. 144 с.

**АВАНГАРДНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В УКРАИНСКОМ ОЧЕРКЕ  
1930-х гг. (НА ПРИМЕРЕ ПУТЕВОГО ОЧЕРКА Д. БУЗЬКО И ГЕО  
ШКУРУПИЯ «ПО СТАРОМУ ДНЕПРУ ПОСЛЕДНИЙ РАЗ»)**

*Алла Коваленко, канд. филол. наук, доц.*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
longms@rambler.ru*

*В статье проанализировано путевой журнальный очерк футуристов Д. Бузько та Гео Шкурупия «По старому Днепру последний раз», посвященный путешествию по Днепру перед началом строительства Днепрогесса. Он стал реализацией задания редакции и частью государственной пропагандистской кампании относительно электрификации УССР, активного формирования Днепропетровска как промышленного центра. Одновременно это был результат творческих авангардистских экспериментов украинских футуристов на грани журналистики и публицистики, литературы факта и художественной, этап и процесс формирования концептуального взгляда на жанр репортажа и очерка в процессе дискуссии с представителями русского «Нового Лефа» и другими украинскими литературными группами. Обращено внимание на функциональность текста, на которой было акцентировано в теоретических постулатах футуристов: произведение выполняет информационную, коммуникативную, аксиологическую, рекреационную и пропагандистскую функции, что вполне удовлетворяло читательскую аудиторию и заставляло ее рефлексировать, коммуницировать с авторами. Гибридизация жанра репортажа и путевого очерка реализовалась в первую очередь в значительном использовании фактажа, единичных и статистических фактов, их типов (исторических, биографических, топонимических, социальных, литературных и т. д.), что обеспечило высокую степень документализма, позволило отразить ту реальную картину и социализировать читателя. Актуальность использованных социальных фактов, их количество отражали процесс общественных изменений 1920-х годов: не только строительства Днепрогесса, а вместе с ним и уничтожения части казацкой истории, процесса украинизации, литературной дискуссии, критики и преследований украинских писателей.*



*На очерке отразилось общее увлечение новым искусством — искусством кино, отсюда монтаж кадров, другие формальные приемы от фотографии, «живого свидетеля», экзотика, остротность и т. д.*

**Ключевые слова:** *путевой очерк, репортаж, монтаж, «остротность», факт.*

**AVANT-GARDE EXPERIMENTS IN UKRAINIAN ESSAYING  
OF THE 1930-s (BASED ON THE EXAMPLE OF TRAVEL ESSAY  
BY D. BUZKO AND GEO SHKURUPII «BY OLD DNIPRO  
FOR THE LAST TIME»)**

*Alla Kovalenko, Candidate of Philology, associate professor*

*Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

*This article analyzes the travel journalistic essay by Futurists D. Buzko and Geo Shkurupii «By Old Dnipro for the Last Time» devoted to the Dnipro trip before the construction of the Dniproges. It became the implementation of the editorship and part of the state propaganda campaign on the electrification of the Ukrainian SSR, the active formation of Dnipropetian as an industrial center. At the same time, it was the result of the creative avant-garde experiments of Ukrainians on the brink of journalism and publicism, the «fact literature» and the artistic, stage and the process of forming a conceptual view of the genre of reportage and essay during the discussion with representatives of the Russian «New Left» and other Ukrainian literary groups. The explored essay demonstrates the view of the functionality of the text, which was emphasized in the theoretical postulates of the Futurists: the work carries out informational, communicative, axiological, recreational and propagandistic functions that fully satisfy the reader's audience and make it reflect, communicate with the authors. Hybridization of the genre of reportage and travel essay was first of all in the significant use of factual, single and statistical facts, their types (historical, biographical, toponymic, social, literary, etc.), which provided a high degree of documentary, allowed to reproduce the contemporary picture of reality and socialize the reader. The relevance of the used social facts and their number reflected the process of social transformations of the 1920s: not only the construction of the Dniproges, but also flooding of the part of the Cossack history, the process of Ukrainization, literary debate, criticism and persecution of Ukrainian writers.*

*The essay featured a general passion for new art — cinema, hence the edit of the shots, other formal methods of capturing photography as a «living witness», an extermination, an affair, and others like that.*

**Key words:** *travel essay, reportage, edit, «affiliation», fact.*

**REFERENCES**

1. Bila, A. (2010), Futurism: Scientific publication, Kyiv, Tempora, p. 248 [in Ukrainian].
2. Buzko, D., Geo Shkurupii (2016), By the Old Dnipro for the Last Time, Ways under the sun. Reportage, Kyiv, Tempora, p. 860 [in Ukrainian].

3. Galler, Michael (2011), Reportage: Textbook / Trans. from German V. Klimchenko, V. Oliynyk; Ac. to ed. of V. F. Ivanov, Kyiv, Academy of Ukrainian Press, Free Press Center, p. 348 [in Ukrainian].
4. Glushko, O. K. (2010), Art publicism: European traditions and the present: Monograph, Kyiv, Ariste, p. 192 [in Ukrainian].
5. Guseva, E. A. (2011), Essay among genres of fiction and journalism: monograph. Dnipropetrovsk: Publishing House of DNU, p. 248 [in Ukrainian].
6. Kim, M. N. (2004), Genres of Modern Journalism. — St. Petersburg : Publishing house Mikhailova VS, p. 336 [in Russian].
7. Kovaleva, T. V. (2014), Development of the genre of travel essay in the Ukrainian magazine periodicals of the 20–30's of the twentieth century: author's abstract. dis... cand. soc. com : 27.00.04, Dnipropetrovsk, p.19 [in Ukrainian].
8. Pelt, V. M. (1958,) Gorky about the essay, About the essay: Collected articles / ed. P. F. Yushin. Moscow: Moscow University, Moscow, P P. 5–35 [in Russian].
9. Stuflyayeva, M. I. (1989), A person in publicism (Methods and techniques of image and research), Voronezh, p. 144 [in Russian].
10. New generation. 1928. № № 1–12. p. 317 [in Ukrainian].
11. Woerole, Michelle (2003), Newspaper Man Guide: trans. from french, Kyiv, p. 64 [in Ukrainian].
12. Zhurbina, E. I. (1969), Theory and practice of art-publicism genres. Sketch Felleton. Moscow Thought, p. 399 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16 березня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165841>

УДК 821.161.2–3.09

## **ОСЯЯННЯ ЯК ЕТАП ХУДОЖНЬОГО ТВОРЕННЯ «НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ» (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ ЄВГЕНА ГУЦАЛА «ОЛЕНЬ АВГУСТ»)**

*Ольга Куца, д. ф. н., професор*

*Лариса Куца, к. ф. н., викладач*

*Тернопільський національний педагогічний університет*

*імені Володимира Гнатюка*

*ORCID ID 0000–0002–6147–2410*

*ORCID ID 0000–0003–4877–9626*

*larkutsa@ukr.net*

*У статті запропоновано стереометричний розгляд оповідання Євгена Гуцала крізь призму концепційної парадигматики Григорія В'язовського. Зокрема розглянуто діалогізовану сферу художнього буття, яке охоплює творче і заангажоване мислення, кризу приневоленого таланту режисера і осяяння вільної дитячої душі. Позиції малого персонажа проаналізовано як акт його суб'єктивної готовності до майбутньої творчості і одночасно як адекватний спосіб розкриття драматичного світу дорослого митця в умовах 60-х років ХХ століття.*

***Ключові слова:** творче мислення, оповідання, талант, уява, фантазія, художня деталь.*

Дослідники, намагаючись на основі текстів Євгена Гуцала словесно штрихувати цілісний образ реального автора, прочитували у кожному з творів фрагменти гуцалівського літопису духовного життя: «осяяння», «раптові спалахи уяви», «зафіксовані миті», «несподівані настрої» тощо. Специфіка стильової манери як «лірико-психологічно-медитативно-акварельного письма» впливала із характеру його письменницького мислення. У більшості випадків Є. Гуцало погоджувався із дослідницькими оцінками: «Пишу кожного разу.. що диктують мені внутрішній стан, настрій, комплекс думок і якщо перехожу від одного типу оповідання до іншого, то знову ж таки чомусь відчуваю потребу перейти до об'єктивніших творів, де самого Гуцала менше, а багатогранного світу більше» [5, 53]. Як знаємо, стосовно прози Є. Гуцала висловлювалися критичні некоректності, що впливали з відомих соцреалізмівських підходів до лірико-психологічної прози. Якщо говорити про неповторність гуцалівського творення на основі розгляду оповідання «Олень Август» («естетичні досягнення ранніх

оповідань варті того, щоб їх описати й інтерпретувати...» [10, 71]), то в ньому якраз зображений процес *творення*, який вирізняється тим, що творчий акт передоручається дитині, схвильованій справжнім мистецтвом. Школяр першого-другого класу конструює «свою власну, або «нову реальність», якусь паралельну дійсність» [11, 22].

Зрозуміло, що у контексті прози 60-х років ХХ століття незвичайність образу оленя Августа не була абсолютною. Його треба відносити до «поколінневих психологічних образів-канонів», які репрезентують цю прозу як художній естетичний феномен і належать «до метафізичного екзистенціалу «дива»... що має своїм осердям також незвичайне психологічне пережиття чудесного, незвіданого... творячи своєрідний «канон у каноні» [11, 63].

Оповідання «Олень Август» (1965) розкривало засади «справжності» Є. Гуцала і стало певною мірою творчо-мислительним відкриттям письменника. Мить історії (декілька годин ранньовесняного дня одного із післявоєнних років) оживає у пам'яті реального автора, реконструює минулі переживання і рефлексії, що творять хронотоп пам'яті дитинства та ілюструють мислительну асоціативність Є. Гуцала, «*охоचे фіксуєчи улюблений ним стан осяяння*» [9, 319]. Саме у мить осяяння малий персонаж споглядає досить конкретний образ оленя Августа («центральна» асоціація в оповіданні). У подібних образотвореннях Г. В'язовський констатував «центральну асоціацію», що «образно виражає його проблематику, головний конфлікт і так чи інакше вказує на його ідейне спрямування. Часто така асоціація-образ у сконденсованому вигляді стає заголовком твору...» [3, 249]. Звідси стереометричне прочитання оповідання «Олень Август» крізь призму концепційної парадигми Г. В'язовського *таланту/творчості, самопізнання/перевтілення* визначає **мету й актуальність** пропонованої статті.

Є. Гуцало зізнавався, що його осягнення внутрішнього світу багатьох персонажів відповідало власній вдачі, виражало його особисті емоції та психіку. Недаремно героя твору звать Женя. Але не ім'я постає першим чинником розкриття «прихованого» автобіографізму. Найпереконливішим критерієм виявів завуальованого автобіографічного матеріалу є «представлення болісної колізії»: «Сам процес письма стає автопсихоаналізом, дає змогу екстеріоризувати травму... Навіть у класичних текстах соціалістичного реалізму можна відчитати непомічені автобіографічні чи автопсихологічні сюже-

ти» [7, 43]. Ще не зовсім далеке для реального автора минуле (1965 рік!) стає в аналізованому оповіданні сучасним і одночасно майбутнім. Про подібні константи Р. Ингарден писав: «...Фази майбутнього, що наближається, виявляються або як незаповнені часові схеми, більш надумані, ніж присутні для нас феноменально або, наскільки сподіваємося певних наступних випадків, з'являються перед нашими очима тільки у вигляді постатей нечітко окреслених ознак часових фаз» [6, 149]. Пам'ять письменника занурюється у конкретний часопростір, із якого винуртовує духовне начало його буття, за Г. В'язовським, — «істина-образ», «істина-переживання». Можемо говорити тут про «духовний біографізм», що виявляється у творах, у яких прототипом головного персонажа письменник «обирає самого себе» [3, 163]. Такі твори прямують до укладання «головної книги» письменника, який, очевидно, навіть і не здогадується, у яку форму вона втілиться. Але він знає, якою вона стане за своєю глибиною суттю. Знає, що осередям її буде він сам, життя його душі, його власне сумління.

Увагу Жені, який повертався зі школи, привернув натопт в очікуванні зйомок: знімали кіно. Яке — невідомо. Заголовку фільму у тексті не зазначено. Люди, які тут стоять, охоплені одним настроєм — поспіхом, знеохотою, байдужістю, навіть незадоволенням. Вони не зацікавлені у своїй причетності до «мистецького» акту. По-особливо-му зацікавлений лише Женя. Йому цікаво, як «робиться» фільм. Це перший імпульс, який прогнозує майбутнє творчо-мислення персонажа. Не проста хлопчача цікавість, а, за К.-Г. Юнгом, «суб'єктивна готовність» до творення. Вона подана уже в першому абзаці оповідання, зображене у якому радісне сприйняття Женею весняного хронотопу заангажоване на художнє конструювання у прозі Гуцала «живих метафор», або ж «уяви — фортеці проти дійсності, осередку світу ідеалу і світу, що відповідає бажанню» [10, 75]. Загалом перші два абзаци оповідання — це синкретичний пейзаж, фон психології героя, який працює на творчо-мисленнєвий план образу. Асоціативний комплекс цього образу є значно складнішим, як може видатися на перший погляд. Привертає увагу паралелізм (сонце усміхалось, і його «усмішка випромінювала стільки тепла, що крижані скалки танули» — Жені було так радісно, що він «галасував про те, що двірники рубають лід» [4, 127]). Сонцю і Жені притаманна спільна характерологічна риса — життєнаповнення. Сонячно-тепло-радісно-добродушний ритм від-

суває у тінь сіро-жовто-темні барви післявоєнної дійсності, позначеної лише символом «старенького портфеля».

Ритм радості головного персонажа раптово обірвався — перед ним стримів «незрозумілий масивний апарат». Читачеві, безперечно, відомо, що церемонію підготовки «акторів» до зйомок влаштував режисер. Женя так само знав, що тут мусив бути «найголовніший». Хлопець помітив організовану ним чергу, яка його здивувала: «Спереду стояв дідусь, який читав газету. Дідусь раз у раз поправляв окуляри і зиркав на сонце, мружачись. За ним прилаштувалася молодиця з кошиком, із якого виглядав стурбований довгошій гусак. Далі дівчина у вовняній хустині. Гарній дівчині було душно, і вона почала розв'язувати хустину, аж доки вугільні коси розсипалися по плечах. З незалежним виглядом, повільно наблизився студент. Трохи здивовано зиркнув на гарну дівчину, а потім обличчя в нього стало таке, неначе біля автобуса нікого, крім нього, не було» [4, 128]. Женя неоднозначно поставився до побаченого. Адже у кіно неодмінно повинно бути щось красиве, незвичайне, а тут — буденна черга, гусак, дід з газетою... Але все-таки він «роззявив рота від захоплення»: особливо зацікавлював чоловік, що сидів на високому стільці, який, коли щось не виходило, сердився і махав ногами. Все, що тут відбувалося, Женя пов'язував із цим чоловіком. Все-таки він не міг бути «головним». «Головний» мав творити «щось гарне, незвичайне». Тому зустріч із Альтовим (саме він і виявився головним) стала для Жені дивною і викликала душевне сум'яття. Цей «дядько» безпричинно сварився на нього, нервував. Важливо, що Женя не розгнівався, оскільки він уже знав із свого короткого життєвого досвіду, що «начальник» не може творити «справжнє». Прагнення хлопця до красивого було непогамовним, тому подію, яку вже встиг «схопити», він миттєво намагається згармонізувати із красою «свого простору». Коли Альтов запитав його, звідки він «взявся», то хлопець відповів метафорично: «Звідти, — гойднув... головою на вулицю, блискучу від снігової води й крижаних скалок» [4, 128]. Як писала Н. Копистянська, «часто простір стає ніби алегорією: особистий простір може бути алегорією внутрішнього світу героя, ключем до його характеру, навіть може окреслити його подальшу долю» [8, 108].

М. Павлишин констатував у ранніх творах Є. Гуцала «високий рівень контролю організації теми і форми» [10, 77]. В оповіданні «Олень Август» він досягається рядом художніх засобів, що увиразнюють

хронотопні відношення. Традиційний хронотоп як взаємозумовленість часу і простору досить стиснутий: декілька годин від закінчення уроків у школі до пізнього надвечір'я, коли «день уже згас». Просторові відношення при уважному прочитуванні тексту досить широкі і набувають градаційної форми: вулиця — пустир — сквер — внутрішній світ Альтова — внутрішній світ Жені — мистецтво-як-простір — осяяння. Всі ці простори, динамізуючись, перебувають у тісних зв'язках. Так, на розі вулиці, де розмістився жовтий автобус і стояв натовп, «свій» простір Жені починає відчужуватися: «гарне» перемережується з «негарним». Відчуження позначене тут знаками, які дисонують із ключовими словами «свого» простору. Там — сонце, свіжа вода, дзвінки краплі, хмільні горобці. А тут, біля жовтого автобуса, якийсь високий стілець, незрозумілий великий апарат. Усе-таки Женя глибинної радості не втрачає — він у себе вдома.

Г. В'язовський писав, що справжній художник не спрощує конфліктної основи твору, не зводить її до примітивної психологізації. Для нього як художника руху людської свідомості особливо важливим і нелегким є «вживання» у психологію персонажів, які дисонують із його власним духовним біографізмом: він «зобов'язаний уявно настроїти себе на суспільно-психологічно чужий, неприйнятний для нього лад життя, чуттєво і розумово увійти в нього, пережити його» [3, 176]. Для того, щоб не дійти до письменницької сваволі, щоб персонаж «не був ходячою схемою, треба пережити, передумати все те, чим він живе і що думає в творі, ба навіть за його межами» [3, 208]. Жені у його віці ще не відомо, що режисер повинен бути талановитим, він не знає поняття «талановитий», але знає, що таке «гарне», «таке, як у кіно». Щоб відтворити миттєву реакцію хлопця на жест Альтова, коли той невдоволено нахивав йому пальцем, письменник вдається до промовистої художньої деталі («пекуча дрібна кулька», що розтанула на весняному вітті і капнула хлопцеві за шию).

Дослідники неодноразово вказували, що Є. Гуцало особливо володів секретами поєднання і розміщення художніх деталей. Це засвідчує «Олень Август». Ідейно вагомими деталями у межах цього твору повторюються. Так, Женя вдруге намагався підійти до апаратури і коли сперся плечем об тонкий стовбурець липи, то *крапля* від льодової бурульки двічі капнула йому за шию. Вже під час перебування з Альтовим на нерівному пустирі Женя згадав, як йому за шию попала оця *дрібна кулька*. Від того спогаду «здригнувся» і почав застібати на гудзики

стареньке пальгечко. На початку твору, коли хлопець повертався зі школи, то помітив, як по дивно-сизих бурульках котилися «дзвінкі краплі». Тоді, коли їхав з Альтовим у машині, то *краплини* беззвучно вистрибували з-під коліс — начебто втікали. Коли попливло надвечір'я, то *краплини* не вистрибували — лише колеса «шурхотіли». Деталі виконують досить вагому характерологічну функцію у конструванні образів-персонажів. Коли Альтов побачив Женю у натовпі, то «гримаса невдоволення з'явилася на його стомленому обличчі. ...Підійшов до Жені й поклав йому на плече долоню з довгими сухими пальцями. Ті *пальці були жовті* — від куріння» [4, 128].

Визначальною лексемою у побудові ще однієї деталі постає «зошит». Вона у різних варіантах артикулюється у кількох епізодах твору. На початку, коли йдеться про радісне світосприйняття Жені, він галасує і розмахує стареньким портфелем, із якого виглядали зошити. «Зошити», «книжки» і «старенький портфель» — це знаки, які засвідчують, так би мовити, соціальний і віковий статус хлопця. Читач легко здогадується, що портфеля батьки не спромоглися купити для Жені, це був чийсь портфель, який у нелегкий післявоєнний час переданий йому у спадщину. У Жені він ще не встиг стати стареньким. Вдруге згадано «зошит» в епізоді, коли Альтов покликав хлопця в машину. Тоді «з портфеля висунувся *зошит з брудною обкладинкою*» [4, 131]. Тут і далі зошит («брудна обкладинка», «забруднений зошит», «зошити впали у воду») уже набуває значення символу, який викликає у читача досить зримі асоціації. Зошит постає не тільки свідомством учнівства Жені. Функціональне призначення його як художнього засобу значно глибше. У контексті оповідання він, як і «старенький портфель», підкреслює антитетичність головних персонажів не тільки за віковим чи соціальним статусом, а насамперед за мірою талановитості. Загалом художні деталі в оповіданні суттєво поглиблюють тему твору — талант дитини мусить мати умови для розвитку (зазначимо, що у тексті для означення поняття «талант» вжито лексему «дані». Так, Альтов, хизуючись перед красивою жінкою, безпідставно виносить Жені у його присутності жорстокий вирок: «...В нього немає ніяких даних» [4, 134]). Градаційне вивершення цього епізоду («жовтий автобус загарчав мотором, біля вихлопної труби забринів синій дим, засмерділо спаленим бензином» [4, 124]) пов'язане із градаційною настроєвістю Альтова — обтяжлива для нього «робота» завершилася, він засміявся, стомлене обличчя про-



ясніло. Уся сукупність художніх засобів тут «працює» на відтворення буття Альтова у «чужому» просторі. Женя навіть здивувався, «як звучить незнайоме прізвище» [4, 130].

«Чужим» простором виявляється для Альтова і кінематограф. Він і сам не вважав себе митцем. З гіркою зізнався Жені, що «звичайний, буденний, як і всі інші»; знав, як ніхто, «що не вартий захоплення», усвідомлював, що мав би знімати «щось вагомніше і значніше» [4, 130]. Але вагомішого і значнішого режисер не міг (соцреалізмівського канону треба було дотримуватись), а далі, уже знеохотившись, не хотів і не вмів творити. В умовах вульгарно-соціологічного тиску роздвоїлась душа режисера, і він «у своїй творчості не вмів фантазувати» [4, 132].

Роздвоєна між соцреалізмівськими вимогами і «таємницею Свободи Волі» (К.-Г. Юнг) душа Альтова особливо увиразнена у двох сюжетних пунктах твору. Насамперед тоді, коли він пропонує хлопцеві проїхатися весняною вулицею, запитуючи, чи Женя хоче зніматися в кіно. Альтов лукавить. Бо дивиться на Женю тільки як на «школяра із порваним портфелем». Закінчується цей «благородний» жест тим, що біля будинку з урочистими білими колонами хлопець помітив різку зміну настрою режисера, який несподівано «відчинив двері і сердито сказав: Виходь!» [4, 134]. Таким способом Є. Гуцало довершив моральний портрет Альтова як митця. Загалом у творенні цього персонажа вирішальну роль відіграє жест: Альтов невдоволено «поклав на плече долоню», «взяв хлопчину за комір» тощо.

Найповніше розкривається духовне єство Альтова в епізоді імпровізації з оленями. Це ідейно-художнє ядро оповідання, з якого випливає його заголовок. Обидва персонажі постають тут у своїй глибинній моральній і творчій суті. Наприклад, Альтов глянув на Женю — і побачив у ньому талант. Привабливість «маленької постаті» була йому незрозумілою, режисер відчув подив, захоплення і одночасно заздрість. Женя переживав момент «великого схвилювання». Зазначимо тут, що творчу напругу, яку відчуває справжній митець, Ю. Липа назвав «великим схвилюванням» або ж «новою ясністю», Б.-І. Антонич — «окремою дійсністю». Точніше означає цю окрему дійсність Л. Тарнашинська, називаючи її «новою реальністю» (див.: [11, 31]). В оповіданні «Олень Август» Женя, вільний поки що від ідеологічних реалій, проникає в іншу реальність, яка і є метою мистецтва. Одночасна прив'язаність до дійсності (хлопець любив школу, свою

вулицю, смішних горобців, дрібні чисті крижинки) і свобода (йому однаково, що про нього скажуть: він «гратиме сам із собою») дає йому можливість побачити цю іншу дійсність. Вона виходить за межі лінійного часу і ніби стає його «власним» часом, але часом уже на вертикалі. Ця «нова реальність» Жені виникла завдяки пам'яті, у якій його ще «маленьке» минуле жилося красою, що йшла від прочитаного і побаченого у фільмах. В одну мить «власний» час Жені відокремлюється від власного часу Альтова, який не вмів/не хотів фантазувати. Адже пам'ять режисера не виходила на вертикаль протягом тривалого часу, тому він зневірився. Звідси його прогнозування стосовно Жені: «...Йому ще не раз доведеться розчаровуватись» [4, 129]; «Можливо, цей дар пропаде даремно» [4, 133].

Женя, заангажований тільки у красиве і обнадіяний можливістю знятися у кіно, в одну мить синтезує короткочасний «мистецький» досвід (природа, книги, фільми), опиняється у просторі *осаяння* або ж *«миттєвої метафізики»*. Саме у «миттєвій метафізиці» Г. Башляр вбачав призначення мистецтва: якщо ж воно ітиме тільки за часом життя, то буде мілкішим, ніж життя; і тільки призупиняючи життя, тільки проживаючи миттєву діалектику радості і страждання, воно піднімається над буденністю [1, 347]. На будівництві, де планувалося знімати новий фільм, «для Жені було мало цікавого. Він звик до будівельних майданчиків, до робітників у чорних фуфайках, на яких осів червоний цегляний пил. Звик... до високих кранів, що монотонно проносять на тлі синього неба повільні стріли... Тут нічого цікавого не було» [4, 131].

Альтов раптом якимось інтуїтивно «виміряв» свій талант талантом цього хлопчини і несподівано для себе почав імпровізувати. Миттю пробудилася фантазія, яка накреслила штрихи сценарію нового фільму, що його ніколи не збирався ставити. Одразу народилася і назва — «Олень Август». Це фільм про золотошукачів, які заблудили в тайзі. Син одного із них на ім'я Август, якого не хотіли брати в експедицію, має намір їх врятувати. Він марив оленями, і золотошукачі назвали його Олень Август. Альтов вигадував, не вірячи у вигадуване, а Женя повірив і уявив тайгу. В його уяві постало багато оленів, що поколихували гіллястими рогами. Він уже любив цих оленів, йому подобалася їхня повільна хода, гіллясті роги, замріяні, як у людей, очі. Але коли Женя відкрив побачене Альтову, признався, що споглядає на пустирі оленів, то режисер різко засміявся — і «тварини з гіллясти-

ми рогами зникли. На пустирі видніли самі ями...» [4, 133]. Символ оленячих рогів набуває у творі ідейно-художньої ваги. Таким способом поглиблюється тема майбутнього таланту, який прямує до мистецької реалізації. Женя зображений якраз у цьому періоді дитинства, коли, як писав Г. В'язовський, творча дитина формується як особистість і її «окремі розчленовані реакції, викликані оточенням, спрямовані до системності та синтетичності» [3, 200].

Два епізоди з оленями найповніше розкривають домінуючу проблему в оповіданні — проблему свободи творчості. Можемо говорити про вдалу спробу Є. Гуцала відтворити «дитинний» мистецький світ, позбавлений страху і пристосуванства. Ця внутрішня свобода належить до головних «вузликів» психічної діяльності, які формують в оповіданні мереживо уявленої читачем і усвідомленої пізніше самим персонажем (зрілим письменником Є. Гуцалом) різносторонньої діяльності.

Проникливо відтворена в оповіданні «Олень Август» внутрішня свобода Жені найглибше заторкнула режисерське ество, злякала Альтова — він миттєво окинув зором плоди власної несвободи. Його оповило гидке почуття заздрості. Альтов здогадується, що цей хлопчина «з порваним портфелем» обдарований тим, чим обдаровані справжні майстри, і він роздратовується. Все-таки режисер десь підсвідомо відчув вину перед хлопцем як перед глядачем із високим горизонтом очікування — в Альтова виникло бажання бути гідним його захоплення. Поїздка на пустир — це промовистий акт виправдання, чому «найцікавіше не з'явилось» у його роботі, це відповідь на розчарування Жені, який не побачив під час зйомок «гарних» епізодів, якими він так захоплювався у деяких фільмах.

Альтов привіз Женю на місце будівництва, де лежали купи битої цегли, стояли чорні крани, гули бульдозери. У ямах на пустирі — нерівному, розритому — ріс бур'ян. Режисер, оглянувши все це, здригнувся і риторично запитав: «Бачиш оце будівництво? ... Тут мені доводиться знімати новий фільм. Правда ж, мало чого цікавого знайдеш?» [4, 131]. Але ж талановитий режисер міг би знайти. Як знаходили шістдесятники. Над цими купами битої цегли, над бульдозерами, новозбудованими будинками вивищувалась Людина. Шістдесятники зуміли заглянути в її зболену душу, поставити її у центрі своїх високомистецьких творів. Альтов не хотів. Його спроба піти до людей несе в оповіданні «Олень Август» вагоме символічне навантаження. Режи-

сер «спробував пройти пустирем, — мабуть, хотів потрапити до тих людей, що заливали фундамент, але глина налипала до черевиків — чорних, лакованих, і він, невдоволено суплячись, повернувся на асфальт, почав обстукувати болото. Темно-руді шматки свіжо блиснули на сірому тлі...» [4, 132]. Женя, навпаки, уже вмів знаходити красу в усьому. Споглядання її у природі викликає неймовірну радість, тому він і «галасує» (лексему «галасував» у другому абзаці оповідання вжито тричі). Простір звичайної вулиці постає у його баченні дивовижним плетивом небуденних (насправді звичайних) образів, за допомогою яких його уява творить незвичайну картину весняного пробудження. Женя радіє — від того, що доброзичливо усміхається сонце, що дрібні крижини виблискують гострими крайками, вилітаючи з-під ломів двірників, що «смійні» горобці купаються у струмках, що дивакуваті дівчата проходять в уже розстебнутих пальтах. Тут доречно акцентувати на незмінності внутрішньопсихологічного простору Жені, простору, який ілюструє його сприйняття зовнішнього світу. Тільки один раз, коли він почув від Альтова, що у нього «немає даних», у дитячу душу закралася порожнеча. Тоді і зошити впали у воду, але це була лише мить. Цей «душевний ландшафт» (М. Бахтін) не характерний для Жені: він знає, що поставить таке кіно, що всі «ахнуть» від здивування.

Доцільно звернутись тут до головної методологічної засади психолога Л. Виготського, за якою творча уява, фантазія перебуває у прямій залежності від попереднього досвіду людини, і що саме цей досвід є «матеріалом» для фантазування [2, 10]. На перший погляд, у тексті Є. Гуцала ця засада нібито «не спрацьовує» (Альтов як режисер із достатньо великим досвідом не вмів фантазувати). Л. Виготський наводить ще одну, уже складнішу, форму зв'язку між фантазією і досвідом, коли цей зв'язок налагоджується «між готовим продуктом фантазії і яким-небудь складним явищем дійсності» [2, 11]. В оповіданні «Олень Август» саме цей зв'язок блискавично налагоджується в уяві Жені, хоча він не мав ні життєвого досвіду, ні навіть уяви про працю в кінематографі. Альтов у своїй практиці опирався тільки на першу засаду — побачене і пережите. Женя своєю творчою наснагою дитини підштовхнув його до фантазування, і Альтов окреслив тематичну лінію мистецького фільму. Коли він у миттєвому захваті від власної фантазії розповів про задум Жені, то одразу ж засумнівався у можливості творення такого фільму: «Я... ніколи не бачив тайги» [4, 132].

Викладаючи задум, Альтов знав, що ніколи його не ставитиме, тому означив видуманий ним же сюжет як «брехню». Женя, навпаки, «уже уявляв безкраю, зеленоверху тайгу. Хвоя розлилась, як море, а він із старими бородачами стоїть на сонці. Вони розгублені, знесилені, не знають, куди йти. Але він рятує їх... Як це вдасться, Женя не знав, але місія, покладена на нього, зараз підносила його у власних очах» [4, 132–133]. Ця уявна картина ілюструє вищу форму зв'язку, за Л. Виготським, фантазії з реальністю, прогноуючи майбутній талант.

В останньому епізоді оповідання «Олень Август» найповніше виражений інтелектуально-психологічний струмінь аналізованого твору Є. Гуцала. У ньому художньо зреалізовується повнота саморозкриття творчої уяви малого персонажа. Альтова тут уже немає, немає ні у думках, ні у веселощах Жені. Ідучи посутенілим парком, хлопчик потрапляє у найглухіше місце. Запах моху, бруньок, сирого каміння викликає у нього складний світ переживань: «Серце неначе опустилося глибоко-глибоко, стало бентежно у грудях...» [4, 135]. Треба говорити тут про «кристалізацію чи втілення уяви» (Л. Виготський). Не зайвим буде тут звернутися і до І. Франка, який розрізняв такі визначальні «об'яви» душевного життя талановитої особистості: «...*Свідомість*, тобто можливість відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «я», *чуття*, тобто можливість реагування на зверхні або внутрішні імпульси, *фантазію*, тобто можливість комбінування і перетворювання образів достарчуваних пам'яттю, і, *вкінці, волю*, тобто можливість звершення наших фізичних чи духовних сил в якімсь одним напрямі» [12, 78]. Наведене висловлювання спонукає звернутись до зізнань Є. Гуцала, які ілюструють його власний характер у дитинстві, що ще раз підтверджує автобіографізм твору. Ці зізнання письменника стосуються його перших літературних спроб у третьому чи четвертому класі (ровесник Жені із оповідання «Олень Август»). Майже хрестоматійними стали спогади Є. Гуцала про те, що свої перші поетичні спроби він акуратно заклеював у конверти й посилав у Київ. Але жодної схвальної відповіді так і не одержав — усі вони були негативними. Незважаючи на те, Євген «писав — і слав, писав — і слав...». Такою ж непохитною є воля Жені до творчості, який рішуче заявляє про себе: «Сам гратиме. Сам із собою» [4, 135]. Його думки і почуття, активізуючись, зосереджуються на уявному образі, уява розширюється, вбирається у плоть і творить фрагмент майбутнього фільму: «Серед тихих кущів, між якими білили клапти-

ки снігу, ворушилися гіллясті роги. Ні-ні, не тіні від віття стелилися внизу, бігали по стовбурах, то рухалися роги, то йшло назустріч багато мовчазних, весняних оленів...» [4, 135]. Женья, завдяки духовній свободі, як вільна «творча» дитина, дуже швидко пройшов цей, за Г. В'язовським, первинний етап творчого мислення — враження-споглядання-вживання в образ. Його «узагальнення-абстрагування» навіть роздратовали Альтова. Асоціювання, втілене у дихотомії «тіні — гіллясті роги», ілюструє творчо-мислительний шлях письменника до оригінальності художньої творчості. Можемо говорити про «відкриття таємниці», оскільки конструювання образів, злиття їх в художню цілісність — «надзвичайно... інтимний процес творчого мислення» [3, 67].

Таким чином, в актуалізованому у прозі 60-х років ХХ ст. художньому просторі пам'яті про дитинство вирізняється оповідання Є. Гуцала «Олень Август» як художня парадигма пам'яті про дитячу («дитинну») творчість. В умовах несвободи, насамперед духовної, творчо-мисленнєвої, такий погляд уможлиблював відтворення заангажованих/творчих підходів до концептуальних стильових засад. Призма погляду дитячого персонажа стала способом розкриття неоднозначного і драматичного світу дорослого митця. Художня переконливість хронотопу пам'яті («власного» часу автора оповідання) забезпечувала довершеність персонажів, уява яких балансує у межах антитетичної дихотомії таланту втраченого і майбутнього таланту. Залежність режисера Альтова від диктату історичної реальності і внутрішня свобода Жені-школяра давала авторові можливість проникати у метафізичний простір мистецтва-як-істини. Засада духовного біографізму зреалізовується в оповіданні у такому творчо-мисленнєвому ряду: пам'ять реального автора → творчість-як-істина → творчість-як-радість → віра у творчість → воля до творчості. Художнє втілення дихотомії несвободи/«Свободи Волі» повною розкриває ідейно-художні позиції Євгена Гуцала 60-х років ХХ століття.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Башляр Г. Новый рационализм. М. : Прогресс, 1987. 376 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество М. : Просвещение, 1991. 91 с.
3. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника. К. : Дніпро, 1982. 335 с.
4. Гуцало Є. Олень Август // Гуцало Є. Олень Август. Оповідання. Повість. К. : Веселка, 1986. С. 127–136.

5. Дончик В. Г. Проза українського серця // Урок української. 2002. № 4. С. 51–54.
6. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 139–163.
7. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс. Луцьк : Вежа-Друк, 2014. 420 с.
8. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
9. Кравченко А. Євген Гуцало // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. / за ред. В. Г. Дончика. К. : Либідь, 1998. С. 318–322.
10. Павлишин М. Оповідання Євгена Гуцала // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. К. : Час, 1997. С. 71–81.
11. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
12. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. К. : 1981. Т. 31. С. 45–119.

**ОЗАРЕНИЕ КАК ЭТАП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ «НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ» (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА ЕВГЕНИЯ ГУЦАЛО «ОЛЕНЬ АВГУСТ»)**

*Ольга Куца, д. ф. н., профессор*

*Лариса Куца, к. ф. н., преподаватель*

*Тернопольский национальный педагогический университет  
имени Владимира Гнатюка*

*В статье предложен стереометрический анализ рассказа Евгения Гуцало сквозь призму концепционной парадигматики Григория Вязовского. В частности рассмотрено диалогизированную сферу художественного бытия, которое охватывает творческое и заангажированное мышление, кризис угнетенного таланта режиссера и озарение свободной детской души. Мышление детского персонажа проанализировано как акт его субъективной готовности к будущему творчеству и одновременно как адекватный способ раскрытия драматического мира зрелого художника в условиях 60-х годов ХХ века.*

*Ключевые слова: творческое мышление, рассказ, талант, воображение, фантазия, художественная деталь.*

**INSIGHT AS STAGE OF ARTISTIC CREATION OF «NEW REALITY»  
(BASED ON THE STORY BY YEVHEN HUTSALO «DEER AUGUST»)**

*Olha Kutsa, Doctor of Philology, Professor*

*Larysa Kutsa, Ph. D. in Philology, Lecturer*

*Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine*

*In the introduction* stylistic originality of the story has been viewed. Appropriateness of its analysis from perspective of the concept of writer's creative thinking has been clarified.

*The objective* of the article lies in stereometric interpretation of Yevhen Hutsalo's story from perspective of Hryhorii Viazovskyi's conceptual paradigm.

*In the main body* of the article emphasis has been made on the dialogized sphere of fictional existence that spans creative and biased thinking, realization of the director's creative possibilities and the school-boy's talented aspiration, crisis of the enslaved talent and child consciousness insight. The young character's thinking has been analyzed as an act of his subjective readiness for the future creativity and at the same time as an adequate way of revealing the adult artist's dubious and dramatic world under the conditions of the 60s of the XXth century. The peculiarities of creating childhood memories time and space as well as psychological means of experiencing the beauty in the sphere of art have been revealed. The specific features of Yevhen Hutsalo's stylistic manner as an author of lyrical and psychological prose have been generalized. The relations between art and demands of those times reality along with the content aspects of memory time and space have been outlined. The thematic originality of the work has been emphasized that lies in the fact that the creativity act has been delegated to the child impressed by the real art. The story has been interpreted as one of few works by Yevhen Hutsalo in which the one in two essence of talent and will to creativity has been fictionally comprehended. The psychological function of dialogues has been revealed as well as original fictional details and peculiarity of creative thinking freedom embodiment. The basis of the spiritual biographism has been detailed in creative and meditative raw which includes deep artistic concepts starting with the real author's memory and ending with faith in creativity-as-the truth and creativity-as-joy.

*It has been concluded* that fictional embodiment of characters' creative thinking fully renders Yevhen Hutsalo's ideas and artistic views during the 60s of the XXth century and illustrated the intellectual stream of his creative works.

**Key words:** creative thinking, story, talent, imagination, fantasy, artistic detail.

**REFERENCES**

1. Bashlyar, G. (1987), *Novyy ratsionalizm [New rationalism]*, Progress, Moscow [in Russian].
2. Vyhotskii, L. S. (1991), *Voobrazhenie i tvorchestvo [Imagination and creativity]*, Prosvieshchenie, Moscow [in Russian].
3. Viazovskyi, H. A. (1982), *Tvorche myslennia pysmennyka [Creative thinking of a writer]*, Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
4. Hutsalo, Y. (1986), *Olen Avgust. Opovidannia. Povist [Eugene Guzalou. Deer August. Short stories. Story]*, Veselka, Kyiv [in Ukrainian].



5. Donchyk, V. H. (2002), Proza ukrainskoho sertsia [Prose of the Ukrainian heart], Urok ukrainskoi [Lesson of Ukrainian], no. 4, pp. 51–54.
6. Ingarden, R. (1996), Pro piznannia literaturnoho tvorcu // Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. / za red. Marii Zubrytskoi [Roman Ingarden. About perception of a literary work // Antology of the world literary-critical thought of the XX c. / edited by Maria Zubrytska], Litopys, Lviv, pp. 139–163 [in Ukrainian].
7. Konstankevych, I. (2014), Ukrainska proza pershoi polovyny XX stolittya: avtobiohrafichnyi dyskurs [Ukrainian prose of the first half of the XXth century: autobiographical discourse], Vezha-Druk, Lutsk [in Ukrainian].
8. Kopystianska, N. (2012), Chas i prostir u mystetstvi slova: monohrafiia [Time and Space in the Art of Word: Monograph], PAIS, Lviv [in Ukrainian].
9. Kravchenko, A. (1998), Yevhen Hutsalo // Istoria ukrainskoi literatury XX stolittia / za red. V. H. Donchyka [Andriy Kravchenko. Yevhen Hutsalo // History of Ukrainian literature of the XXth century / edited by V. H. Donchyk], (Vol. 2), Lybid, Kyiv, pp. 318–322 [in Ukrainian].
10. Pavlyshyn, M. (1997), Opovidannia Yevhena Hutsala // Pavlyshyn M. Kanon ta ikonostas: Literaturno-krytychni statti [Stories by Yevhen Hutsalo // Pavlyshyn M. Canon and iconostasis: Literary and critical articles], Publishing house «Chas», Kyiv, pp. 71–81 [in Ukrainian].
11. Tarnashynska, L. (2008), Prezumptsia dotsilnosti: Abrys suchasnoi literaturoznavchoi kontseptolohii [Presumption of appropriateness: Outline of contemporary literary conceptology], Publishing house «Kyiv-Mohyla academy», Kyiv [in Ukrainian].
12. Franko, I. (1981), Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti // Franko I. Tvory: U 50 t. [From the secrets of poetic creativity // Franko I. Works: In 50 v.], (Vol. 31), Naukova dumka, Kyiv, pp. 45–119 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 14 березня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165842>

УДК 821.161.32

**НОВЕЛІСТИКА МИКОЛИ КРАВЧУКА***Тетяна Ткаченко, д-р філол. наук, доц.**Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського  
tatiana001@ukr.net*

*Статтю присвячено дослідженню новелістичної спадщини Миколи Кравчука (1929–2009). Розкрито основні формальні та змістові складники художніх текстів (тематика й проблематика творів, текстова організація, постань роз- і оповідача, специфіка викладу, варіювання темпу роз- та оповіді тощо). Висвітлено унікальну образну символіку, інтертекстуальні акценти, роль художніх зображально-виражальних засобів (паралелізм, антитеза, порівняння), викоремлено значення епіграфів та рефренів. Окреслено феномен творчої спадщини прозаїка, що вирізняє локальна визначеність, автобіографічна нарація, градація на внутрішньому та зовнішньому рівнях, метафоризація буття. З'ясовано світоглядні константи й риси ідіостилу письменника, що потребують подальшого студіювання.*

**Ключові слова:** *новела, рефрен, градація, метафора, символ, автобіографізм, хронотоп.*

Постать Миколи Кравчука малознана у читацькому загалі й недостатньо вивчена в літературознавчому колі. Вчитель української мови та літератури, директор школи у селах Тетіївського району, член НСПУ здобув за свою щемливу й неповторну прозу дві премії, названі на честь відомих письменників, — Ю. Яновського і Г. Косинки. Варто дослідити художню спадщину цієї непересічної людини, аби виявити риси ідіостилу митця, котрі роблять його творчість унікальним явищем в історії української літератури другої половини ХХ ст.

Новелістику Миколи Кравчука можна умовно поділити на власне художню і автобіографічну, хоча обидві об'єднує змістовий морально-етичний стрижень та переважно знову ж таки змістовно локалізована площина світу його творів.

Усі перипетії автобіографічних новел пов'язані з дитячими та юнацькими спогадами митця, де кожен постає пазлом творчої мозаїки. Передусім доречно відзначити яскраву візуалізацію простору, яка дозволяє читачеві подолати відстань і поринути на Тетіївщину, вповні уявити барви краю, розмаїття флори й фауни, познайомитись із односельцями оповідача, отже, стати обсерватором і свідком колізій. Прикметно, що наратор в одному епізоді може розкрити цілий світ,

охопити певний часовий зріз, важливий для розуміння події чи явища, менталітет народу бо етносу. Так, у новелі «Циганська підкова» йдеться про незвичні для села кочування циганського табору. Безпосередність, зухвалість, спостережливість виступають рисами ромів, які ворожінням, забавками, випадковим заробітком здобувають невеликі «дари» (їжа, гроші) осілих мешканців, зачарованих дивним танком, химерним ворожінням, викличною купіллю, щемливим співом скрипки й гітари. Однак найбільше уваги приділено вмінню розкривати долю — чи то завдяки зв'язку з вищою та віщою силою, чи то за тонкої психологічної гри. Втручання мандрівного гурту в розмірене життя громади є справжньою виставою, жаданою для перегляду цікавими глядачами. Недаремно наратор порівнює гостей із дивом, що вабить нестримною та ніким не приборканою волею («перелітні птахи»). Символом відсутності постійного прихистку стає знайдена оповідачем підкова. Хлопчик наголошує, що цигани ніколи нічого путнього не залишають. Ця річ уособлює брак сталої домівки, оскільки замість захисту вдачі у хаті, вона була забута як непотріб. Відмінність у національному характері визначає константні риси етносу загалом, його поведінку, манеру спілкування, звички, спосіб життя, котрі не може вповні пізнати й розгадати сторонній, здатний тільки сприймати і суб'єктивно тлумачити, зневажаючи або захоплюючись іншою культурою. Тому поставлені автором питання — риторичні: «...хто пустив цих людей у вічні мандри, що гнало їх по світу, чого шукали вони, де ж було їхнє останнє пристанище, їхнє щастя? [...] де ж має бути так довго шукане останнє пристанище зі звичайним обжитим порогом, на якому можна було б прибити назавжди стару циганську підкову, загублену колись на березі моєї Росиньки» [1, 10].

Низка творів презентує узагальнену картину війни. Адже криваві 1940-ві роки назавжди залишилися болісними відбитками в душі. «Легенда тихої Роськи» є відображенням переходу мирного співжиття у страшне лихоліття. Художній текст побудовано за допомогою контрасту гармонійної природи, в якій головує безтурботне й веселе сонце, та жорстокого людського існування. Оповідач нотує входження війни в рідний дім, який градує від хати до села і країни, крізь призму сприйняття дітей. Якщо спочатку хлопчиків охоплює цікавість, що провокує підслуховування-підглядання, то згодом — обурення і злість. Ці почуття спалахують через підступний розстріл «довірливо-цивільного газика». У друзів зринають однакові думки, суголосні

забороненим за радянського режиму роздумам про причини численних втрат. Яшко, Вітька, Микола обурені невтручанням загону червоноармійців, який знаходиться в лісі. Віддане на поталу мародерам і фашистам село стає заручником політичних ігрищ, де кількість жертв не має значення для владних ляльководів. Новела сповнена цікавих авторських знахідок. Природній світ зберігає спокій та непорушність. Натомість витворені людьми речі вбирають емоції господарів («зажурена хата» спонукає матір відмовитись від переселення; знімілі тини; кров'яні краплі вишень). Дитячі забавлянки яечками, різними за розміром і забарвленням, протиставляються поступовим наступом розмаїтих касок, машин, зброї, а жартівливе покарання купеллю — вбивством над Росинькою. Найвне варіювання темпоритму викладу, який набирає обертів, коли йдеться про мить — поява ворога, сховок господарів річки, розстріл. Непорушна тиша, захищена сонцем, контрастує з бурею в душах дітей (пекучі сльози безсилля), викликану атакою «справжньої війни». Тож оповідач утворює антиномію: «тиша життя — тиша смерті», а байдужому сонцю опонує прадавня Роська, що розповідає Росі, Дніпрові, морю, океану всі легенди свого краю, тобто стає осердям пам'яті поколінь і корелює з вербальною сповіддю прозаїка.

Новела «Окупація» нотує епізоди першого воєнного літа. Впадає в око автоалюзія-паралелізм, коли стан родини, голова якої воює далеко від рідного дому, втілена в образі «підскубано-безбокої» та «зіщулено-здивованої» хати, а також укотре риторичне питання хлопчика про відсутність захисників, яскраво представлених у радійному повідомленні. Зображення подій відбувається за допомогою часо-емоційного контрасту. Зміна аксіологічних акцентів боляче вражає дитину, яка не збагне вчорашнього глузування з «намальованих фашистів» та сьогоднішнього страху-відступу перед ними. Оповідач із захватом пригадає щастя від врожаїв, зосереджуючи увагу на красі, рясноті, смакоті й ароматі вишень. День приготувань вишняку, варення і киселю видавався дітям справжнім святом. Але за воєнного лихоліття господарями щедрих дарунків землі, як і «мого рідного каміння», виявились окупанти. Наратор персоніфікує дерева, зневажені ворожою рукою, що ламає їхнє гілля, завдаючи непоправної шкоди й невимовного болю. Він переймається стражданнями свого краю та відчуває пекучий сором за безперед вседозволеністю й нахабством загарбників. Однак водночас хлопчина виявляє суто дитячі риси,

коли заворожено слухає дивну музику вперше побаченої губної гармонії чи спокушається поласувати чималенькою шоколадкою. Звуки зринають ще раз, трансформуючи оціночне сприйняття в обурення і злість через хвацький марш — пустотлива забавка для виконавців і приречений зойк для малого реципієнта. Хибність учинку стає тягарем дорослого чоловіка, бо він трактує її «платою-подачкою» за вишні й наругу, «окупацію невільної душі», яка прагнула виборсатись із круговерті одноманітних безправних днів.

Уміння втілити в епізоді значну подію по-іншому розкривається в новелі «Пісня про Меланку». Доля героїні представляє перипетії, менталітет і досі актуальні проблеми нації. Сум'яття української душі, сталє рабське сподівання на чиюсь допомогу та немотивована терплячість характеризують героїню новели, в долі якої порушене питання подвійної окупації країни. Дочка репресованого шукає рятунку від несправедливості (кпини й образи сусідів, неможливість здобути освіти) в новій фашистській владі. Цікава фрагментарна побудова твору, що ґрунтується на певній деталі та умовному хронотопі (екскурси й антиципація). Першу частину окреслює багатобарвний вінок — «фантазія українського поля». Вміст витвору вражає сумішню розмаїтих польових квітів і трав, які підкреслюють дівочу красу. Та гармонія буття виявляється ілюзією, коли майстер виробу хвалить бога й фюрера. Тому аромат запашного зілля поглинає сморід цигарок і одеколону. Так само Віллі знищує Єву. Друга частина позначена зміною у природі та емоціях. Осердям постає рефрен — мамина пісня про Меланку. Вона охоплює третю частину, відображає градацію в саморефлексіях героїні. Спочатку відбувається переосмислення рішень, потім зіставлення цінностей і пріоритетів, зрештою, висвітлення порухів ества. Грім і дощ наче прибирають полуду з очей молодій жінки, очищують від матеріальної омани, Вона передусім помічає жорстоке поведження Побеля з кіньми, потім зухвалість у хаті (чобітьми на чисте простирадло). Самопізнання увиразнює зустріч із Меланкою, яка чекає на повернення чоловіка та синів. Загородня нагадує матір, чому сприяє деталь — скрипка. Спогади про найдорожчого батька, прекрасного музику, які супроводжує «замкнена німа суворість» на обличчі старшого сина-командира, зумовлюють болісні рефлексії. Єва захищається від глумливого погляду і «полинової посмішки» господині виправдовуваннямидобровільної співпраці та втрати дівочої честі бажанням жити у повазі й добробуті. Однак наратор зауважує

про «шиплячі» слова, що викривають справжнє ставлення до вчинку, акцентують причини поведінки. Мамина пісня про Меланку і провіщення жінки щодо майбутнього вироку людей стають кульмінацією самоаналізу героїні, котра, як і героїня народного твору, шукає Бога.

Важливо, що Микола Кравчук залучає паралелізм («Згарячілись щоки й вуха. Розливалась-розхлюпувалась по шибках вода» [1, 41]; «Печально й зловісно мовчала зчорніла скрипка. Бурчало невдоволено небо» [1, 43]), антитезу («Гуркотів розхилитаним возом далекий грім [...] мирно спав Віллі» [1, 43]) та об'єднує учасниць діалогу емоційною домінантою — «ненависним чеканням». Євця заспокоюється мріями про щасливе забезпечене прийдешнє, переконуючи себе трактуванням свободи вибору за будь-яких умов, покинувши неньку. Натомість «розіп'ята життям» Загородня терпить заради найближчих, оберігаючи їх своїми молитвами. Брехню першої та правду другої вповні увиразнює третій фрагмент. Прагнення красуні до волі, реалізації власних рішень, розбивається через визнання сили п'яного господаря. Вона усвідомлює страх самоти, коли думки змушують визнати реальність, вдаваний ескапізм. Насолода зовнішнім перетворюється на отруту, задуху, сором в оприявнених табуйованих маревах протягом сну, де розкривається сутність Єви.

Саме в образі героїні новели «Пісня про Меланку», ім'я котрої не випадково корелюється з біблійною постаттю і літературно-історичними «роксоланами», презентовано колізії буття людини, які можна зіставити з перипетіями країни, адже зрада, самоомана, конформізм виступають головними чинниками маргіальності й колоніальної свідомості українства.

Тож автор наголошує на світоглядному зламі, який поглинає людей під час війни, залишених напризволяще владою на своїй рідній землі. Прикметно, що Микола Кравчук по-різному розв'язує дилему «свої — чужі». Якщо роми викликають лише захват і подив, здебільшого без негативу, оскільки не втручаються у повсякдення, морально-етичні константи громади, то зайти зумовлюють відверту ненависть, руйнуючи життя окремої місцини, її господарів зокрема та споконвічні засади співіснування людей загалом.

Центральною постаттю в усіх творах прозаїка є людина. Він досліджує проблему чи явище крізь призму буття особи, розкриваючи її характер у деталях, внутрішніх монологів, учинках. Зважаючи на автобіографізм нарації, героїв-прототипів, неповторність і яскравість

характерів та кореляцію долі автора-наратора, твори «Народний артист», «Дерев'яні ходики з блакитною зозулею» та «Чай із малиною» формують ретроспективну трилогію, що містить глибинні само-рефлексії письменника.

Новела «Народний артист» присвячена митцеві. Недооцінений талант виявляється дивом у сільському культурному «вогнищі». Знайомство з театром постає не тільки своєрідною психотерапією змучених лихами війни тетіївчан, але й відкриває в нараторі потяг до прекрасного, розуміння ролі творця і значення мистецтва завдяки чарівним виставам: «В чорну годину вселенської розрухи той нестримний, безпосередній сміх був, може, єдиним відчутним містком, що перекидався з минулого в майбутнє, до справжнього життя без чужоземних ворогів, без страху, без крові» [1, 22]. Одна людина (геніальна пам'ять і режисура, знання української літератури) надихає громаду, сповняє надії, аби вистояти й витримати випробування. Захоплення чоловіком у жахіттях війни контрастує із забуттям його в мирні часи, коли голод-холод забирає митця з грішної землі. Опис його побуту (недопалки, горілка, огризок свічки, списані аркуші) вкотре нагадує про залежність від фізичного складника, що не здатний охопити духовне наповнення. Смерть чудодія стає прикрою новиною для мешканців. Оповідач називає героя Артистом, де велика літера виказує особливе ставлення, пошану і вагу цієї постаті, заслужено надаючи звання «Народного» Івану Петляшенку. Три різночасові фрагменти підкреслюють швидкоплинність людського буття, у круговерті якого «мудре начальство» нищить пам'ять (костел — православна церква — ратуша — будинок культури — універмаг), яку зберігають хіба що свідки подій, передаючи прийдешньому поколінню.

Уособленням персонажа новели «Дерев'яні ходики з блакитною зозулею» дядька Арсеня стає предмет, вказаний у назві твору. Оповідач підкреслює любов чоловіка до волі й простору, подорожей і нових знайомств, що виявилось у відсутності огорожі та цінних закордонних речей по війні. Зозуля в годиннику символізує нагадування про швидкоплинність часу, спонукає цінувати мирні миті, зупиняти суєту, насолоджуватись рідним і звичним спілкуванням. Втрата пташки, обман столичного майстра переводить віру в іншу, духовну площину, оскільки надія завжди в людині, в її нащадках.

Спогад про незабутню зустріч у житті героя є лейтмотивом новели «Чай із малиною». Перше кохання стає пізнанням невідомого

досі щастя. Наратор поринає в атмосферу «вистуджено-незатишного львівського замістя», коли порятунком від холоду й голоду виступає душевне багатство в образі вродливої однокурсниці, яка дарує захист, опіку, тепло, затишок. Відбувається трансформація стану, протиставлення зовнішнього і внутрішнього, врешті-решт, втілене у гармонію: сірість будинків (одноманітна рутинна) змінюється на блакить абажура (чистота стосунків). Раптовий спалах і несміливий поцілунок руки — подяка за тимчасовий відпочинок, радість обох за цнотливе єднання морозної ночі, котре збереже пам'ять серця.

Колізії кохання постають лейтмотивом низки новел. Микола Кравчук відображає розмаїтий спектр емоцій, які виринають між чоловіком та жінкою, котрі часом плутають захоплення, потяг, цікавість, звичку зі справжнім сильним почуттям, втрачаючи або не помічаючи найдорожчих.

Юнацька пристрасть, викликана вродливою кокеткою, поглинає героя твору «Як ранковий туман». Уперше побачивши розкуту співробітницю комбінату Аллочку, випускник вишу освідчується їй у запалі чуття. Проте облуда, як і миттєве захоплення, відступає щойно образ Прекрасної Дами знищується відкриттям прагматично-матеріальних інтересів кмітливої пані. Вона не гребує стати коханкою сина й батька. Раптове прозріння викликає переосмислення життя. Спочатку хлопець сприймає за належне домовленість про престижну роботу, посаду тощо, відкидає зауваження друга родини щодо потреби самостійного розвитку, заслужених здобутків. Насамкінець він тікає від продажної системи стосунків, розуміючи необхідність позбутися огиди й сміття, що можуть поглинути молодого Прокопенка, здатного створити власний світ. Власне назва твору відображає швидкоплинність змін у свідомості героя, котрі трансформують аксіологічні значення «туману», градууючи від фізичного до душевного і духовного рівня: потяг — викриття — виклик — самопізнання.

Соціальна модель стає чинником формування родини в новелі «Німий Семен». Варка погоджується з рішенням батька, фліртує із заробітчанином винятково через корисні мотиви, а саме — бажання позбутися прізвиська «солом'яної вдови» завдяки штампі в паспорті й мати безкоштовну робочу силу. Не відчуваючи протягом періоду сирітського життя ні ласки, ні тепла, столяр погоджується на пропозицію. Проте, на відміну від Валентини, яка, отримавши статус «заміжньої пані», забуває основи людського спілкування («мирне



співіснування»), карпатський гість усвідомлює свої обов'язки перед сім'єю, забезпечує всім необхідним без любові навзаєм. Рутиня стає звичкою, неповага перетворюється на зневагу та огиду, охоплює дітей подібним вихованням меркантильної матері, що зумовлює знищення жінки й відродження чоловіка. Самовпевненій бухгалтерці протиставлено лагідну лікарку, споріднену душу Семена, котра змогла побачити в ньому людину, щиро покохати і навчити наново жити. В діалозі двох суперниць автор підкреслює значення займенника «мій», що визначає об'єктивний та суб'єктивний статус героя, відображає зміни у внутрішньому і зовнішньому стані (вищий, молодший, спокійний, співає, гомонить, сміється). Прикметне сприйняття вибору героя односельцями, які не засуджують чоловіка, навпаки, радіють за щасливу пару, адже «німий» Семен здобуває свій голос.

Антиномія двох жіночих образів і втрачене кохання постають змістовим осердям новели «Сон проти неділі». Василь пригадує однокурсницю Іванку, яка вперше викликала в нього почуття до жінки, відкрила таємниці стосунків двох статей та відпустила, не бажаючи бути тягарем близькій людині — «Лише для нашої пам'яті на все життя...» [1, 74]. Чоловік, будучи переповнений спраглим невисловленими жаданими емоціями, втрачає назавжди нагоду їх пережити. Він поплив за течією, не побажав боротися за власне повноцінне буття, обравши існування. Саме тому спогади визнаного лікаря про молоду жінку розтягнені у часі, темпоритм сповільнений, а подальші перипетії його життя викладені пришвидчено, наче вихоплені кадри (робота, посада, одруження, сини, оточення тощо), які фіксують безбарвний «поспішно-суєтно пройдений шлях». Тамара («розповніле німе тіло») протиставляється колишній студентці («в'язке і жарке, ніби вуглик») як за характером так і за зовнішністю. Нею завжди керує користь, цікавлять її лише чутки. Вона послуговується підлабузництвом, чітко окреслюючи коло знайомих відповідно до їх соціального статусу. Натомість Іванка захоплюється прекрасним, духовним самовдосконаленням. Вона відкрита до світу і почуттів, не обмежуючи свободу коханого. В ній поєдналося довірливість, печаль, сяйво, сприйняття світу в барвах «золото-медової» осені. Несподіваний екскурс в минуле виступає поштовхом до самоаналізу Романюка, який відкинув рідну людину через свій страх, нерішучість і легковажність. Фінальний акорд новели (тиха печаль та байдужий берег) символізує неповернення, спустошення, констатацію втрати.

Важливе значення в текстовій організації твору має незвичний складник: «Епіграфом (як і супроводом) могла б стати Богом дарована музика Євгена Доги до фільму «Портрет дружини художника». Ця інтерсеміотична деталь корелює зі сном, який викликає підсвідомі, тобто справжні, почуття, дає можливість пережити-прожити минуле та зізнатися собі у добровільній відмові від Господнього дару в образі єдиної жінки — єдиного кохання.

Отже, новелістика Миколи Кравчука порушує актуальні позачасові проблеми, які охоплюють особистісний, суспільний, національний та загальнолюдський рівні. Письменник вдається до автобіографічної нарації, афористичності, контрасту, антитези й паралелізму, залучає рефрен, екскурси й антиципацію, деталі, образи-символи. Прозаїк наголошує на унікальності людини, її відповідальності, важливості вибору, на потребі повноцінного життя, що часто поступається рутинному існуванню через засилля масок і нівелювання облич, невміння побачити й захистити головне — зв'язок між найріднішими, чистоту ества, розуміння взаємозалежності чуттів, думок, слів та вчинків, постійне самовдосконалення. Він в художній формі стверджує, що лише збереження власної сутності забезпечить розмаїте буття, сповнене надій, віри та любові.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кравчук М. На порозі дива : новели, етюди. Біла Церква, 2004. 112 с.
2. Кравчук М. Новели. Тетіїв : ТО «Край»; Вид. Міцінський С. А., 2008. 440 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007.
4. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. К. : Обереги, 1992. 424 с.
5. Фащенко В. Новела і новелісти К. : Рад. письм., 1968. 264 с.

### НОВЕЛІСТИКА НИКОЛАЯ КРАВЧУКА

*Татьяна Ткаченко, д-р филол. наук, доц.*

*Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского*

*Статья посвящена исследованию новеллистического наследия Николая Кравчука (1929–2009). Раскрыты основные формальные и содержательные составляющие художественных текстов (тематика и проблематика произведений, текстовая организация, фигура нарратора, специфика изложения, вариативность темпа повествования и т.д.). Освещены уникальная образная символика, интер-*

текстуальні акценти, роль художественних образотворчо-виразительних засобів (паралелізм, антитеза, порівняння), значення епіграфів і рефренів. Визначено феномен творчого спадку письменника, що відрізняє локальну визначеність, автобіографічну наративну, градацію на внутрішньому і зовнішньому рівнях, метафоризацію буття. Розкрито світоглядні константи і риси ідиостилі письменника.

**Ключові слова:** новела, рефрен, градація, метафора, символ, автобіографізм, хронотоп.

## NOVELISTICS OF MYKOLA KRAVCHUK

*Tetiana Tkachenko, Doctor of Philological Sciences,  
Docent, Associate Professor*

*V. I. Vernadsky Taurida National University (TNU), Kyiv*

*The article devotes to the research of the novelistics heritage of Mykola Kravchuk (1929–2009), examines the main formal and content components of artistic texts (topics and problems of works, text organization, figure of the storyteller and narrator, specifics of presentation, variation rate of narration, etc.). Novelistics can be divided into own artistic and autobiographical, although both combine the content moral and ethical core and mainly localized plane. Bright visualization of space allows the reader to overcome the distance and plunge into Tetiyivshchyna, get acquainted with the fellow villagers of the narrator, become an observer and witness. The narrator in one episode can open the whole world, reach a certain time slice, important for understanding the event or phenomenon, the mentality of the people for the ethnic group.*

*The author violates urgent timeless issues that embrace the personal, social, national and human level. He emphasizes the uniqueness of a person, his responsibility, the importance of choosing, full life, often inferior to the routine existence through the masquerade masquerade and the rejection of faces, the inability to see and protect the main thing — the connection between the most native, the purity of nature, the understanding of the interdependence of the senses, thoughts, words and deeds, constant self-improvement.*

*This paper finds up the unique symbolic symbolism, intertextual accents, the role of artistic pictorial-expressive means (parallelism, antithesis, comparison; autobiographical narration, aphorism, contrast, antithesis and parallelism, involving refrain, excursions and anticipation, details, images, symbols), illuminates the meaning of epigraphs and refrains. It outlines the phenomenon of creative heritage of the prose writer, distinguishing local certainty, autobiographical narration, gradation on the internal and external levels, metaphorization of being. The investigation reveals the writer's worldview and features of the idiosyncrasy.*

**Key words:** novel, refrain, gradation, metaphor, symbol, autobiography, chronotope.

## REFERENCES

1. Kravchuk, M. (2004), *Naporozidyva : novely, etyudy*. Bila Cerkva : B. v. 112 s.

2. Kravchuk, M. (2008), *Novely. Tetiyiv* : TO «Kraj»; Vyd. Micinskyj S. A. 440 s.
3. *Literaturoznavcha encyklopediya* : U dvox tomax / Avt.-uklad. Yu. Kovaliv. 2007. K. : VCz «Akademiya».
4. My'tropolyt Ilarion. (1992), *Doxrystyuyanski viruvannya ukrayinskogo narodu*. K. : Obrereg. 424 s.
5. Fashhenko, V. (1968). *Novela i novelisty*. K. : Rad. pysm. 264 s.

*Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165844>

УДК 821.161.2–4Неборак.09:114

## ТОПОС МИТЦЯ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЕСЕЇСТИЦІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЗБІРКИ В. НЕБОРАКА «ЛЕКСИКОН А. Г.»)

*Тетяна Шевченко*, канд. філол. наук, доцент, докторант

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*ORCID ID 0000-0002-8118-9663*

*shtn75@ukr.net*

*У статті йдеться про дослідження портретної есеїстики В. Неборака (збірка «Лексикон А. Г.») із застосуванням топологічної рефлексії — підходу, запропонованого філософом В. Савчуком. Зроблено спеціальний акцент на образі творчої особистості, яка є центром буття певного топосу. Зосереджено увагу на тому, як митець цей топос уналежнює, окреслює, іншими словами, онтологізує. Виділено низку есеїстичних техник у збірці «Лексикон А. Г.»: одноосібне портретування, портретування митців крізь їхні твори, подвійне портретування, автопортретування, колективне портретування.*

**Ключові слова:** *есеї, портрет, топос, митець, онтологізація.*

Сучасна письменницька есеїстика — строкате й різнобарвне явище, гідне всебічного наукового осмислення. Окрему групу в ній складають твори, присвячені художній та іншим інтерпретаціям певних постатей минулого й сучасності, насамперед, представників мистецтва, літератури зокрема. Письменники в есеїстичний спосіб пропонують індивідуальне бачення знакової, на їх думку, особи, пропонуючи власні акценти й особистісну логіку їх розставлення щодо неї. Відтак портрети-есеї як художнє явище, в якому відображається «характер реальної особистості, концепція якої вибудовується на перетині біографічного й автобіографічного шарів оповіді» [2], окреслюючи своєрідну модель реальної людини, котра уособлює середовище, в якому перебуває, — важливий складник сучасного письменницького дискурсу. Маємо унікальну ситуацію: в есеях митці створюють образи своїх колег з минулого й сьогодення крізь призму їхньої творчості чи поза нею; окремі з письменників вдаються до схожих практик, відтак ланцюгова реакція утворює новий дискурс, породжений зворотною реакцією на сказане іншим автором. Так, окремі есеї з виразним портретним началом можуть бути не лише цінним авторським осмисленням творчості колеги, а й базисом ґрунтовної літературно-критичної інтерпретації його спадщини, зітканої з цінних деталей і важливих приміток митця, людини,

що здатна оцінити не ззовні, а внутрішньо, яка уважна до деталей, прикметних виключно для літератора, активно зануреного в художню діяльність. Такими є, наприклад, есеї Ю. Андруховича про В. Неборака, Т. Прохаська про Іздрика, І. Лучука про Н. Гончара, В. Даниленка про Ю. Гудзя, О. Забужко про С. Павличко, С. Процюка про Н. Зборовську тощо. Більшість героїв цих портретів самі є авторами есеїв про інших митців сучасності й минулого та їх творчість.

Звісно, методика інтерпретації письменницьких есеїв-портретів може бути різною. На нашу думку, підхід топологічної рефлексії, запропонований В. Савчуком, відкриває нові можливості есеїстичного дослідження митця як об'єкта письменницької обсервації. Так, людина, тим паче творча особистість, є центром буття будь-якого топосу. Тобто, можна сказати, *вона будь-який топос уналежнює, окреслює, іншими словами, онтологізує*. Принаймні таку думку висловив С. Артеменко у статті «Онтологія топосу», побудовану на аналізі праць Арістотеля й М. Гайдегера. Філософ приходить до думки, що «на людину можна перенести й ті онтологічні критерії топосу, які описував Аристотель у «Фізиці» [1, 86]. Про людину як окремих топос — «вагоме для художнього тексту «місце розгортання смислів», котре може корелювати з будь-яким фрагментом реального простору, зазвичай, відкритим» йдеться і в низці інших досліджень (див.: [4; 6; 8]). При цьому людина може бути презентована як окремих, самодостатній топос, а може й виконувати функцію осердя інших топосів, наприклад, просторових чи соціальних. Мав рацію В. Савчук, який підкреслив, що «умовою існування топосу є людина, котра несе не так психофізіологічну, як раціо-топологічну даність» [8, 245]. На нашу думку, буття й топологічний обрис митця як «образної універсалії» [9, 187], тісно пов'язаної з «простором мислення, знання» [9, 186], як людини творчої крізь призму рефлексивних можливостей саме портретного есе постає особливо виразним, різновекторним і цікавим в якості наукового осмислення, тож проаналізуємо письменницькі есеї, виходячи з презентованих вище позицій, зупинившись на збірці В. Неборака «Лексикон А. Г.».

Так, згадана вище збірка укладена за моделлю авторського особистого словника, традиційного вже для сучасної української літератури. Варто пригадати, наприклад, «Лексикон таємних знань» Т. Прохаська або ж «Лексикон інтимних місць» Ю. Андруховича, сформованих за тим же принципом. Книгу укладено за правилами абетки від А до Я; кожній літері відповідає певний текст (їх може бути

декілька), переважно йдеться про портретні есеї чи літературно-критичні з наочним портретним началом. «А. Г.» — це псевдонім автора, як він сам пояснює, «один із моїх персонажів — автор архіву», якому «приписують окремі вірші, які насправді написав я» [5, 24].

Митець для В. Неборака — це окремих космос, топос, унікальний своєю неповторністю. Автор створює його за допомогою можливостей цілого твору («Просторові метаморфози Ярослава Мельника»), серії одножанрових творів («Євген Нахлік про Пантелеймона Куліша», «Йти дороговказами до Куліша»; «Франкова кузня», «Франко-фест?»), серії різножанрових творів («Відповіді Віктора Неборака на запитання Олександра Ірванця», «Гловацький по-Ірванцівськи»), фрагментарних і поодиноких означень, часто метафоричних, як-то «безумовний живий класик» (про О. Лишегу), «одна з найджазовіших наших поеток» (про М. Шунь), «утаємничений» (про І. Римарука). Есеїст практично ніколи не повторюється, навіть коли пише декілька творів про одного культурного діяча, пропонуючи щоразу нові варіації на тему письменника, його творчості та оточення. Одні есеї — виняткове зосередження на особистих якостях знакової постаті крізь призму його творчості: «Екстравагантний в'язень свободи Покальчук», «Сергій Жадан розповідає про...», «Франкова кузня», «Цей фантастичний Лишега» тощо. Інші — аналіз творів, котрий дозволяє В. Неборакові екстраполювати осмислене на їх автора та прийти до певних узагальнень: «П'ять Андруховичевів абзаців», «Просторові метаморфози Ярослава Мельника», «Записи на сторінках «Книжки Лева» і «Ротацій»» тощо. Маємо й унікальні варіанти портретних есеїв, у яких створено образ митця, котрий сам став героєм певного авторського дослідження, тож прочитання книги та її аналіз спонукають В. Неборака створити як свій образ діяча мистецтва, котрий уже уналежнено кимось, так і обрисами окреслити саму постать, котра вдалася до портретування: «Євген Нахлік про Пантелеймона Куліша», «Калинець про Антонича», «Шістдесятники Романа Корогодського» тощо. Окремо варто виділити есеї, де В. Неборак створює власний портрет за допомогою різноманітних технік, вдаючись до автокоментаря написаного ним же, долучаючи фрагменти діалогу в есе чи вміщуючи цілі інтерв'ю, презентуючи себе в якості того, хто проводить бесіду з іншим митцем та дозволяє собі також доповнювати сказане іншим власними репліками.

Виходячи зі сказаного вище, пропонуємо таку класифікацію есеїстичних технік портретування, котра й дозволяє художньо окреслити

топос митця, переважно письменника минулого й сучасності, у книзі «Лекикон А. Г.» В. Неборака:

1) *Односібне портретування* (системне, усебічне). У таких есеях В. Неборак створює власний портрет митця, якого він знав особисто чи через його твори. Такий твір обов'язково наповнюється автобіографічним струменем (історія особистого спілкування, спогади, зустрічі). При цьому власне фізичне портретування необов'язкове: акцент робиться на професійних якостях, особистих здобутках, важливості цієї постаті для самого В. Неборака. Рефлексія навколо особи, важливої для есеїста, різноманітна: моделююча, ілюстративна, психологічна, характерологічна. Проте головними тут усе-таки постають роздуми про його долю й місце в літературному процесі минулого й сучасності, акцент на його особистісному топосі, наголос на тому, що людина навколо себе створює, виходячи з творчості. Наприклад, в есеї «Автограф Римарука», навіяного книгою «Бермудський трикутник», ідеться про поетичні «екстази» І. Римарука, котрі надавали натхнення поетам 90-х рр. ХХ ст., і водночас розповідається про спроби митця вижити в комерціалізованому українському суспільстві, котре тоді тільки-но почало формуватися. Аналіз «Бермудського трикутника» дозволяє есеїстові вийти на узагальнення про власне поетову поразку й перемогу над собою: «Визнавши свою поразку в протистоянні зі світом-суперником, поет встиг придивитися до світу-буття, в якому, крім змагань і поєдинків, трапляються звичайні і незвичайні істоти і речі зі своїм неповторним часом, своїм проминальним триванням у світі. Ігорів поетичний похід здійснювався не лише заради перемоги і аж ніяк не закінчився поразкою. Його надихала не ілюзія, а Поезія, яка є і не зникає навіть у Бермудському трикутнику. Ігор зумів написати своє Слово, і я не сумніваюся в його автентичності» [5, 23].

Схожі техніки створення портрету особистості спостерігаємо і в есеї «Вість про Назара Гончара», хіба що в цьому творі В. Неборак прагне бути максимально уважним до деталей і створює портрет Назара Гончара, спираючись і на риси зовнішності, і на аналіз оточення, і на вивчення аудиторії, котра приходила на літературні вечори майстра, і на опанування читацької адреси його видань. Відповідно до цього есей поділено на 4 частини: «Портрет», «Оточення», «Публіка», «Читач», у кожній з яких реальні факти, події стають предметом усебічного осмислення, причому в кожній з цих ситуацій автор-есеїст і на себе приміряє маску спостерігача, слухача й читача Гончарових



творів. Відтак портрет постає одночасно внутрішнім і зовнішнім, наповненим численними деталями й авторською модальністю, як-от: «Одне слово, виокремлювався. Відрізнявся від інших. Не був пересічним персонажем юрби. Сигналізував оточенню — будьте уважні, це я, Назар Гончар, власною персоною» [5, 98].

2) *Портретування митців крізь їхні твори* — традиційний прийом для Неборака-есеїста. У цьому випадку топос художнього тексту, книги постає базисом створення топосу особистості з прив'язкою до оприлюдненого, надрукованого, відрефлектованого зовні чи відсторонено, дотично. Важливість таких дій есеїстичної екстраполяції автора на текст і навпаки В. Савчук по-своєму прокоментував через прислів'я «зрозуміти іншого — означає уподібнитися до нього»: «Топологічну рефлексію можна співвіднести з таким спогляданням, котре передбачає загальну (обопільну) природу того, що споглядається, зі споглядачем, але цілком зрозуміло, що вона не зводить їх до всезагальної одиниці, оскільки топосу властиве геометафізичне вимірювання» [7, 253]. Виходячи з цього, ми цілком свідомі, що художній твір не лише привідкриває щось важливе в онтології митця, а й уможливорює модель його есеїстичної інтерпретації через рефлексію, коментування, доповнення, аналогію з індивідуальною діяльністю і власною письменницькою творчістю. Ці есеї складають ядро збірки «Лексикон А. Г.». Так, аналіз збірки «Сивий вітер» А. Содомори дозволив В. Неборакові вийти на окреслення типу митця сучасності, гідного нештучного пошанування; перечитування «Книги Лева», «Ротацій» та «Зеленої Євангелії» Б.-І. Антонича спонукало есеїста створити власний портрет цього лемківського поета як «незалежного професійного літератора в Галичині» [5, 169], здатного до сприймання «світотвору як безперервного споконвічного плину краси» [5, 170], а знайомство з книгою В. Габора «Про що думає людина» спричинило есеїстичне усвідомлення коду письменницької праці передусім як людинотворчості, а потім словотворчості, адже «письменника цікавить, як людина себе виявляє в повсякденному житті, як вона щодня несе свій хрест» [5, 211]. Це ж дозволило авторові вийти на важливі для себе узагальнення про природний характер творчості як мистецької діяльності, що виражається в покликанні, а також реставрації власної свідомості, оформленої вербально.

3) Цікавою *технікою* портретування В. Неборака-есеїста є така, яку можна назвати *подвійною*: письменник, міркуючи про чийсь твір,

присвячений видатному митцеві, вдається до портретування і героя проаналізованого твору, і його автора, котрий обрав певну постать об'єктом власного дослідження — художнього, літературно-критичного, літературознавчого, публіцистичного тощо. Відтак маємо топос подвійної оптики: топос буття певного літературного діяча стає продовженням топосу іншого письменника, критика, науковця тощо, і ці топоси починають взаємодіяти, доповнюючи один одного. А ще на все це накладається Небораковий модус есеїстичної інтерпретації, котрий дозволяє йому сформувати власне бачення цих двох онтологій. Приміром, есей «Йти дороговказами до Куліша» написаний з приводу виходу монографії Є. Нахліка «Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель» 2007 року. Твір демонструє есеїстичну оптику подвійної обсервації: по-перше, тут створено Небораковий образ П. Куліша, навіяний прочитаним у книзі: «Куліш — це ідеологічний вихор, і нема на то ради, ні чорної, ні білої» [5, 216]; по-друге, тут немало сказано про сам талант Є. Нахліка як дослідника, керівника Львівського відділення Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка. «Есеїстично-джазові» [5, 216] акценти В. Неборака про нього, котрі окреслюють «певні вібрації» — не менш важливі й цікаві у творі: «Євген Нахлік — один з найкомпетентніших українських кулішезнавців»; «сумлінність — незаперечна риса Євгена Нахліка» тощо. Звісно, головний пріоритет В. Неборака — П. Куліш, а мета написання есе — обґрунтування того, чому він починає його любити і не міг це робити раніше. Складна й суперечлива постать української літератури ХІХ століття набуває нових авторських «вібрацій»: просвітник, романтик, позитивіст, пошуковувач сенсу, наслідувач традицій та експериментатор водночас. Топос людини-шукача, людини-блукаючої відтак дозволяє В. Неборакові вийти на узагальнення про сутність консерватизму: «Це увага до речей, від найменших до найбільших, матеріальних і духовних, плекання цих речей як часток творіння» [5, 221]. Портретні акценти про П. Куліша й Є. Нахліка продовжено в есе «Євген Нахлік про Пантелеймона Куліша», щоправда тут на перший план виведено постать автора першого історичного роману й хутірської філософії, а на другий висунуто постать автора монографії про нього та самого есеїста. Перевага цього есе в порівнянні з попереднім — чіткий поділ на мікротеми за традиційною для есе формулою «про», відокремлені графічно: «Про видавничу одіссею», «Про Пантелеймона Куліша як видавця», «Про спроби Куліша здобути австрійське підданство»,

«Про візії Куліша щодо майбутнього державного устрою України». У цьому есеї автор підсумовує сказане у книзі Є. Нахліка, беручи на себе роль науковця-резонера: «Він [Куліш] завжди різко виступав проти кріпаччини, та не сприймав революційного хаосу, вважав, що між різними класами і станами суспільства повинна бути рівновага і співпраця, що суспільство могло динамічно розвиватися» [5, 151].

4) *Автопортретування* — неодмінний елемент есе як дискурсивної практики, повністю побудованої на особистісному сприйнятті будь-чого, відтак зі сторінок будь-якого твору вимальовується візія самого автора, цікава виключно власним поглядом на світ. Книга В. Неборака «Лексикон А. Г.», безперечно, сповнена авторською модальністю, однак є окремі твори, у яких топос самого автора по-особливому вимальовується наочно й зримо, і зроблено це з метою не так самопрезентації, як самопізнання, самоутвердження. Так, у збірці такими є есеї-бесіди з іншими письменниками, а також твори «Як нам українізувати Україну?», «Це солодке слово «гонорар»», «Хіба що патріарх...», «Пустелі й хащі української літератури» тощо. Першу групу складають бесіди, які оформлені як каскад міні-есеїв, де кожна відповідь письменника на дразливе питання сьогодення може претендувати на окремий твір-міркування, прикметний парадоксальністю. Другу групу складають твори, у яких автор, будучи зануреним у літературний процес, прагне засвідчити власне бачення різноманітних проблем буття українського митця сьогодення, відтак топос мистецтва сучасності тут відлунюється у власному топосі митця як людини творчої і небайдужої до сьогочасних проблем літератури. Основні засоби автопортретування такі: монологічне мовлення у варіанті зізнання, одкровення, міркування, осяяння; діалогічне мовлення як відповіді на питання, поставлені кимось, як правило, також письменником; рефлексії на актуальні літературні, культурологічні, політичні теми з виразним акцентом на особистісній їх інтерпретації як митця й людини; розповіді про спільні з колегами зустрічі, фестивалі, поїздки тощо, участь у літературних групах («Бу-Ба-Бу», насамперед) та їх опінії; оцінка найближчого оточення постаті й творчості В. Неборака, котра стає частиною його есеїстичного мислення. Відтак зі сторінок «Лексикону» постає всебічно обдарований, ерудований, виключно філологічно заангажований, критично налаштований письменник-мислитель, патріот, виразник інтересів новітнього письменства, уважний до різноманітних деталей і схильний до узагаль-

вень, як-от у наступному уривку: «Література — це дуже специфічна форма життя, а не лише один зі шкільних чи університетських предметів. Життя, як відомо, буває і запашним, і не дуже. І життя живе, тобто бореться, страждає, радіє, змагається, набуває досвіду у вигляді рефлексів і знань, позбувається відпрацьованих матеріалів, оновлюється, самовідтворюється — поки воно живе. Життя продовжує бубоніти своє бубабу, і це не може не тішити нас, живих. Цього факту ані перебільшити, ані применшити» [5, 78].

5) *Колективне портретування* — ще одна есеїстична техніка В. Неборака. Будучи сам учасником літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», він часто вдається до створення колективного портрету діячів, учасників певної мистецької спільноти. Топос митця відтак виявляється зануреним в інші топоси митців, і всі разом вони постають одним цілим. Так, у збірці «Лексикон А. Г.» створено схематичні сукупні портрети ЛуГоСаду («Вість про Назара Гончара»), «Псів молодого Юра» («Екстравагантний в'язень свободи Покальчук»), розгорнуті портрети «Молодої Музи» («Знана і незнана «Молода Муза»»), шістдесятників («Шістдесятники Романа Корогодського»), бубабістів («П'ять Андруховичевів абзаців», «Уроки патріотизму від Ірванця», «Відповіді Віктора Неборака на запитання Олександра Ірванця») тощо. Так, есей «Знана і незнана «Молода Муза»» спричинено виходом книги ««Чорна Індія» «Молодої Музи»» в ЛА «Піраміда». В. Неборак аналізує структуру цього видання, сповненого численних наукових відкриттів, і водночас створює власний портрет літературної організації, що виникла як ланка загальноєвропейського руху за оновлення літератури на початку ХХ століття у Львові. Есеїст окреслює здобуток молодих літераторів, котрі зрушили закостенілу реалістичну свідомість в українській літературній традиції. Пишучи про П. Карманського, М. Яцкова, В. Пачовського, Б. Лепкого і М. Рудницького як однодумців, митець не шкодує пафосних інтонацій щодо них як митців: «символістська образність, уникнення злободенності, протиставлення мистецької краси і обивательського животіння», «вільна незаангажована творчість», «атмосфера мистецького братерства», «одна школа» тощо. Натомість, пишучи про митців одноосібно, автор більш стриманий, надає перевагу жорстким фактам радянської дійсності, а не особистісним оцінкам чи помислам щодо їх спадщини. Основні прийоми есеїстичного колективного портретування такі: авторська інтерпретація історичних фактів, коментування написаного про них

іншими, побіжний аналіз творчості, виходячи зі спільних мистецьких пріоритетів, огляд контексту, особистісні акценти тощо.

Отже, створення топосу митця в есеїстиці насамперед відкриває нові творчі грані того, хто його створює: створюючи портрет Homo Artisticus, автор, у першу чергу, відшукує власну індивідуалізовану форму вираження суб'єктивних уявлень про фрагмент об'єктивної дійсності, репрезентованої літератором. Виражаючи об'єктивне в суб'єктивному, есеїст, як можна твердити виходячи з аналізу збірки «Лексикон А. Г.», мимовільно розкриває в есеїстичних портретах самого себе з тією чи іншою долею інтенсивності. Створюючи портрет письменника, В. Неборак передає об'єктивне, котре в ньому певною мірою стає вираженням суб'єктивного — власного «Я». Іншими словами, авторський топос есеїста вкорінюється в інші топоси митців, стаючи його складником, і навпаки. Відбувається цей процес через вербально оформлену рефлексію, презентовану у творах. Отже, онтологія іншого митця стає підґрунтям створення (розкриття) власної онтології автора-есеїста, цікавої новизною й оригінальністю, а це, у свою чергу, уможлиблює й розширює можливості письменницького есе як дискурсивної практики. Звісно, це може стати предметом подальшого наукового осмислення.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артеменко А., Артеменко Я. Онтологія топосу. *Наукові записки*. Серія: Філософія. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». 2014. Вип.15. С. 84–87.
2. Базылова Б. Жанровые особенности литературного портрета. *Вестник КазНУ*. 2011. URL: <https://articlekz.com/article/22636> (дата звернення: 01.03.2019)
3. Комкова А. Понятие «топос» в современном литературоведении. *Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки*. Электронный сборник статей по материалам XX студенческой международной научно-практической конференции. Новосибирск: Изд. «СибАК». 2014. № 5 (20). URL: [http://www.sibac.info/archive/guman/5\(20\).pdf](http://www.sibac.info/archive/guman/5(20).pdf). (дата звернення: 05.03.2019)
4. Нахлік Я. Топос душі в поезії Болеслава Лесьмяна (1877–1937). *Літературознавчі обрії: праці молодих учених*. 2010. Вип. 16. С. 116–121.
5. Неборак В. Лексикон А. Г. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. 576 с.
6. Окорочков В. Диахронно-синхронический топос бытия человека и проблемы антропологического времени. *Філософія*. 2013. № 8 (100). С. 118–125.

7. Савчук В. Топологическая рефлексия. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 416 с.
8. Смирнов К., Шуршин К. Топос человека традиции в современном культурном пространстве. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (21): в 3 ч. Ч. II. С. 151–154.
9. Ткач Л. Літературознавчий аспект категорії «топос» на прикладі української літератури fin de siecle. *Молодий вчений*. 2015. № 1(1). С. 186–189.

### ТОПОС ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ЭССЕИСТИКЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ СБОРНИКА В. НЕБОРАКА «ЛЕКСИКОН А. Г.»)

*Татьяна Шевченко*, канд. филол. наук, доцент, докторант  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

*В статье речь идет об исследовании портретной эссеистики В. Неборак (сборник «Лексикон А. Г.»), исходя из топологической рефлексии — подхода, предложенного философом В. Савчуком. Сделан специальный акцент на образе личности, которая является центром бытия определенного топоса. Сосредоточено внимание на том, как писатель этот топос опредмечивает, определяет, иными словами, — онтологизирует. Выделен ряд эссеистических техник в сборнике «Лексикон А. Г.»: одиночное портретирование, портретирование писателей через их произведения, двойное портретирование, автопортретирование, коллективное портретирование.*

**Ключевые слова:** эссе, портрет, топос, художник, онтологизация.

### ARTIST'S TOPOS IN MODERN UKRAINIAN ESSAYS (BASED ON V. NEBORAK'S ESSAY COMPILATION «LEKSIKON A. G.»)

*Tetiana Shevchenko*, candidate of philological sciences,  
Associate Professor, Doctorate Candidate  
Odesa I. I. Mechnikov National University

*The article deals with the portrait essays by V. Neborak, presented in the collection of his works «Lexikon A. G.», based on topological reflection — approach proposed by philosopher V. Savchuk. The research is carried out based on the understanding that the condition for topos' existence is a person carrying out not so much psycho-physiological, but rather rational topological idea. The collection of portraiture essays by V. Neborak, listed in the alphabetical principle, is analyzed. Its structure and discursive possibilities of works contained within it are outlined. Special emphasis is made on the image of creative personality, who is the center of specific topos. The focus is made on how the artist identifies this topos, or in other words, ontologizes it. A number of essayist techniques in the collection «Lexikon AG» were singled out: individual portraiture, portraiture of artists through their*

*works, dual portraiture, self-portraiture, collective portraiture. As a result of the study, it was concluded that creating the artist's topos in essays opens up new creative facets of the one who organizes it: by creating a portrait of the Homo Artisticus, the author finds his own individualized form of expression for subjective ideas about the fragment of objective reality represented by the writer. By expressing objective things inside subjective thoughts, the author involuntarily reveals himself in the essay portraits with a certain degree of intensity. By creating a portrait of the writer, V. Neboryak transmits the objective, which, to a certain extent, becomes an expression of subjective self-identity. In other words, the author's topos is rooted in other topos of the artists, by becoming its component, and vice versa. This process occurs through a verbally made reflection. Therefore, the ontology of another artist becomes the basis for the creation (disclosure) of his ontology «author-essayist», interesting novelty and originality, which, in turn, makes it possible and expands the abilities of a writer's essay as discursive practice.*

**Key words:** *essay, portrait, topos, artist, ontologization.*

#### REFERENCES

1. Artemenko, A., Artemenko, Y. (2014), Ontolohiia toposu. Naukovi zapysky. Seriia «Filosofiiia». Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Vyp.15. S. 84–87.
2. Bazylova, B. (2011), Zhanrovye osobennosti literaturnoho portreta. Vestnik KazNU. URL: <https://articlekz.com/article/22636> (data zvernennia: 01.03.2019)
3. Komkova, A. (2014), Poniatyie «topos» v sovremennom literaturovedenii. «Nauchnoe soobshchestvo studentov XXI stoletia. Humanytarnye nauki». Elektronnyi sbornik statei po materyalam XKh studencheskoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsyi. Novosybyrsk: Yzd. «SybAK». № 5 (20). URL: [http://www.sibac.info/archive/guman/5\(20\).pdf](http://www.sibac.info/archive/guman/5(20).pdf). (data zvernennia: 05.03.2019)
4. Nakhlik, Y. (2010), Topos dushi v poezii Boleslava Lesmiana (1877–1937). Literaturoznachni obrii. Pratsi molodykh uchenykh. Vyp. 16. S. 116–121.
5. Neborak, V., Leksykon, A. G. (2015), Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 576 s.
6. Okorokov, V. (2013), Dyakhronno-synkhronicheskyi topos bytyia cheloveka y problemy antropolohyeheskoho vremeny. Filosofiiia. № 8 (100). S. 118–125.
7. Savchuk, V. (2012), Topolohyeheskaia refleksyia. M.: «Kanon+» ROOY «Reabyltatsyia». 416 s.
8. Smyrnov, K., Shurshyn, K. (2012), Topos cheloveka tradytsyy v sovremennom kulturnom prostranstve. Istorycheskye, filosofskie, politicheskye i yuridicheskye nauki, kulturolohyia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Hramota. № 7 (21); v 3-kh ch. Ch. II. C. 151–154.
9. Tkach, L. (2015), Literaturoznachnyi aspekt katehorii «topos» na prykladi ukraïnskoi literatury fin de siecle. Molodyi vchenyi. № 1(1). S. 186–189.

*Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2019 р.*

## ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

---

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165846>

УДК 821.165.1–12.10.

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XIX–XX ВВ. (А. И. КУПРИН, Т. ГАРДИ)

*Наталія Абабіна*, канд. філол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
*nva2016odessa@gmail.com*

*В статье исследуются трансформации малых жанров на рубеже XIX–XX вв. на материале русской (А. И. Куприн) и английской (Т. Гарди) литератур. Рассказ и новелла ярко демонстрируют поиски новых художественных приемов и способствуют переходу в новую эпоху, отражают формирование мировидения, связанного с активной перестройкой общественной жизни. Изучается проблема отображения общих и различных переходных тенденций в творчестве представителей разных по своей национальной специфике стран. На основе этого делается вывод о том, что в рассказах обоих авторов проявлена модель синкретического типа, сформированная под влиянием переходного времени.*

**Ключевые слова:** *рассказ, новелла, неравновесность, мировидение, переходность.*

Для большинства европейских стран рубежа XIX–XX вв. характерны процессы стремительного роста буржуазной цивилизации, развития науки, влияния многочисленных философских и эстетических концепций. Это период утраты старых идеалов, когда два мира, каждый со своими ценностями и устремлениями, пытались в поединке доказать свое право на существование и господство. Среди писателей, художников, музыкантов развивались бурные дискуссии о назначении искусства. В литературе наблюдается активный переход от романного жанра к малым формам. Они представляют такое разнообразие тематики, средств художественной выразительности и приемов, что могут быть показателями основных качеств этого времени — дробности, многообразности и неоднозначности.

Особое место занимают рассказ и новелла. Эти жанры ярко демонстрируют поиски авторами новых возможностей в литературе, которые способствовали переходу в новую эпоху, отражали формирование нового видения мира, связанного с активной перестройкой об-



пщественной жизни. В этом контексте представляет интерес проблема отображения общих переходных тенденций в наследии авторов, представителей разных по своему национальному развитию стран.

В данной области обращает на себя внимание творчество А. И. Куприна и Т. Гарди. В контексте идей «рубежного сознания» эти авторы рассматриваются исследователями пока недостаточно. Но некоторые качества их творчества, которые дают право считать его явлением переходного порядка, уже названы. Речь идет об «открытой» системе повествования, предполагающей контакты как с реалистами, так и с модернистами. Относительно Куприна — это переосмысление реалистической традиции, новое понимание человека и поиски новой реальности (Л. Я. Гинсбург, Н. Ф. Соценко). Все больше исследований проводится по проблеме стилистической неоднородности его произведений, демонстрирующих эксперименты с классическими формами искусства. Т. Гарди больше известен по своему романному творчеству. В исследованиях малых жанров в основном уделяется внимание идейно-тематическому анализу и проблематике отдельных произведений (М. В. Урнов, А. О. Бурцев и др.), что говорит о фрагментарном характере изучения этой части творчества. В последнее время появляются работы, претендующие на комплексный анализ малой прозы этого автора, в которой синтезируются черты других поэтик (О. А. Росстальна).

На данный момент это *актуально*, поскольку названные авторы в своих произведениях демонстрируют жанровую модель синкретического типа, отражающую особенности историко-литературного процесса в России и Англии конца XIX — начала XX вв. Творчество этих писателей оказало значительное влияние на дальнейшее формирование не только национального, но и мирового литературного процесса — их литературно-эстетические эксперименты в дальнейшем будут использованы модернистами.

Исходя из этого, *цель данной работы* — выявить специфику моделирования сюжета малой прозы А. И. Куприна и Т. Гарди, показать, как неравновесность переходного времени в творчестве этих писателей реализуется в выборе тем и коллизий произведений, в характерах их героев.

Несмотря на то, что в развитии России и Англии были свои национальные особенности, которые оказывали влияние на литературную жизнь, и писатели лично знакомы не были, в их рассказах при-

сутствуют общие черты, отражающие развитие литературы в эпоху рубежа веков. Процесс становления творчества этих писателей поражает неожиданностью решений и разновекторностью ориентаций. Сближение писателей со сторонниками новых художественных течений отражает синтетизм художественного мышления рубежного времени — авторы переосмысливают прошлое, соединяют его с новыми формами, проводят обобщения. В связи с этим, и А. И. Куприна, и Т. Гарди рассматривают как писателей, которые, с одной стороны, стремились наследовать классическую традицию реализма, с другой — реформировали реализм в контексте нестабильного времени. Но путь каждого из них был далеко не однозначным.

В последней четверти XIX века, когда эксперименты в реализме были направлены на поиски более лапидарных форм обобщения (В. А. Келдыш), активно развиваются рассказ, новелла, сказка, притча, легенда. Синкретическое сближение качеств этих жанров приводит к отсутствию четкого их разграничения. В результате меняется структура произведения — в рассказ включается новеллистическая стремительность и напряженность развития сюжета, усиливается выразительность изображения событий.

В переходное, нестабильное время, когда обостряются общественные противоречия и резко нарушается привычное течение жизни, художники стремятся к *восстановлению равновесия* между индивидуальностью и внешним миром. Средством для этого становится интеграция разных приемов и смежных искусств. Идея «сближения и взаимодействия различных художественных путей», высказанная Келдышем относительно творчества А. И. Куприна [4, 18], на наш взгляд, органична и для Т. Гарди. Игра с сюжетом, мотивами в XX веке перерастет в культ игры и впоследствии будет реализована в постмодернистском тексте. Для писателей, которые одновременно находятся как бы в двух типах общества — традиционном и современном — интересен сам «поток жизни»: они стремятся уловить тенденции зарождения и утверждения новой культуры [9], экспериментируют возможностями нескольких художественных методов и стилей.

Данные качества стали характерной особенностью А. И. Куприна и Т. Гарди, как и всех лучших представителей литературы рубежа XIX–XX веков. Разброс литературных предпочтений в таких условиях становится закономерностью. Сегодня это объясняется как *многовекторность* авторской мысли в точках бифуркации. Находясь

вблизи границ двух стабильных систем (реализма и модернизма), мир каждого из них складывался как отдельная *нелинейная система*.

Ориентация писателей на фактографическую точность и детализацию обусловлена спецификой нарративной традиции рассказа конца XIX — начала XX вв. Реалистичность изображения проявлялась скорее не в правдоподобности, а в познании сути происходящей реальности. В произведениях вводятся персонажи, которых теперь мы называем «людьми растерянными». У А. И. Куприна это Лапшин («Молох», 1896), Иван Тимофеевич («Олеся», 1898), Ромашов («Поединок», 1905). У Гарди — Стокдэйл («Проповедник в затруднении»), Милли («Маркиза Стонэндж»). Им писатели доверяют свои сокровенные мысли, и в каждом из них отмечают такие черты, как душевная чистота, мечтательность, человеколюбие. Играя с традиционным мотивом, А. И. Куприн делает установку на его переосмысление и как бы задается вопросом: так где же правда, почему случается так, а не иначе? В результате происходит превращение первичного мотива в авторский интертекстуальный мотив — жизнь трактуется как игра, в которой нет места устоявшимся истинам [8, 170].

О том, что «поток жизни» — это малоуправляемое и плохо подчиняющееся человеку движение, идет речь в рассказе «Погибшая сила» (1900). Судьба Никифора Ильина воспринимается не в контексте гармонии вечности, а как затягивающая человека круговерть, выбраться из которой порой невозможно. Талантливый художник, пройдя через множество унижений, погубил себя в погоне за деньгами и удовольствием.

В произведениях Куприна часто используется тема неуверенности человека перед лицом настоящего и будущего. Обывательский ценз воспитания губит в нем природного романтика и формирует «раба». Такой герой нередко унижается перед «благодетелями» — самоуверенными людьми, не знающими колебаний. В рассказе «Винная бочка» (1914) Игнатий Лешедко стремится улучшить свое материальное положение и повысить свой статус, не прилагая больших усилий. Не состоявшись в какой-либо профессии и не имея средств для жизни, представляясь «товарищем прокурора из Петербурга», герой не заслуживает уважения у мужской половины общества. Его стремление к материальному благополучию заканчивается позором и бегством.

Подобные темы присутствуют и в рассказах Т. Гарди. Разрушение традиционных ценностей западного мира на рубеже веков несут че-

ловеку дисгармонію і втрату своєї суті. Невозможність досягнення щастя автор бачить в совершенних помилках минулого, які утяжеляють теперішнє.

Для Елвіна («Герцогиня Гемптонширська», 1884) устоявшієся традиції суспільства показуються настільки сильними, що він називає їх божеским законом. Нарушити їх не дозволяє героїні «голос совісті», — навіть якщо молила про допомогу любима жінка. Але коли, здавалося б, до неї відкриваються всі шляхи, історія закінчується трагічно.

Титули руйнують справжні людські почуття, — вважає леді Керолайн («Маркіза Стонендж», 1890). У молодості, бажаючи зберегти свій статус перед світлом, вона відмовилася від свого сина, втайні народженого від бідного юнака. Мальчика виховала і дала гідну освіту чужа жінка, Міллі. Але з віком, обречена на самотність, Керолайн приймає рішення повернути сина. Молодий чоловік відхиляє її, бажаючи залишитися з названою матір'ю.

Героїні Т. Гарді ввиду безперспективності або намагаються повернутися в минуле, або будують свою життя, руйнуючи чужу. Саме так хочуть отримати щастя героїні повісті «Суша рука» (1888). Переповнені злістю, вони виконують безлюдські вчинки — Роду Брук руйнує почуття прощення; Лодж визнає свою вину тільки після смерті сина; навіть Гертруда, по натурі добра і простодушна, в відчайнє бажає, щоб як швидше хтось був приговорений до казні, тому що, за предсказанням колдуні, обряд з поведінкою звільнить її від хвороби.

Багато персонажі Гарді всіма силами намагаються змінити кращому не тільки свою життя, але і інших, вирватися з її потоку. Але з-за страху розлучитися з минулим не всі готові на це. Для Ліззі Ньюбері («Проповідник в затрудненні», 1879) стає справжнім випробуванням вибрати між звичайною життям і новою. Поїхати з любимою чоловіком означає повністю змінити себе. Вона передпочитає, щоб змінив свою життя він, залишивши заради неї сан священика. Заняття контрабандою приносить їй не тільки засоби для існування, але і розвага, пов'язана з ризиком. Але молодий Стокдейл твердо в своїх переконаннях, і заняття незаконними діями для нього неприпустимо. Ліззі усвідомлює свою помилку тільки через два роки, коли їй вдалося уникнути смерті.

В произведениях этих авторов присутствует эстетический код модернистского мифопоэтического мышления. Все больше склоняясь к модернистским приемам, А. И. Куприн и Т. Гарди романтизируют своих героев, и в их произведениях врывается *лиризм*. Нередко писатели создают «альтернативную» реальность, которая служит формой организации авторского мифа. Ритуализация действия, использование образов-символов, структурирование характеров по принципу контраста, соединение в героях одновременно мужского и женского начала (иногда подмена этих понятий) — все это способствует раскрытию противостояния идиллического патриархального мира и цивилизации нового времени. Таким образом, производится *мифологизация* действительности, которая в переходное кризисное время особенно актуальна. Во времена крушения форм, порождающих отчаяние, возникает особая тяга к мифологии — ее духу, космизму, в которых нуждается человек в поиске гармонии с собой и миром. Проблемы мировоззрения и философии предков рассматриваются с позиций нового времени. Формируется новое понимание истории мироздания, мышления и мировосприятия.

Для реализации этих качеств часто используется любовный сюжет. А. И. Куприну он помогает поднять тему вечного поиска радости («Суламифь», 1907), романтизировать природное чувство методом интегрирования в одном произведении качеств рассказа, притчи и легенды. Социальный анализ, логика человеческих отношений в творчестве уходят на задний план. Автора интересует соположение основных оппозиций бытия — светлого и темного; любви и ненависти; жизнелюбия и смерти. Написанная по мотивам «Песни песней» царя Соломона, повесть романтична и проникнута духом легенд. Для Куприна любовь — это великое чувство, которое способно оградить человечество от морального вырождения.

Сюжет, похожий на легенду, присущ и «Листригонам» (1907–1911). Писатель дает точные описания рыбацкого быта (ночной лов, море, дельфины) и как бы традиционного героя, но вписанного в новую картину мира, которая раскрывает в нем что-то необычное. Такой персонаж приобретает неоромантические качества. Живя обыденной жизнью, он стремится познать вечную тайну бытия, в которой властвует случайность, загадочность, парадоксальность. Он хочет быть счастливым, но либо сам оказывается заложником «странной» си-

туації, або стає свідком того, чого ніколи не поясниш раціональною логікою.

Герої Т. Гарді в досягненні щастя виробляють «заміну» реальної життя вигаданої. Світ Уессекса створений як вторинна реальність. Незважаючи на певну однотипність побудови сюжетів, кожен герой має свою модель поведінки. Едіт Гарнгейм закохується в майбутнього чоловіка своєї служанки і пише йому листи від її імені («В Західному судовому окрузі», 1891). Софі Твікотт виходить заміж за чоловіка вищого кола і потрапляє в такі соціальні умовності, з яких не може вирватися навіть після смерті («Заборона сина», 1891). Джошуа Голборо йде на вбивство батька, щоб позбутися від тягаря його недостойних вчинків і почати нове життя («Трагедія двох честолюбів», 1888).

В пошуках щастя і свободи намірена тайно бігти в чужу країну Філіс з німецьким гусаром Маттеусом («Гристний гусар із німецького легіону», 1890). Життя з батьком, з однієї сторони, дає дівчинці захищеність, перебування в своєму, рідному просторі. З іншої — повне підкорення йому перетворює її в рутинне існування, несе обмеженість і неможливість реалізуватися. Глибоко нещасливий і молодий капітан — воїнська служба тяготить його, виснажує, породжує самотність. Героїня прагне вийти за межі звичного, рідного, навіть шляхом обману батька. Але не в силах перебороти себе, Філіс повертається до колишнього нареченого, якому давала обіцянку, вважаючи, що краще жити нещасливою, ніж вчинити безчесно. Маттеус в час втечі потрапляє в руки влад і здається жахливої ​​казні, свідком якої випадково стає сама героїня. В результаті Філіс отримує неприкаяність і самотність.

Реалізм в зображенні життя і побуту англійського суспільства цього часу поповнюється поезією нових, народжуваних течій [7]. Для більш достовірного зображення його життя і побуту Гарді вводить в оповідання натуралістичні описання — в деталях показано казнь Маттеуса, знайдене тіло померлого Голборо, проведення обряду Гертруди у гроб померлого. Невідомість ситуацій, ісключальність приймаємих героями рішень, фольклорні сюжети говорять про присутність в творах поезії романтизму. В епізодах, коли Гертруда до кінця розповіді стає жорстокою (особливо такою вона спочатку приходила в снах до Рода), проявляється

символическое начало. Реалистичность английской жизни (процесс формирования английской национальной идентичности, отношений в семье и социуме), показанная с фактографической точностью у Т. Гарди, как и у А. И. Куприна, приобретает черты многовекторной символичности и аллюзивности.

Самой показательной чертой хронотопного восприятия мира в эпоху «слома сознания» и переориентации становится лиризация пространственно-временного мышления, связанного с невозможностью прогнозировать «завтра» и попыткой рассмотреть свое «прошлое-настоящее-будущее» в контексте вечности. Лиризованные формы эпоса приобретают характер *неоромантического* отражения мира, и в новых произведениях появляются элементы исключительности, поэтизации необычного. Наполненность жизни красками, незаурядная художественная наблюдательность, свойственные произведениям А. И. Куприна и Т. Гарди, говорят об *импрессионистическом* мировидении писателей, которое также является фактором переходного художественного мышления в искусстве. Авторское внимание переключается с событийного ряда на эмоциональный, как следствие — происходит ослабление фабулы, обязательным компонентом сюжета становится настроение (В. М. Назарец) [6, 5].

Очарование некоторых персонажей А. И. Куприна в том, что они выступают частью природы. Такова Олеся, которая в одноименной повести выступает частью Полесья — своей тихой, поэтической и дремучей родины. Свидетелями любви Ивана Тимофеевича и полесской «колдуньи» становятся мох, березы, сосны, клены, запах ландышей и птичий гам. Природа сопровождает их и в минуты тревожных предчувствий: перед разлукой героев поднимается внезапный вихрь со столбами пыли и начинается сильная гроза. Похожий прием используется в «Суламифи», с учетом восточного колорита повести. Царя Соломона сначала очаровал чистый голос, похожий на журчание горного ручья. Затем следует портрет, созданный способом фиксации пятна и центрирующей детали. Писатель отмечает смуглое и яркое лицо Суламифи, ее густые, кудрявые темно-рыжие волосы и два алых мака, пронзенных солнцем и пламенеющих в волосах.

Подобным целям служат импрессионистические описания и у Т. Гарди. Чаще всего они используются в портретных и пейзажных зарисовках. Когда молодой гусар впервые замечает Филлис, она, в белом платье с глубоким вырезом и белой муслиновой косыночке,

не может не поразить его взгляда («Грустный гусар из немецкого легиона», 1890). Необычайно красивое лицо девушки, залитое яркими лучами солнца, осталось в его памяти надолго. Звуки, доносящиеся из военного лагеря, несут тревогу: сигналы горна возвещают о лагерьном отбое, к которому опаздывает Маттеус; барабанная дробь — о боевой тревоге после побега солдат; звуки похоронного марша — об их казни.

Импрессионистичность в отражении мира корректирует и форму произведения. Не случайно анализируемые авторы тяготели к малой жанровой форме. В ней можно было обойтись намеком, использовать деталь, избегнуть широких обобщений, поделиться с читателем мгновенным впечатлением.

Как видим, синтезирующее начало творческого метода А. И. Куприна и Т. Гарди проявляется в различных элементах их текстов. Созданные ими модели произведений свидетельствуют о новой разновидности малого эпоса, обладающего признаками новеллистического рассказа [7]. Объединение их в циклы (у Куприна — «Киевские типы», «Миниатюры», «Лазурные берега» и др., у Гарди — «Уэссекские рассказы», «Группа благородных дам» и «Маленькие насмешки жизни») в некотором роде исследователи также считают признаком рубежного времени. Форма «рассказ в рассказе» одновременно обеспечивает взаимодействие между повествователем и рассказчиком и сохраняет дистанцию между ними. Создается две пространственно-временные пересекающиеся плоскости: условно-реалистическая (повествователь) и романтизированной-реалистическая (рассказчик), которая имеет мифологический характер (создание мифа) и несет в себе метафору (событие как часть жизни).

Таким образом, несмотря на разновекторность художественных поисков, их стилевую неоднозначность, индивидуальные эстетические предпочтения, творчество А. И. Куприна и Т. Гарди представляет собой систему отражения момента исторической переориентации, связанной с кризисом старой системы отражения, хаосом литературных предпочтений, длительным диссипированием, повлекшим за собой синтез, и выработкой индивидуальных авторских стратегий.



### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гарди Т. Повести. Рассказы. Стихотворения: в 3 т. Т. 3. М. : Худож. лит., 1989. 96 с.
2. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л. : Сов. писатель, 1979. 222 с.
3. Зарубежная литература XX века. М. : Высшая школа, 2004. 560 с.
4. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М. : Наука, 1975. 280 с.
5. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. М. : Худож. лит., 1971. 494 с.
6. Назарець В. М. Лірична проза в літературі поч. XX ст. // Зарубіжна література в навчальних закладах. 2004. № 9. С. 5–7.
7. Росстальна О. А. Вессекський цикл оповідань Т. Гарді: жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04. ДНУ імені О. Гончара, 2011. 30 с.
8. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы Куприна 1890–1900-х годов : дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.02. ХНУ имени В. Н. Каразина, Харьков, 2008. 219 с.
9. Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетея, 2006. 571 с.

### ХУДОЖНІ ПОШУКИ В РОСІЙСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗИ МЕЖІ ХІХ–ХХ ст. (О. І. КУПРІН, Т. ГАРДІ)

*Наталія Абабіна, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті досліджуються трансформації малих жанрів на межі ХІХ–ХХ ст. в російській (О. І. Купрін) та англійській (Т. Гарді) літературах. Оповідання та новела яскраво демонструють пошуки нових художніх прийомів у літературі та сприяють переходу в нову епоху, відображають формування світобачення, пов'язаного з активною перебудовою суспільного життя. Вивчається проблема відображення загальних та відмінних перехідних тенденцій у творчості представників різних за своєю національною специфікою країн. На основі цього робиться висновок про те, що в оповіданнях обох авторів проявляється модель синкретичного типу, яка сформована під впливом перехідного часу.*

**Ключові слова:** *оповідання, новела, неспівмірність, світобачення, перехідність.*

**THE CREATIVE QUEST IN THE RUSSIAN AND ENGLISH PROSE  
FICTION AT THE TURN OF XIX–XX CENTURIES  
(A. KUPRIN AND T. HARDY)**

*Natalia Ababina, Ph.D., associate professor  
Odessa National I. I. Mechnikov University  
Odessa, Ukrain*

*At the turn of XIX–XX centuries, the literature features the active transition from the novel genre to the shorter forms. The prominent place here is occupied by a short story and novella — the genres which serve as an excellent example of seeking new opportunities in the literature and promoting transition to the new age, reflecting the process of shaping the new worldview, associated with the dynamic transformation of the social life. From this perspective, the issue of reflecting the general transitional trends in the works of the authors who present the countries, which are different in their national development, emerges as relevant and interesting.*

*In the context of the ideas of the «epoch-making mind», A. Kuprin and T. Hardy have not been investigated enough. However, a number of characteristics which enable us to see their heritage as a phenomenon of the transitional order have already been highlighted. What we mean here is the «open» system of narrative, implying the association with both realists and modernists.*

*Amid the abovementioned, the goal of this research is to reveal the specific features of the plot modeling in the small prose fiction of A. Kuprin and T. Hardy, to show the way the imbalance of the transitional time in their artistic work is materialized through the choices of the topics and collisions in their works, as well as in their characters' nature.*

*A. Kuprin's and T. Hardy's small prose fiction shows the reinterpretation of the realism tradition, the new understanding of the human nature, and seeking the new reality. Their works feature the problems of the stylistic incoherence and demonstrate the experiments with the classic forms of the art. A short story includes novella-like swiftness and intriguing plot with the expression of the events being more pronounced. The vibrant life and out-of-the-box artistic power of observation witness about the authors' impressionistic worldview, which is also the factor of the transitional creative thinking in the art.*

*These writers produce the syncretised genre model, which is a reflection of the peculiarities of historic and literary processes both in Russia and Great Britain of the late XIX-early XX centuries. The creative works of both writers had a dramatic influence on the further shaping of not only national, but also world literature process — their literary and aesthetic experiments were further employed by the modernists.*

**Key words:** short story, novella, imbalance, worldview, transition.

**REFERENCES**

1. Gardi, T. (1989), *Povesti. Rasskazy. Stihotvorenija: v 3-h t. T. 3* [Stories. Stories. Poems: in 3 t. Vol. 3], Hudozh. lit., Moscow [in Russian].
2. Ginzburg, L. Ja. (1979), *O literaturnom geroe* [About the literary hero], Sov. pisatel', Leningrad [in Russian].

3. *Zarubezhnaja literatura XX veka* [Foreign literature of the XX century] (2004), Vysshaja shkola, Moscow [in Russian].
4. Keldysh, V. A. (1975) *Russkij realizm nachala XX veka* [Russian realism of the beginning of the XX century], Nauka, Moscow, [in Russian].
5. Kuprin, A. I. (1971) *Sobranie sochinenij: v 9-ti t. T. 3* [Collected works vols. 1–9 Vol. 3], Hudozh. Lit., Moscow [in Russian].
6. Nazarecj, V. M. (2004) «*Lirychna proza v literaturi poch. KhKh st*» [Lyrical prose in literature of the head of the 20th century], *Zarubizhna literatura v navchalnykh zakladakh* [Foreign literature in educational institutions], no. 9, pp. 5–7 [in Ukrainian].
7. Rosstaljna, O. A. (2011) *Vesseksjkyj cykl opovidanj T. Ghardi: zhanrovo-styljova svojeridnistj* [Vesseksky cycle of stories of T. Hardy: genre style originality], Thesis abstract for Cand. Sc. (Philology.), 10.01.04, Dnipropetrovsk national university of O. Gonchar, Dnipropetrovsk, Ukraine.
8. Socenko, N. F. (2008) *Intertekstual'nost' prozy Kuprina 1890–1900-h godov* [Intertekstual of prose of Kuprin of 1890 — the 1900th years], Thesis abstract for Cand. Sc. (Philology.), 10.01.02, National University of Kharkiv of V. N. Karazin, Kharkiv, Ukraine.
9. Hrenov, N. A. (2006) *Volja k sakral'nomu* [Will to sacral], Aletejja, Sankt-Pererburg [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19 березня 2019 р.

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165847>

УДК 82-1/-9

**ЕЛЕМЕНТИ ФЕНТЕЗИ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ РОМАНАХ  
В. ГРАНЕЦЬКОЇ «ТІЛО ТМ» І Г. ДЕЛЬ ТОРО  
ТА Ч. ХОГАНА «ШТАММ»**

*Юлія Жук, викладач іспанської мови*

*Одеський національний політехнічний університет  
wikiname91@gmail.com*

*У статті аналізується походження жанру «фентезі», його зв'язок з міфологією та народною казкою, виділяються типи героїв — перевертнів та вампірів як персонажів фентезі, актуалізуються особливості хронотопу, які означені проявами постмодернізму.*

***Ключові слова:** постмодернізм, фентезі, диво, фатум, архетипний образ, міф.*

Хоча поняття «фентезі» у світовій літературі існує більше півстоліття і піддається досить уважному вивченню — від дисертаційних і монографічних досліджень до статей — теоретичні питання щодо фентезі не вирішені однозначно і до сьогодні. На разі поки що не дано обґрунтування жанрової природи фентезі: його називають жанром, видом масової літератури, а то і піджанром фантастики. М. С. Галина [3, 161–170] та Е. М. Ковтун [7] називають фентезі жанром, А. Карелін [6] — «піджанром» фантастики, А. І. Осипов [13] — напрямком, В. Л. Гопман [4, 1161–1164] — видом фантастичної літератури. Відповідно дослідження особливостей фентезі є однією з важливіших проблем сучасного літературознавства.

Фентезі орієнтується на вигадку — «те, чого взагалі не може бути», при цьому твори досліджуваного типу зберігають зв'язок з міфологією, епосом і казкою, що проявляється в характері конфлікту, способах відтворення художнього світу.

Казково-міфологічна складова фентезі реалізується у проблематиці й інтенсивності відтворення художнього світу. Як правило, фентезі репрезентує створений авторською уявою світ, при цьому детально зображено момент творення світу, питання віри, раси тощо. Також фентезі відзначається епічною широтою, орієнтацією на відтворення структури міфів (наприклад, космогонічних), введенням героїв (як у чарівній казці). Можна говорити про те, що фентезі має свою «пам'ять жанру». Адже пам'ять жанру — «це система сигналів,

за допомогою яких у свідомості читача оживає уявлення про модель світу, яка скам'яніла в жанровому каноні (архетипі, прототипі)» [8, 88]. М. М. Бахтін, розмірковуючи про жанрову структуру роману, виділив три риси, що відрізняють роман від інших жанрів: «1) Стилістична тривимірність, яка пов'язана з багатомовною свідомістю, що реалізується в ньому; 2) Зміна тимчасових координат літературного образу в романі. 3) Створення нового літературного образу в романі, завдяки контакту з сучасністю, яка постає в ньому незавершеною...» [2, 454]. Фентезі апелює до міфологічних, казкових, епічних знань, які є для нього базовими, до елементів середньовічної лицарської та авантюрно-пригодницької літератури. Свою структуру фентезі започує саме із цього типу романів.

Генетично жанр фентезі пов'язаний із авантюрним романом завдяки ряду ознак це — багатогеройність; поліфонічність, хронотоп дороги. Вони впливають на композицію та сюжет фентезі.

Окремо необхідно сказати про образи фентезі. З одного боку, персонажі фентезі немов завмерли «в своїй фіксованій емблематичності, яка є запорукою впізнавання» [17, 182]. З іншого — герої романів-фентезі наділені психологізмом. Така амбівалентність образу сприяє розширенню проблематики твору, детальному розкриттю теми.

Література фентезі нерідко є способом викладу філософської позиції письменника, способом формулювання його ціннісних установок. Окрім того, в літературі фентезі простежується чіткий вплив постмодернізму. Наприклад, про серію романів Джоан Роулінг М. Фарр пише наступне: «...культурний код роману по суті відображає постмодерністську культуру його творця: нав'язливість фантастичних елементів, потреба в запровадженні паралельних ліній і в змішуванні як характерів, так і сюжетів, нездатність дотримуватися морального або теологічного канону» [22, 19].

На постмодернізм вказує і використання найрізноманітніших міфологічних, релігійних і філософських джерел: «Постмодернізм, відмовляючись від ідеї прогресу, безперервності історичного процесу, довільно включає у свої тексти будь-які «уривки» історії, роблячи їх частиною свого справжнього тексту» [16, 30]. Фентезі як жанр, закономірно, виникає в епоху постмодернізму, яка нівелює традиції, вільно інтерпретує історію.

Міфологія досі надихає письменників, будучи джерелом тем і мотивів. Крім класичних інспірацій художньої літератури, останнім часом

сом в епоху зростання інтересу до національних традицій і повір'їв, які є своєрідним реверсом глобалізації культури, можна помітити інтерес до народних легенд і міфів.

Постмодерністський роман В. Гранецької «Тіло ТМ», який вийшов друком у 2013 році, містить у собі елементи фентезі. Час дії роману визначити доволі просто. Дія відбувається в сучасний період, але ця сучасність авторкою змодельована, вона нереальна, міфологізована, фантастична. Для переконливості читача у справжності описуваних подій якраз і вводяться елементи національної міфології, хронотоп дороги, які є тими скрепами, що поєднують минуле і майбутнє, створюючи своєрідний, неповторний хронотоп роману. Хронотоп дороги вводиться не тільки для того, щоб знайти Іванку, допомогти їй. На ньому постає життя маленького хлопчика Юрка, а згодом юнака, потім дорослої людини. Окрім того, хронотоп дороги стає ініціацією, дороги до себе, тільки зміненою, іншою, такою, що допомагає перебороти власні страхи й вади. Для пояснення та уможливлення цих змін В. Гранецька використовує в романі фольклорні та архетипні образи, казкові та міфологічні мотиви. Наприклад, у романі йдеться про дядька-чугайстера, мавок, щезника, які зустрічаються в українській міфології. Головний герой Юрко бачив їх, коли тікав від свого діда-мольфара: *«І видівся йому примарний щезник, що натхненно вигравав на флюярі, прикликаючи до танцю смішливих мавок, котрі чигають на заблуканих чоловіків. Трохи згодом із обрисів прадавніх дубів проступав кумедний дядько-чугайстер, і мавки танули, розліталися на-півпрозорим навутинням докруги»* [5, 59].

Як бачимо, ці алюзії, ремінісценції, цитати відсилають нас до українського фольклору, творчості Лесі Українки, І. Франка, завдяки освоєнню цих прототекстів В. Гранецька створює свій власний світ, реальність роману, яка здається читачеві справжньою і можливою, розширює та поглиблює образну характеристику основних персонажів роману, надаючи, здавалось би, звичайним людям надзвичайних здібностей. Так поступово в романі вводиться мотив дива, який і визначає подальшу долю персонажів, окреслює їхні життєві позиції.

*«А ночами, коли не міг заснути від дошкульних синців та подряпин, що кривали йому все тіло, знову згадував ліс, стару хату і понад усе мріяв про свободу. Останнім часом він завше занурювався думками в те відчуття польоту, невагомості, первісної змоги, котре відчув, тікаючи*

від убивць. Він досі не розумів, як йому вдалося втекти. І не відав, чи зможе колись у те фантастичне відчуття повернутися» [5, 67].

Також у світі роману з'являється український сакральний оберіг — лялька-мотанка, яка використовувалася в багатьох магічних обрядах на Україні. Юрка попросила його подруга Іванка, дівчинка, яку він захищав у сирітському будинку, зробити їй ляльку, і він вирішив зробити їй оберіг — ляльку-мотанку: «...з підручного ганчір'я зробив їй барвисту ляльку-мотанку — таку, як робив колись його дід, коли якій добрій людині потрібний був оберіг. ...то не просто іграшка, а могутній магічний талісман, котрий може і порятувати людину, і звести її зі світу. ... що мотанка — то посередник між живими, померлими й ще не народженими» [5, с. 73–74]. Згодом ця лялька показала свої темні магічні здібності: майже звела з розуму дівчину Ештон, яка перебувала в тілі Іванки, змусила її вбити всю свою рідню. Якщо для Іванки ця мотанка несла лише благо, то для Ештон, яка увійшла в тіло Іванки, вона несла тільки зло, руйнувала її свідомість. Юрій «мав лише притлумлене відчуття провини — адже то він колись зробив ту ляльку-мотанку, навіть сам до кінця не усвідомлюючи всієї сили такої іграшки, що мала б слугувати оберегом для Іванки, а в дійсності обернулася страхіливим прокляттям для іншої дівчини...» [5, 264].

Отже, Юрко (архетипний образ) має велику силу знань та віру в незнищенність та вічність роду людського, хоча згадує про це нечасто. Саме з цим персонажем, його поведінкою пов'язане добро, яке протистоїть злу у романі.

Дід Юрка був мольфаром, в культурі гуцулів так називають наділену надприродними здібностями людину на зразок ворожбита, відьмака. Він допомагав лише тим людям, «від кого сходило світло». А поганих людей він «гнав світ за очі»: «Від них, казав дід, не сходило світло, натомість за верстку тхнуло зіпрілою, мертвоотно-земляною темрявою» [5, 58]. Як бачимо, ці надприродні здібності дід передає онуку, вчить його відрізнити добро від зла, жити в гармонії з природою. Свого онука дід також навчив «відчувати людей», чаклувати та використовувати сили природи: «Промив рану водою з Черемошу, нашукав помічного зілля, про яке колись оповідав старий мольфар... У пам'яті почали оживати дивні слова-замовляння, якими користався дід... Заговорював стрімку непокірну кров... Прикликав сили чотирьох природних стихій, звертався з шанною до землі, води, повітря і полум'я, прохав їх про поміч. ...І природа відгукнулася. У вітті дерев стрепенувся й задвигтів могут-

ній вітер, крижана вода в Черемоші скипіла, здригнулася глибинно земля, з далеких верховин її озвася тріскучий неприборканий грім» [5, 73].

Неспроста гадується річка Черемош у романі, адже для гуцулів ці води священні; є багато легенд та міфів, пов'язаних з Черемошем. Кажуть, річка зберігає вірність тільки гуцулам, адже народжується на Гуцульщині, живе з ними і вмирає, впадаючи у Прут. Ліс, річку Юрко сприймає як рідну близьку стихію, місце, де завжди можна знайти прихисток. Ця первозданна природа є для нього місцем гармонійного існування. Однак ця гармонія зникає після вбивства діда. Ліс змінився, став темним та чужим для Юрка. Більше казкові лісові істоти не показувалися йому на очі, ніби природа і всі магічні жителі відчули, якою страшною смертю вмер старий мольфар: *«Щезники й мавки більше йому не являлися. Переінакшився й ліс — по смерті діда він раптом став похмурим, чужим, загрозовим, щомиті готовим підстергати, накинута, проковтнута»* [5, 63]. Ось цей «свій» простір стає для хлопчика «чужим», що є «сюжетним ядром» розвитку подій роману, адже архетипний образ Юрка через мотив пошуку себе, світового ладу, гармонії трансформується в образ вовкулаки.

Людина завжди прагне досягти більшого, розширити межі своїх можливостей. Це свідомість, яка героїзм сприймає та трактує швидше як безумство, ніж як прояв надзвичайного. Оскільки відчутним стає нівелювання героїчних ідеалів до повсякденного життя, розуміння того, що жити і творити треба тут і тепер, тому акцент пошуку особистості зміщується у буденність, реальність.

Рубіж ХІХ–ХХ ст. став моментом формування нового типу свідомості. Героїзм вже не є проявом надзвичайної особистості, він сприймається з точки зору іронічного пафосу. Для нової гібридної свідомості характерним є заперечення метафізичного елемента як рушійної сили культури, тобто на зміну героїчній людині приходиться людина негероїчна, яка однак сформувалась під впливом героїчної свідомості.

Із занепадом героїчного епосу починається епоха пошуку нових шляхів прориву вже не до божественного, а до надлюдського. Філософське підґрунтя цього пошуку вже описувалося [15, 54], але окрім філософії, цим пошуком займається культура, але не елітарна, а масова: фентезі, що розробляє проблеми надлюдського (брати Стругацькі, Філіп К. Дік, С. Лем та ін.), коміксова культура «супергероїв» здебільшого будується на тому, що люди проявляють надлюдські можливості, певним чином пов'язані зі звірячими рисами. Часто ці пошуки



показують деградацію людини, втрату її духовних рис. Тут і з'являються різні монстри і не тільки в негативному забарвленні, а також і в позитивному сенсі: перевертні, тобто напівлюди-напівзвірі, а також вампіри і зомбі, нечисть, *the undead*. Ці поняття ми аналізуємо не як синонімічні, а як класифікаційні, що дає право виділяти різні групи даних персонажів.

Перевертні поєднують у собі елементи як архаїчного тотемізму, так і обряду ініціації, що пояснює їхнє бажання бути іншими, несхожими на всіх людей, бажання зберегти свою звірячу суть [12, 234–235].

Віра народу в перетворення стосується того віддаленого первісного часу, коли в камені, дереві, тварині бачили живу душу. В епоху зародження релігійних понять вся природа в уявленні людини поставала живою. На цьому етапі розвитку самосвідомості людина ще не відділяла себе від неживих предметів і вважала, що якщо дерево грізно шумить, то це означає, що воно веде грізну промову, що камінь, який має людиноподібну форму, приховує в собі людину і т. п. Відлуння цих поглядів і думок можна спостерігати і в українських казках, міфах.

Цей мотив перевтілення спостерігаємо і в романі В. Гранецької. Так у романі герої Юрко володів магичною здатністю перетворення, перевтілення — він вовкулака, людина-перевертень: «*А потім сталося неймовірне — просто в їхніх руках хлопець почав обростати шерстю, щетинитись іклами, братися звіриними пазурами. ...Щойно малий Юрко зрозумів, що здатен перекидатися на вовка, взявся вистежувати дідових убивць*» [5, с. 75]. Отже, до перевтілення Юрко вдається через бажання помсти, покарання дідових вбивць, захисту себе і своїх близьких, і це дуже відрізняється від традиційного уявлення про перевертнів.

Вважалося, що перетворення відбуваються вночі, коли перевертні у вовчому вигляді бродять по лісах у пошуках здобичі, вони заходили в села і нападали на худобу і людей [20, 316]. В основному, перевертні не пам'ятають, що з ними відбувалося у вовчій подобі [23, 1–37]. Архетип перевертня зазнав значних трансформацій у літературі останніх двох десятиліть. У романі «Тіло ТМ» помітним стає кардинально інший тип перевертня — «усвідомленого перевертня», який обертається у вовка за своїм бажанням, щоб захистити, помститися, покарати. Такий перевертень усвідомлює свої людські риси, він не забуває про них.

«Просто на їхніх очах Юрій обернувся на вовка. Таке жодному з охоронців ще не показувалося в його житті, то був їхній перший день на новій роботі»... «Однак Юрій бачив перед собою тільки вбивць. Коли він залишав парковку вже людиною, від нещасної охорони зосталося саме покривавлене шмаття» [5, 285].

Однією з рис людини-перевертня є абсурдистський варіант самообожнювання в смерті. Якщо класичне самообожнювання у смерті включало в себе набуття якоїсь надлюдської форми життя, то вампіризм передбачає невизначений стан — *the undead*, нечисть [11]. Вампір — це інший різновид персонажів-перевертнів, для яких головним є шлях від життя до не-життя.

Саме такий тип героя з'являється в романі Г. дель Торо і Ч. Хогана «Штамм» (2009). На відміну від роману В. Гранецької, у романі «Штамм» мова йде про стрігоїв, вампірів.

*Eph said, «Strigoi?»*

*«Old World term for vampire»* [18, 271]

Образ вампіра міфологічного походження уособлює життєві інстинкти людей, пов'язані зі страхом смерті і бажанням вічного життя, болем і задоволенням, ненавистю і любов'ю. Цей образ породжує численні забобони. Міфи та легенди про вампірів намагаються примирити людину зі страшною думкою неминучості смерті.

Як відомо, вампірська тема в літературі налічує понад два століття. Вважається, що у велику літературу образ вампіра вперше ввів Й. В. Гете у своїй баладі «Корінфська наречена» (1797), що є переспівом античної легенди про мертву наречену, яка приходить до свого нареченого. Однак в основу того образу вампіра, який став вкрай популярний в останні три десятиліття, безумовно, ліг образ графа Дракули з однойменного роману Б. Стокера. «Стокер канонізував образ вампіра. Він наділив його надможливостями (управління мертвими, викликання туману і грому, перетворення в тварин, просочування і перетворення в туман) і слабкими рисами, включаючи заборону на вхід без дозволу, страх перед проточною водою, боязнь часнику, неможливість відображення у дзеркалі, неприйняття розп'яття або причастя... Упір з романів до Стокера — людина, що померла але ожила. А Стокерівський Дракула не вмирав і не поставав з труни» [1].

Критики відзначають, що особливістю фентезі є створення «реального» світу. Реальний не в тому, що він схожий на дійсність, а в

тому, що він настільки справжній, що може розвиватися за власними законами. Будь-який фентезійний твір так чи інакше описує світ, відмінний від звичайної реальності, неможливий з точки зору матеріалістичних законів; а одне із завдань автора при створенні такого світу — зробити його максимально правдоподібним, з вигадки перетворити в «яскраву і справжню дійсність». У статті «*On Fairy-Stories*» Дж. Р. Р. Толкієн, якого можна вважати першим теоретиком фентезі, називає цей процес створенням «вторинного Світу» [21]. Ми називаємо його парареальність.

Практично будь-який «Вторинний Світ», парареальність, будується на основі міфу, оскільки саме міф допомагає сконструювати внутрішньо переконливий, логічний і достовірний всесвіт. Кожен автор вибирає свій спосіб побудови фентезійного світу: переосмислюючи традиційні міфи або використовуючи їх окремі елементи, придумуючи власну міфологію, переносючи міфічних героїв в сучасний світ. У такому світі існування богів, чаклунів, міфічних істот, привидів і будь-яких інших фантастичних створінь є реальним. У той же час, принципова відмінність «чудес» фентезі від їх міфологічних аналогів у тому, що вони є нормою описуваного світу, законом природи. «Вторинний світ», парареальність — це своєрідний хронотоп, де поєднано соціально-історичний та фольклорний час, в якому і живуть ці персонажі [21].

Хронотоп роману «Тіло ТМ» — це сучасний світ, але він сконструйований авторкою на основі переосмислення міфу про переселення душі, що є нормою для цього світу: «*По всьому світу почали відкриватися так звані центри з питань трансплантації свідомості, що належали медичній корпорації під назвою «Тіло ТМ», де за відповідну платню можна було «переселитися» в здорове й молоде тіло замість старечого і немічного*» [5, 27]. У світі панує зло, підступність і страх. Нове тіло можна купити з донорських фондів, які формувалися, як правило, з довічно ув'язнених та засуджених до найвищої міри покарання. Але тепер «вишук» можна було отримати «*за приховання податків, сексуальні домагання, розпивання алкоголю в громадських місцях, а то й просто за бійку в барі*» [5, 27]. Людей просто «*хапали на вулицях і пакували до фірмових фургонів*» і ніхто їм допомогти не зможе, тому що у світі панує корпорація «Тіло ТМ». Про те, що події відбуваються в сьогоденні читач здогадується із опису побуту, одягу, інтер'єру, подій, персонажів, їхньої мови. Фольклорний хронотоп завдяки наявності

інтертекстуальних зв'язків представлений легендами, казками Карпатського регіону, міфами та легендами, які пародіюються, зазнають гротескно-бурлескних змін. Цей фольклорний хронотоп, будучи пов'язаним із питанням людської віри, піддається сумніву та трансформації.

У романі «Штамм» події теж відбуваються у сьогоденні, яке географічно, топографічно чітко означене та має чіткі часові характеристики (аеропорт, рейс, час прибуття, звідки-куди). Однак незвичною та руйнівною стає хвороба вампіризму, яка загрожує людству. Вводячи фольклорний мотив вампіризму, автори створюють парареальність, яка й ускладнює структуру та діалогізує світ роману.

У романі «Штамм» акцентується увага на вампіризмі як різновиді паразитизму, життєвий цикл і фізична адаптація якого перетворює людину на вампіра. Переносниками вампіризму є гельмінти, які, потрапляючи в кров людини-господаря (при укусі вампіра, або безпосередньо через рани й анатомічні отвори), вводять швидкодіючий і невиліковний вірус. Маніпулювання генами господаря викликає в людини численні радикальні фізичні зміни. Отже, здавалось би містичне й фантастичне явище вампіризму в романі переводиться авторами в реальну площину, трактується як хвороба, що загрожує людству знищенням.

*«The virus mimics the host's form, though it reinvents its vital systems in order to best sustain itself. In other words, it colonizes and adapts the host for its survival»* [18, 270]. Отже, людство стоїть перед загрозою знищення, адже загальновідомі способи боротьби з вампірами виявились недієвими. Використання часнику, розп'яття, святої води, щоб протидіяти вампірові, висміюється в романі, сприймається як нісенітниця чи авторська вигадка:

*«Nora was looking around the room again. «I don't see any crucifixes or holy water. No strings of garlic»* [18, 266].

*«Garlic has certain interesting immunological properties, and can be useful in its own right. So its presence in the mythology is biologically understandable, at any rate. But crucifixes and holy water?» He shrugged. «Products of their time. Products of one Victorian author's fevered Irish imagination, and the religious climate of the day»* [18, 266].

Однак традиційно, як і фольклорі, вампірів роману «Штамм» може вбити срібло (*«Only silver,» he said. «Renowned throughout the ages for its antiseptic and germicidal properties. You can cut them with steel or shoot*

*them with lead, but only silver really hurts them»* [18, 342].), вони бояться сонячних променів («*And vampires can indeed be destroyed. Our best hope is to flush him out. To hurt him and drive him into the killing sun. Why we must wait for the dawn»* [18, 447].), вони є ходячими мерццями («*Setrakian said, «What you fought was a dead man, possessed by a disease»»* [18, 242].) і вимагають крові, щоб вгамувати свою спрагу («*He is metamorphosing into a feeding organism. Soon, twelve to thirty-six hours from the time of infection, but most likely tonight, he will arise. He will thirst. He will stop at nothing to satisfy his craving»* [18, 243]). Але головна відмінність цих «*strigoi*» в тому, що вони функціонують як один механізм, з єдиним розумом у вигляді Владики-Сарду, який керує ними: «*But, can you see, we do not have to destroy every one of them individually. They are all of one mind, operating in a hive mentality. Controlled by a single intelligence. Who is very likely landlocked somewhere here in Manhattan»* [18, 346]. Отже, в романі «Штамм» постає новий тип героя — вампіра. Традиційні засоби боротьби з вампіризмом діють на такого героя лише частково, а зображений він як ризомне розгалуження індивідів, які управляються єдиним Володарем — Сарду. Ці люди несвідомо стають вампірами. Вони є жертвами і розповсюджувачами вампіризму одночасно. Можемо констатувати, що вампірами вони стають несвідомо, не з власної волі, тобто це тип «несвідомого вампіра».

Найчастіше, поряд з міфом, при «побудові» фентезійних світів автори активно використовують елементи стародавнього епосу, казок і легенд. При цьому в структурі фентезійного твору будь-яка казка теж зазнає змін: може трансформуватись як схема казки, так і образна, мотиваційна структура.

Так у романі «Тіло ТМ» діти з дитячого будинку вигадали історію про народження Юрка: «*За похмуру непоказну зовнішність, у якій вгадувалося щось від вовка, малого прозвали ще «чудовиськом», «вовкулаком» і принагідно вигадали історію його з'яви на світ. Згідно з цією історією, Юркова мати була злою старою відьмою, котра злягалася в лісових хащах із вовками. Від тих огидних щонічних злягань відьма завагітніла й народила вовчєня, а сама стекла кров'ю під час пологів. Її потворного вилупка знайшов і прихистив чорний мольфар, аби передати йому свої лихі уміння»* [5, 65]. Ось така казка-вигадка про народження Юрка стає для нього правдою, нав'язаною іншими, його історією життя; вона створює його персональний хронотоп, підпорядкований принципу протистояння Злу, яке перемагається Добром. Персональ-

ний хронотоп забезпечує трактування образу Юрка як архетипного в романі, визначає сюжетну канву твору, його образну систему.

У романі «Штамм» оповідь починається з ретроспективної історії про дитинство Авраама Сетракіяна. Ця історія подається у формі «бобе майсе», яку розповідає йому під час обіду бабуся:

*«Once upon a time», said Abraham Setrakian's grandmother, «there was a giant» [18, 9].*

*«...bubbeh meiseh, a «grandmother's story». A fairy tale. A legend» [18, 9].*

Але це не звичайна дитяча казка, а дивна і страшнувата легенда про Юзефа Сарду, який був дуже добрим та надзвичайно високим. Відправившись з батьком та ріднею на полювання на вовка в Румунію, Юзеф залишився в живих один. Хоча він був один, але відчував, що за ним стежать, тому вирішив повернутися до печери, біля якої вбито рідню, щоб помститися за їх смерть і померти в бою.

*«Master Sardu carried each body away from the cave and buried them deep. Of course, this exertion severely weakened him, taking most of his strength. He was spent, he was farmutshet. And yet, alone and scared and exhausted, he returned to the cave that night, to face what evil revealed itself after dark, to avenge his forebears or die trying» [18, 11].*

Як бачимо, автори прагнуть переконати читача в правдивості зображуваних подій і на це вказує той факт, що було знайдено щоденник Юзефа, де описано все, що сталося у лісі.

*«This is known from a diary he kept, discovered in the woods many years later. This was his last entry» [18, 11].*

Таким чином слід відзначити, що казкові мотиви в романі виконують іншу функцію, ніж у казці; вони створюють парареальність в якій діють персонажі роману.

Ідея безсмертя зустрічається в тій чи іншій формі у всіх стародавніх народів. Людина намагається відшукати спосіб досягти вічного життя. Так в романі «Штамм» Елдріч Палмер одна з найбагатших у світі людина, жадає лише одного — безсмертя. Страх смерті змушує багатія похилого віку укласти угоду з Владикою (Сарду), віддавши весь свій статок, політичний вплив і долю людської раси в обмін на вічне життя і здоров'я, яким він завжди був обділений.

*«Hidden inside his coffin within the cargo hold of the airplane, the Master had been delivered across the ocean thanks to the wealth and influence of Eldritch Palmer: a dying man who had chosen not to die but instead to trade human control of the planet for a taste of eternity» [19, 7].* Мотив продажу

душі диявола відомий ще з романтизму, однак у постмодерністському романі він зазнає кореляцій та змін, адже йдеться не про долю однієї людини, а всього людства.

Аналіз фольклорних мотивів і сюжетів у сучасній українській літературі дав змогу О. Романенко відзначити, що *«фентезі як особливий різновид фантастики, заснований на естетизації міфологічних і фольклорних мотивів, якнайширше використовує архетипні образи Добра і Зла, мотив «переходу героя із звичайного для нього світу у світ, йому чужий, ворожий до нього. Опинившись за межею Добра, він змушений протистояти Злу в образі когось із персонажів, та водночас — Злу, яке оселяється у його душі або ж намагається підкорити його душу»* [14]. Тому можна зробити висновок, що дихотомія Добра і Зла є структурно-композиційним чинником сюжету твору.

У романі «Тіло ТМ» люди змогли знайти безсмертя через переселення душі за допомогою операції, яку винайшла корпорація Тіло ТМ. Людині, щоб жити вічно і бути вічно молодою, треба лише купити нове тіло, нову оболонку для життя. *«Припинилося фінансування ефемерних проєктів, пов'язаних із клонуванням (штучні організми виявилися нежиттєздатними), зник попит на операції зі зміни статі та омолодження, втратила актуальність проблема невиліковних хвороб — усе це легко вирішувалося за допомогою інновацій із переселення душ»* [5, 27].

Віра в існування душі сягає глибини віків, коли наші пращури вірили, що душі і духи управляють людьми, тваринами, предметами, явищами природи, небесними світилами тощо. За народними віруваннями, смерть людини — це не кінець, а перехід в інший стан буття. Найчастіше причиною приходу мерців буває туга за полишеними родинами і знайомими, або коли людина гине насильницькою смертю чи здійснює самогубство. У романі «Тіло ТМ» Юрій зустрічає дух Роберта Ван Хелла, який покінчив життя самогубством через нещасливе кохання, почуття смутку і любові не дозволяє йому піти в інший світ: *«Під ногами знову прошеlestів той самий клапот газети із некрологом. Але цього разу чоловік устиг роздивитися світліну померлого й ухопити поглядом його ім'я. То був Роберт Ван Хелл. Роберт, котрий відчинив йому двері. Роберт, котрий розмовляв із ним. Мертвий Роберт Ван Хелл»* [5, с. 263]. Оскільки вже не сумнівається в існуванні душі, тому немає сенсу не вірити в існування привидів.

Отже, визначальними рисами сучасного українського фентезі є поєднання реального і фантастичного світів, які створюють Вторин-

ний Світ, парареальність, де провідним є диво. Саме диво визначає долю персонажів, з якою боротися не слід. Диво створює для персонажів роману персональний хронотоп, в якому вони протистоять злу, наратор при цьому ніби «накидає» свій наратив на так звану «реальність», моделює за допомогою фольклорного хронотопу власний хронотоп, де діють персонажі роману.

В романі «Штамм» авторами створено тип нового героя — «несвідомого» вампіра, а казкові, міфологічні мотиви, легенди вводяться для створення парареальності, де основним є злочин не проти однієї особистості, а проти людства заради безсмертя. Казкові та міфологічні елементи забезпечують правдивість роману, створюють ілюзію достовірності подій.

Таким чином фентезі, будучи досить молодим, сучасним напрямком жанротворення, виявляється тісно пов'язаним з давніми пластами культури, зокрема, міфологією, яка і стала основою фентезійної літератури. Пов'язаний жанр фентезі і з казкою, яка забезпечує інтертекстуальні зв'язки, визначає сюжетну та образну природу роману.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асмолов Константин. Жажду утоляют кровью. Эволюция вампиров // Мир фантастики, 2003. — Ноябрь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Articles/art262.htm>.
2. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
3. Галина М. С. Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр «фэнтези» и женщины-писательницы) // Общественные науки и современность. — 1998. — С. 161–170.
4. Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — С. 1161–1164.
5. Гранецька В. Л. Тіло ТМ : роман / Вікторія Гранецька; передм. О. Хвостової. — Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. — 320 с.
6. Карелин А. Классики. Предтечи фэнтези. URL : <http://mirf.ru/Articles/art285.htm>.
7. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). — М., 1999. — 308 с.
8. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.



9. Лопухов Д. Что такое фэнтези? [Электронный ресурс] / Д. Лопухов. — Режим доступа: [http://mars-x.ru/san/1/17\\_1.shtml](http://mars-x.ru/san/1/17_1.shtml).
10. Лукьяненко С. «Л» — значит люди / С. Лукьяненко. — М.: Звездный лабиринт, 2007. — 380 с.
11. Михайлова Т. А., Одесский М. П. Граф Дракула. Опыт описания. — М., 2009.
12. Неклюдов С. Ю. Оборотничество // Мифы народов мира. М., 1982. — Т. 2. — С. 234–235.
13. Осипов А. И. Фэнтези // Фантастика от «а» до «я»: краткий энцикл. справочник. — М., 1999. — С. 320.
14. Романенко О. А. Фольклорні мотиви та сюжети в сучасній українській літературі: кінцеві експерименти чи нові художні акценти [Електронний ресурс] / Олена Романенко. — Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10764.html>
15. Хоружий С. С. Ницше и Соловьев в кризисе европейского человека // Вопросы философии. — 2002. — № 2. — С. 54.
16. Шапинская, Е. Н. Образ Другого в текстах культуры. — М., 2012. — С. 187–188, 189.
17. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко ; пер. с англ. и итал. Сергея Серебряного. — СПб. ; М. : Symposium : РГГУ, 2007. — 501 с.
18. Del Toro G. The strain. Book I of the Strain Trilogy / G. del Toro, C. Hogan. — London: An Imprint of Harper Collins Publishers, 2010. — 496 p.
19. Del Toro G. The Fall. Book II of the Strain Trilogy / G. del Toro, C. Hogan. — London: An Imprint of Harper Collins Publishers, 2010.
20. Guiley R. Werewolf // The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters. — N. Y.: Infobase Publishing, 2004. — P. 316.
21. Lewis C. S. J. R. R. Tolkien Essays Presented to Charles Williams. — London: Oxford University Press, 1947. — 145 p.
22. Pharr M. A Paradox: The Harry Potter Series as Both Epic and Postmodern // Heroism in the Harry Potter Series. Edited by Katrin Berndt and Lena Steveker. — USA, England, 2011. — P. 19.
23. Stewart C. T. The origin of the werewolf superstition. — Columbia: University of Missouri, 1909. — P. 1–37 (253–289). — (The University of Missouri Studies. Social science series, vol. 2, no. 3).

**ЭЛЕМЕНТЫ ФЭНТЕЗИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ РОМАНАХ  
В. ГРАНЕЦКОЙ «ТИЛО ТМ» И Г. ДЕЛЬ ТОРО  
И Ч. ХОГАНА «ШТАММ»**

*Юлия Жук, преподаватель испанского языка  
Одесский национальный политехнический университет*

*В статье анализируется происхождение жанра «фэнтези», его связь с мифологией и народной сказкой; выделяются типы героев: оборотни и вампиры как персонажи фэнтези; актуализируются особенности хронотопа, которые обозначены проявлениями постмодернизма.*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, фэнтези, чудо, фатум, архетипический образ, миф.*

**FANTASY ELEMENTS IN THE POSTMODERN NOVELS «TILO TM»  
BY V. GRANETSKAYA AND «THE STRAIN» BY G. DEL TORO  
AND C. HOGAN**

*Yulia Zhuk, Professor of Spanish  
Odessa National Polytechnic University  
wikiname91@gmail.com*

*The article is devoted to the analysis of the origin of fantasy, its connection with mythology and folk tales. The types of heroes are distinguished — werewolves and vampires as fantasy characters. The chronotope features marked by manifestations of postmodernism are actualized.*

*The postmodern novel by V. Granetskaya «Tilo TM», that was released in 2013, includes elements of fantasy. The action takes place in modern times, but this modernity is modeled by the author, it is unreal, mythologized, fantastic. To convince the reader of the authenticity of the described events, the author introduces the elements of national mythology, the chronotope of the road that unite the past and the future, creating a unique chronotope of the novel. The main character of the novel Yurko possesses the magic ability of transformation — he is a werewolf, but it is a fundamentally different type of werewolf — the «conscious» werewolf that turns into a wolf at will to protect, revenge, and punish. Such a werewolf is aware of its human traits, he does not forget about them.*

*In the postmodern novel «The Strain» (2010) by G. del Toro and C. Hogan events also occur in modern times, that are geographically, topographically well-defined and has clear time characteristics. However, an unpredictable and devastating disease, which threatens humankind, is vampirism. By introducing the folk motive of vampirism, the authors create parreality, which is described on the pages of the novel. The authors introduced the type of a new hero of the «unconscious» vampire, and fairy-tale and mythological motives, legends are introduced to create parreality, where the main crime is not against one person, but against humanity for the sake of immortality. Fairy-tales and mythological elements ensure the truthfulness of the novel, creating an illusion of authenticity of events.*

*Fantasy, being rather young and modern, is closely connected with much more ancient layers of culture — the mythology, that is the basis for fantasy literature. The fantasy genre*

*is also associated with a fairy tale that provides intertextual connections, defines the plot and the figurative side of the novel.*

**Key words:** *postmodernism, fantasy, miracle, fate, archetypical image, myth.*

### REFERENCES

1. Asmolv Konstantin. (2003) Zhazhdu utoljajut krov'ju. Jevoljucija vampirov [Jelektronnyj resurs]. Access mode:: <http://www.mirf.ru/Articles/art262.htm> [in Russian].
2. Bahtin, M. (1975) Voprosy literatury i jestetiki: Issledovanija raznyh let, Moscow [in Russian].
3. Galina M. C. (1998) Avtorskaja interpretacija universal'nogo mifa (Zhanr «fjentezi» i zhenshhiny-pisatel'nicy) // obshhestvennye nauki i sovremennost' [in Russian].
4. Gopman V. L. Fjentezi (2001) // Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij / pod red. A. N. Nikoljukina [in Russian].
5. Ghranecjka V. L. (2013) Tilo TM : roman. [Body TM: the novel], the preface by Khvostovoj O., Knyzhkovyj Klub «Klub Simejnogho Dozvillja», Kharkiv [in Ukrainian].
6. Karelin A. klassiki. Predtechi fjentezi. URL : <http://mirf.ru/Articles/art285.htm>.
7. Kovtun E. N. (1999) Pojetika neobychajного: hudozhestvennye miry fantastiki, skazki, utopii, pritchi i mifa (na materiale evropejskoj literatury pervoj poloviny XX veka), Moscow [in Russian].
8. Lejderman, N. L. (2010) Teorija zhanra: Nauchnoe izdanie [Tekst] / Institut filologicheskikh issledovanij i obrazovatel'nyh strategij «Slovesnik» UrO RAO, St. Petersburg [in Russian].
9. Lopuhov, D. Chto takoe fjentezi? [Jelektronnyj resurs] / D. Lopuhov. — Mode access: [http://mars-x.ru/san/1/17\\_1.shtml](http://mars-x.ru/san/1/17_1.shtml).
10. Luk'janenko, S. (2007) «L» — znachit ljudi, Moscow [in Russian].
11. Mihajlova T. A. (2009) Odesskij M. P. Graf Drakula. Opyt opisanija. Moscow [in Russian].
12. Nekljudov S. Ju. (1982) Oborotnichestvo // Mify narodov mira. T. 2. Moscow [in Russian].
13. Osipov A. I. (1999) Fjentezi // on zhe. Fantastika ot «a» do «ja» : kratkij jencikl. spravochnik. Moscow [in Russian].
14. Horuzhij S. S. (2002) Nicshe i Solov'ev v krizise evropejskogo cheloveka // Voprosy filosofii [in Russian].
15. Romanenko O. A. Folklorni motyvy ta suzhety v suchasni ukrainskii literaturi: kitchevi eksperymenty chy novi khudozhni aktsenty [Folklore motifs and plots in modern Ukrainian literature: kitsch experiments or new artistic accents] / [Electronic resource], Access mode: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10764.html> [in Ukrainian].

16. Shapinskaja, E. N. (2012) *Obraz Drugogo v tekstah kul'tury*. — Moscow [in Russian].
17. Jeko, U. (2007) *Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike teksta*, per. s angl. i ital. Sergeja Serebrjanogo, Moscow [in Russian].
18. Del Toro G., Hogan C. (2010) *The strain. Book I of the Strain Trilogy* London: An Imprint of Harper Collins Publishers, [in English].
19. Del Toro G., Hogan C. (2010) *The Fall. Book II of the Strain Trilogy* London: An Imprint of Harper Collins Publishers, [in English].
20. Guiley R. (2004) *Werewolf // The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*. New York [in English].
21. Lewis, C. S. J. R. R. (1947) *Tolkien Essays Presented to Charles Williams*, London: Oxford University Press, [in English].
22. Pharr, M. A (2011) *Paradox: The Harry Potter Series as Both Epic and Postmodern // Heroism in the Harry Potter Series*. Edited by Katrin Berndt and Lena Steveker [in English].
23. Stewart C. T. (1909) *The origin of the werewolf superstition*. — Columbia: University of Missouri, [in English].

*Стаття надійшла до редакції 7 березня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165848>

УДК 821.161.2–14:141.72

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У РАННІЙ ЛІРИЦІ С. ЙОВЕНКО,  
І. ЖИЛЕНКО, Г. ЧУБАЧ ТА Н. БІЛОЦЕРКІВЕЦЬ  
(ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)**

*Олена Ляшенко, канд. філол. наук, м. н. с.*

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
ninasim@ukr.net*

*Стаття репрезентує результати аналітичного студіювання типів жіночих образів в гендерно-філософському аспекті. Теоретичну основу даного дослідження складає системно-типологічний підхід до літературного твору і творчості письменника, а також гендерні дослідження у сфері фемінного письма. Аналіз поезій С. Йовенко, І. Жиленко, Г. Чубач та Н. Білоцерківець виявляє семантичні особливості природи конфлікту, які разом із концепцією особистості та системою образно-поетичного висловлювання демонструють завершену структуру жіночого письма.*

**Ключові слова:** жіноча поезія, жіночий образ, системно-типологічний підхід, жінка-герой, жінка-естет, жінка-мати.

Розмірковуючи над різноманіттям жіночих образів у повсякденні, їх феміністичністю та фемінністю, мужністю та тендітністю, виникає питання — а яка ж Вона — Жінка?.. Питання жіночої ідентичності завжди було і є на часі: мало актуальність у 60-ті роки, а згодом і у 70–80-ті роки, коли в українському суспільстві загострилися питання національної ідентичності, коли після конфронтації із дисидентським рухом радянська влада дає можливість писати, створювати й шукати нові шляхи розвитку в культурі, мистецтві й літературі. На шпальтах газет та журналів починають з'являтися нові імена, нові імена жінок-письменниць, що прагнуть відшукати ключ до такої омріяної свободи, рівності, гідності, самоповаги й толерантності. Їх прагнення повсякчас відображаються і в їхній творчості, де вже з'являється новий тип жінки, яка «виявляє незадоволення своїм становищем, прагне самореалізації» [8, 5]. Проте навіть у пострадянський період, зазначає С. Філоненко, «жінка залишається дискримінованою суспільством, побудованим за патріархальною моделлю» [8, 4–5]. Серед таких цікавих і малодосліджуваних представниць «високоосвіченої жіночої еліти» 70–80-х років ХХ століття слід відзначити постаті І. Жиленко, С. Йовенко, Н. Білоцерківець і Г. Чубач.

*Мета роботи* — виявити типологічні особливості жіночихобразів у ранній ліриці українських поеток 70–80-х років, окреслити їх різновиди у жіночому письмі; з'ясувати, як вони виявляються в структурно-функціональних характеристиках як окремих поетичних творів, так і творчості письменниць в цілому; виокремити вироблені пропозиції й підходи до літературознавчого мікроаналізу особливостей жіночих образів в гендерно-філософському аспекті.

Теоретичну основу даного дослідження складає системно-типологічний підхід до літературного твору і творчості письменника, а також гендерні дослідження в сфері фемінного письма. Вихідні положення системного аналізу твору висвітлено у працях вітчизняних та зарубіжних учених, зокрема теоретичні розробки Л. Гінзбург, М. Кодака, де дослідники вдаються до цілісного аналізу творів та мікроаналізу лірики на рівні тропіки. Дослідження Л. Кулакевич «Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та епічної творчості Світлани Йовенко» [7], С. Філоненко «Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття» [8] та літературно-критичні нариси і гендерні дослідження В. Агеєвої, О. Забужко, Т. Гундорової щодо жіночого письма.

Існує багато підходів для типологічного виокремлення жіночих образів у ліриці. В залежності від того, яку теорію розвиває той чи той критик, на які зарубіжні чи вітчизняні концепти спирається, — розрізняють «жіночу» (фемінну) або «феміністичну» поезію чи прозу. Нам близьке поняття, яке визначає О. Забужко — «феміноцентрична література» [4]. Відтак фокусування такої літератури, зокрема лірики на жінці, її проблемах, її вчинках тощо. І, водночас, виділення таких показових рольових ознак за ціннісно-орієнтаційними спрямуваннями: жінка-герой (діяльна, громадсько-свідома особистість), жінка-естет (жінка-поет — споглядальна, творча особистість) та жінка-мати (соціальна особистість).

Почнемо розгляд з ранньої лірики Світлани Йовенко. Ще в далеких 1960-х роках (за спогадами Богдана Гориня), юна поетеса на вечорі пам'яті І. Франка брала участь у смолоскиповій ході і біля його пам'ятника прочитала свій вірш «Останній монолог Жанни д'Арк» (1963). «Почувши репліку з натовпу: «Националисты манифестацию устроили», з боєм писала: «У мої вісімнадцять трудно збагнути, що українська мова в столиці України — це один з проявів націоналізму» [2]. Така любов до рідної мови, до своєї та національної іден-

тичності були втілені С. Йовенко саме у відомій історико-героїчній постаті.

Поезія «Останній монолог Жанни д'Арк» [5, 99–100] містить у своїй драматичній колізії класичну триєдність — часу, простору і дії. За сюжетом твору відбувається спалення відомої борчині за національну ідею Жанни д'Арк. Вона вимовляє прощальні слова у вигляді монологу-звернення як до своїх катів (в поезії — це влада), так і до свого народу. Вірш свідомо поділений С. Йовенко на дві умовні частини: перша — викривання та засудження безжальних тиранів, а друга — молитва-звернення до народу та майбутніх поколінь. В обидвох частинах поезії героїня постає як вольова, цілеспрямована особистість, яка не мириться із несправедливістю тогочасного суспільного устрою. Психоемоційний стан ліричного героя вже з перших рядків вказує на глибокий внутрішній драматизм і боротьбу. Постійне звернення авторки до анафори з алітераційними сполуками підсилює ефект ненависті й зневаги героїні до уряду: «Ви брешете! Не я бридка чаклунка!» / «Ви зрадники! Без роду, без народу» [5, 99–100]. Водночас рядок «Ви брешете...» утворює ніби своєрідне стилістичне кільце першої частини монологу.

Друга частина — зображує спустошену, знесилену головну героїню, яка молить свій народ не полишати боротьби: «...Мій боже, мій народе, я конаю...Вже облітають звуглені бажанняІз мого серця і зіходять кров'ю Мої слова» [5, 100]. Паузи замовчування, які створюють стилістичне кільце у першому реченні, трагічна метафорика («облітають звуглені бажання», «зболені зіниці») та епітетика («безжально», «безтямно», «несамовито») підсилюють ефект незбагненого кінця. Проте навіть на останніх хвилинах свого життя головна героїня не перестає любити свою Батьківщину, народ, родину:

Для тебе він, родину моя вбога, —  
Останнє слово і привіт останній  
Твоєї Жанни, що любила надто  
Твою свободу, совість, батьківщину...

Усвідомлюючи невідворотність ситуації, Жанна продовжує закликати народ до боротьби: «О, зброї не складай, народе мій... Я бачу полум'я!..» [5, 100]. Лірична героїня до останньої хвилини життя залишається мужньою, дієвою і вірною своїм ідеалам. Для С. Йовенко у подальшій творчості образ борчині стає однією з характерних ознак у зображень різноманітних жіночих персонажів. Чи то вона відома по-

стать — Жанна д'Арк, Леся Українка, міфологічна Ніобея (Ніоба) в одноіменних віршах, чи то — звичайна жінка і мати з поезій («Жінка», «Жінко, завжди маленька», «Нам в дітях народ колисать»). І якщо в першому варіанті — ліричний суб'єкт відпочатку героїчний, стійкий, «і значить: залізний» (С. Йовенко), то в іншому — при зовнішньому ліризмі, м'якості й ніжності у зображенні — жінка «завжди велика вічним клопотом хатнього вогнища, материнством, праведним гнівом і огромом любові, якої не збагнути маленькому світу» [5, 136].

Осмыслиючи першу збірку Н. Білоцерківець «Балада про нескорених» (1976) [1], виявляємо переважну більшість громадянської та громадянсько-філософської лірики, що репрезентує своєрідну данину тогочасному уряду. Проте і серед низки піднесено-патріотичної поезії представлена палітра жіночих образів. В цих образах переважають не героїчні, а більш побутові, соціальні риси, що стосуються сфери любові та самовіддачі: жінка-альтруїст, покірнa жінка, співчутлива жінка, іноді — фаталістка.

Розглянемо для прикладу вірш «Коли б я усе уміла» [1, 19]. Історія «не терпить» умовного способу, проте лірична героїня вдається до мрійливих міркувань: щоб вона зробила, якби вміла. Проте хід її думок вирізняють не егоїстичні, а альтруїстичні наміри:

Жорстких зробила б добрими,  
А ледарів — роботящими,  
Усіх боягузів — хоробрими,  
Хороших людей — ще кращими.

Авторка завершує рядки протиставлень кульмінаційною фразою — «Людина б людину любила, Коли б я усе уміла». На рівні пафосу зберігається певна коректність, жодної декларативності, а на рівні психологізму — загальнолюдськість. Така толерантність у зображенні жіночих образів зберігається у Н. Білоцерківець протягом усієї збірки: прониклива чуттєвість у змалюванні образу матері в поезії «Пісня» [1, 22], яка чекаючи на рідних:

Когось, напевно, вийшла стріти  
І, щоб у тьмі не заблудив,  
Покрила коси білим цвітом,  
Легким, немов домівки дим.

Або загальнолюдське жіноче терпіння, що відтворене у поезії «Доля» [1, 21], де лише у трьох катренах авторка змогла показово вті-



лити вікові стадії жіночого почуття до чоловіка — закоханої дівчини, дружини і вже бабусі. Для підсилення ефекту жіночої покори, С. Йовенко використовує епіфору «І схилилось обличчя її», проте емоційні фарби для окремої вікової стадії різні — сором'язливість, слухняність, втома.

Аналізуючи низку жіночих образів у ранній ліриці І. Жиленко (збірка «Соло на сольфі» [3]), виявляємо авторське бачення ліричної героїні як жінки-естетки, жінки-митця, що не лише спостерігає за навколишнім світом, а й насолоджується його красою та гармонією. Такі спостереження малюють у творчій уяві героїні різноманітні казкові, фантастичні картини, вона (авторка і водночас ліричний суб'єкт) постійно вдається до персоніфікації та метафоризації дійсності.

Природа оживає і набуває як людських рис, так і ознак різноманітних предметів, де «зросла вечірні квітка прохолоди», де «літа корабель гойднувся розпачливо і тихо поплив за вічною течією» і де:

Тераса в виноградному неводі  
Пропахла пізньою ожиною,  
І сонна річка муліне  
Згасає на колінах жінки [3, 68].

Як просто і по-жіночому трепетно вдається І. Жиленко створити атмосферу казкового затишку, описуючи природу напередодні дощу серед передосінніх дач. Епітетика, метафорика не викликають в уяві читача негативних відчуттів бридкої, дощової осені, бо влучно використана кольористика у текстах поезій. Золотава осінь є уособленням «відзолотілої, відгорілої жоржинами маленької станції», переддощовий гомін птахів — «і так печально, ніжно дише між вільхами пташиний плач», а вечірні сутінки — це «юдоль казкових вересневих фей», де «стікають горобинові алеї священно-пурпуровими дощами». Авторка водночас із описами природи змальовує образ самотньої жінки, яка крокує чи то садом, чи то серед дощових дач: «В ній нема ні сміху, ні ридання — Лиш вродлива стишеність печалі» [3, 46]. Таке змалювання ліричної героїні дуже подібне на опис жіночої краси у 130-му сонеті В. Шекспіра (переклад Д. Паламарчука): «І голосу її рівнять не треба До музики, милішої мені, Не знаю про ходу богинь із неба, А кроки милої — цілком земні».

Навіть у такій «тихій» печалі жінка-естетка прекрасна, довершена і гармонійна. Незважаючи на свою самотність, лірична героїня не

дратується нею, вона приймає її, розчиняється в ній, і сама стає тією казковою феєричною німфою зі свого улюбленого саду. І при цьому залишається досить реалістичним персонажем:

Там жінка у червоному жакеті —  
Остання квітка, відгомін журби —  
Складала мертве листя до букета,  
Заглиблюючись в просіку дубів [3, 66].

В жіночі образи в поезіях залюблена не лише авторка, а й сама природа. Вдало підібрана кольористика то вирізняє жінку в природі, то отожднює з нею. Такий стилістичний прийом ще раз підтверджує зосередження І. Жиленко на поетикальній ролі жінки у світі загалом і в ліриці зокрема.

Жіночі образи у збірці Г. Чубач «Журавка» [9] представлені у двох різновидах — поетикальна (жінка-естет, поет) та соціальна (мати, кохана жінка). Образ жінки-поетки метаморфізується у збірці, переходить в образ птаха, зокрема у віршах «Березневість раннього світанку», «Журавка», «Соло, соло...» тощо.

Цей птах — надії, мрії ліричної героїні, можливість жити і творити вільно, бо «Підіймаюся в небо щоранку І в жита опускаюся знов. Моя хата не має ганку, зате має тепло і любов» [9, 3]; «співати» своїх щирих пісень:

Ті птахи, що високо літають,  
А звивають гнізда на стерні,  
В теплі дні веселої співають,  
У холодні — їх пісні сумні... [9, 7].

У своєму прагненні творити жінка-естет замилюється навколишньою природою, яка заколисує, наповнює її і дає сили. У тексті таку навколишню гармонію підкреслюють постійні повтори як окремих рядків, так і катренів:

Березневість раннього світанку  
Ще холодить руки ясенам.  
Маю в небі синю колисанку  
Свому серцю, мріям і пісням [9, 6].

Проте жінка-«птаха» у Г. Чубач ніколи не забуває про своє коріння, як високо не літає. Відтак, кожною наступною поезією авторка прямо чи метафорично підкреслює, що вона «не з великого міста», а «журав-

ка з подільського жита», яка «в душі несе високе небо» і «гніздом уміє дорожити». У своїй свободі і простоті лірична героїня (уособлення автора) щира, вона потребує природніх емоцій («тож мені плачу і сміху треба»), які надихають на створення такої проникливої жіночої лірики.

Другий типологічний напрямок, який розвиває Г. Чубач у «Журавці» — це образ жінки-матері. Цікавим видається те, що цей образ в текстах збірки є не безпосереднім (явним), а опосередкованим і проявляється через низку сюжетних колізій окремих віршів. Так, зокрема, у поезії «Вдома» [9, 15] авторка подає читачам різномірну реакціоліричного героя на красу природи та людського життя на батьківщині. У свідомості суб'єкта твору, міське життя, яке позначене модерними технологіями, красивим життям, раптово перетворюється на спогади давно минулих подій дитинства та юності: «Будуть краєни водою шуміти, Будуть клумби широкі цвісти, А мені пригадається жито, А мені пригадаєшся ти...» [9, 15].

Власне складність існування та самотність у великому індустріальному місті змушують ліричного героя — з метою психологічної рівноваги — поринути у світ гармонії природи батьківщини, що уявляється ним у цілісній різнобарвності:

Рідна хата на дві половини,  
Тихий спокій дитячого сну.  
Перед вами не маю провини,  
А завжди відчуваю вину...

Суб'єктові твору знайоме в рідному краю все: хата, подвір'я, коледязь, їх кольорове розмаїття. Він настільки залюблений у цю красу батьківської оселі, що використовує лише пестливу лексику («відерце», «пісочок») спрямовану на підсилення ефекту чогось рідного (сакрального), зберігаючи при цьому своєрідну камерну тональність у всьому тексті. Ліричний герой лише тут по-справжньому відчуває всю сутність і глибину поняття «рідна домівка», «материнське тепло».

Вся ця багатошаровість краси «рідної домівки» відтворює ті психологічні риси людського характеру, що вирізняють у ліричному героєві реалістичну особистість, яка прагне спокою і вмиротвореності, що завжди давали матуся і батьківська оселя. Спогади, змальовані в аспекті автобіографізму, надають поезії «Вдома» ефекту різномірної цілісності, увиразненої семантично навантаженою епіфорою, що створює своєрідне гармонійне кільце у структурі твору:

Рідний дім залишається в серці,  
Як далеко від нього не йди.

Щоб підвести читачів до рецепції тієї чи тієї ситуативної картини, тих чи тих вчинків суб'єктів твору, Г. Чубач вдається також до своєрідного внутрішнього діалогу ліричного героя зі своїми дитячими спогадами, розкриваючи їх через поетичний синтаксис віршів. Образ жінки-матері, тема батьківщини та родинного вогнища репрезентована і в наступних збірках Г. Чубач, зокрема «Пісня роду», «Другові дитинства», «В моїм краю» тощо.

Отже, проаналізовані вище показові поезії ранньої лірики С. Йовенко, І. Жиленко, Г. Чубач та Н. Білоцерківець на рівні синхронії та діахронії репрезентують типологічну низку жіночих образів в поетологічних (естетка, поетка, альтруїстка), дієвих (героїня, борчиня) та соціальних (мати, кохана, дружина) ролях. Узагальнюючи суспільно-історичні передумови активізації гендерної проблематики та появи як нового типу українських письменниць, так і нового типу їх героїнь, С. Філоненко влучно зауважує, що з'являється така «жінка, представниця інтелектуальної, мистецької еліти, яка усвідомлює драматизм свого буття в патріархальному світі, вбачає у творчості шлях до вивільнення з-під влади соціальних стереотипів і традиційних жіночих ролей, обстоює (...) одвічні цінності: любов, толерантність, мудрість» [8, 5].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоцерківець Н. Балада про нескорених: лірика. Київ : Молодь, 1976. 47 с.
2. Горинь Б. Під світлим небом юності. *Слово Просвіти*. 2015. 28 вересня. Режим доступу : <http://slovoprosvity.org/2015/09/28/pid-svitlim-nebom-yunosti/>
3. Жиленко І. Соло на сольфі : поезії. Київ : Молодь, 1965. 80 с.
4. Забужко О. Незгасний маків цвіт. *Всесвіт*. 1990. № 1. С. 130–133.
5. Йовенко С. Міст через осінь : поезії. Київ : Дніпро, 1981. 247 с.
6. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика : монографія. 2-ге вид. Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2014. 276 с.
7. Кулакевич Л. М. Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та епічної творчості Світлани Йовенко : монографія. Дніпропетровськ : СПД Маковецький Ю. В., 2008. 190 с.
8. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. Київ; Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 158 с.
9. Чубач Г. Журавка : лірика. Київ : Радянський письменник, 1970. 80 с.

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ С. ЙОВЕНКО,  
И. ЖИЛЕНКО, А. ЧУБАЧ И Н. БЕЛОЦЕРКОВЕЦ  
(ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

*Елена Ляшенко, канд. филол. наук, м. н. с.*

*Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины*

*Статья представляет результаты аналитического исследования типов женских образов в гендерно-философском аспекте. Теоретическую основу данного исследования составляет системно-типологический подход к литературному произведению и творчеству писателя, а также гендерные исследования в сфере феминного письма. Анализ поэзий С. Йовенко, И. Жиленко, А. Чубач и Н. Белоцерковец обнаруживает семантические особенности природы конфликта, которые вместе с концепцией личности и системой образно-поэтического выражения демонстрируют завершённую структуру женского письма.*

**Ключевые слова:** *женская поэзия, женский образ, системно-типологический подход, женщина-герой, женщина-эстет, женщина-мать.*

**FEMALE IMAGES IN THE EARLY LYRICS OF S. YOVENKO,  
I. ZHILENKO, A. CHUBACH AND N. BELOTSEKOVETS  
(TYPOLOGICAL ASPECT)**

*Olena Liashenko, PhD, Research Assistant*

*Institute of Literature T. G. Shevchenko NAS of Ukraine, Ukraine*

*The issue of women's identity has always been and is on time. On the pages of newspapers and magazines, new names of female writers who seek freedom, equality, dignity, self-esteem and tolerance are beginning to appear. Their aspirations are reflected in their work, where a new type of woman already appears. Among such interesting and little-known representatives of the 70's and 80's of the twentieth century. It should be noted the figures of I. Zhilenko, S. Yovenko, N. Belotsekovets and G. Chubach.*

*The theoretical basis of this research is the system-typological approach to the literary work and creativity of the writer, as well as gender studies in the field of feminine writing. There are many approaches to typological selection of female images in lyrics. We are close to the concept of «feminocentric literature». Thus, the focus of literature, in particular lyrics on the woman, her problems, her actions. At the same time, the identification of such indicative role-based attributes for value orientation purposes: woman-hero, woman-aesthete (woman-artist) and woman-mother.*

*For the early works of S. Yovenko, the image of the heroine (fighter) becomes one of the characteristic features of the images of various female characters. In N. Belotsekovets in women's images prevail not heroic, but more domestic, social features relating to the sphere of love and dedication: an altruist woman, a humble woman, a sympathetic woman, sometimes a fatalist. Analyzing a number of female images in I. Zhilenko, we find in the lyrical heroine the features of a woman-aesthete, woman-artist. She not only watches for the surrounding world, but also enjoys its beauty and harmony. Female images of G. Chubach are presented in two varieties-the woman-aesthetes, and the woman-mother.*

*The above illustrative poetry of an early lyric poetry S. Yovenko, I. Zhilenko, G. Chubach and N. Bilotserkivets at the level of synchronization and diachrony represent the typological range of female images in poetologic (esthete, artist, altruistic), active (heroine, fighter) and social (mother, lover, wife) roles.*

*Key words: feminine poetry, feminine image, systemic-typological approach, woman-hero, woman-esthete, woman-mother.*

#### REFERENCES

1. Bilocerkevcij N. (1976), Balada pro neskorenykh : liryka [Ballad of the unbrowned : lyrics], Vydavnytstvo CK LKSMU «Molod», Kyiv [in Ukrainian].
2. Ghorynj B. (2015), Pid svitlym nebom junosti [Under the bright sky of youth], Slovo Prosvity [Word of Enlightenment]. 28 veresnja. Rezhym dostupu : <http://slovoprosvity.org/2015/09/28/pid-svitlim-nebom-yunosti/> [in Ukrainian].
3. Zhylenko I. (1965), Solo nasolfi : poeziji, Vydavnytstvo «Molod» Kyiv [in Ukrainian].
4. Zabuzhko O. (1990) Nezghasnyj makiv cvit // Vsesvit [Universe], no 1, pp. 130–133 [in Ukrainian].
5. Jovenko S. (1981), Mist cherezosinj : poeziji [Bridge through Autumn], Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
6. Kodak M. (2014), Avtorsjka svidomistj i klasychna poetyka : monohrafija [Author's Consciousness and Classical Poetics], 2-ghe vyd., PDV «Tverdynja», Lucjk [in Ukrainian].
7. Kulakevych L. M. (2008), Koncepcija svitu i ljudyny v systemi khudozhnikh koordynat lirychnoji ta epichnoji tvorchosti Svitlany Yovenko : monohrafija [The concept of peace and man in the system of artistic coordinates of lyrical and epic creativity Svetlana Yovenko : monograph], Vydavnytstvo «SPD MakovecjkijJu.V.», Dnipropetrovsjk [in Ukrainian].
8. Filonenko S. (2006), Koncepcija osobystosti zhinky v ukrajinsjkij zhinochij prozi 90s rokiv 20<sup>th</sup> stolittja : monohrafija [Concept of the personality of a woman in the Ukrainian female prose of the 90s of the twentieth century : monograph], -TOV «Vydavnyctvo «Aspekt-Polighraf», Nizhyn ; Kyiv [in Ukrainian].
9. Chubach Gh. (1970), Zhuravka : liryka [Zhuravka : lyrics]. Radjansjkij pysjmennyk, Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 30 березня 2019 р.*

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165849>

УДК 821.161.2–311.6:72.012.8.033

## ІНОНАЦІОНАЛЬНІ ІНТЕР'ЕРИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКИХ РОМАНІСТІВ

*Олена Мізінкіна*, канд. філол. наук, доцент

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

ORCID ID 0000–0001–5732–5138

*mizinkina-o@ukr.net*

*Проблему інтер'єру в літературі розглянуто на матеріалах української історичної романістики. Оскільки в таких текстах відтворено чимало фактів історії, то звернуто увагу і на наявність «чужих», інонаціональних описів внутрішнього простору будівель епохи середніх віків. Шляхом порівняння художньої інтерпретації оздоблення приміщень, з використанням свідчень дослідників, доведено значну міру реалістичності їх змалювання. Відстежено прийоми появи інтер'єрів у художньому світі твору; встановлено їх типи та функції.*

**Ключові слова:** інтер'єр, роман, внутрішній простір, герой, «чужий», інонаціональний, культура.

Варто відзначити, що, незважаючи на значну часову віддаленість, українська романістика про середні віки позначена великою мірою достовірності. Саме фактажем, відтворенням історичних подій зумовлена поява й інонаціональних інтер'єрів у романах. Так, завдяки відтворенню татаро-монгольської навали орд Батия (1239–1242) на Русь у сюжетах з'являються описи внутрішнього простору східних жителів. Завдячуючи стосункам руських князів із західними сусідами — специфічні інтер'єри будівель західноєвропейської культури і т. д.

Літературознавча проблема інтер'єру, як було узагальнено в одному з останніх досліджень [1, 25–30], розглядається у двох напрямках. Перший — як середовище і місце проживання героїв (Н. Колбіна, Е. Малек, Н. Пахсарьян, Е. Фесенко та ін.), у другому — вивчення шляхів і способів його зображення у певного письменника в контексті ідейно-художніх пошуків і своєрідності стилю (Р. Голод, В. Гуленко, Н. Городнюк, Е. Костюк та ін.).

Академічні довідкові видання пропонують розуміти інтер'єр як опис «умеблювання і внутрішнього оздоблення певного приміщення, яке характеризує добу, етнічну культуру, соціальний статус та смаки персонажів» [9, 427]. Саме такі зображення внутрішніх просторів

будівель стануть **предметом** нашої розвідки. Для досягнення мети та враховуючи особливості історичного періоду, що постає у романістиці, потрібно відстежити ситуації, в яких зринають відтворені письменниками інтер'єри; їх функціональне навантаження у художньому світі; встановити певну типологію такого позафабульного елемента.

Оскільки об'єктом у нашій роботі виступають історичні романи, то потрібно взяти до уваги, що письменники у відтворенні історичної панорами почасти виходять за державні кордони. Спираючись на ці міркування, доречно розрізнити національні інтер'єри та ті («чужі»), які постають у межах різних країн, іншого культурного середовища.

Як і «збірний образ іноземця в літературі має «сліди» історичної епохи, міжнародної ситуації» [2, 370], так і в інтер'єрах відбиваються набутки інших національностей, прояви їх мистецтва певного періоду, що в сукупності формує образи «чужого». Розрізняючи етапи високого середньовіччя (XII–XIII ст.), перехід від середніх віків до нового часу (XVI–XVIII ст.) і сучасні уявлення про способи проведення меж між «своїм» та «іншим», Оксана Довгополова наголошує на загрозованих тенденціях вимог «виключно позитивних описів Чужого у мультикультуралістичній парадигмі. Бажання відмовитися від будь-якого варіанту централізму і сприйняти Чуже в його чужості може виявитися формою самоідентифікації, яка втрачає в самоідентифікуючому пафосі саму можливість зустрічі з Чужим, що за самовизначенням не може бути безконфліктною» [4, 263] (переклад мій. — *О. М.*).

В українській історичній романістиці представлено різні моделі зустрічей з образами «чужого», представленими, зокрема інтерєрами. Замальовки більшості внутрішніх просторів приміщень зринають під час подорожі героїв до інших країн. Так, у романі «Отрута для княгині» Раїса Іванченко достовірно відтворює прибуття княгині Ольги у 957 році до Константинополя, де вона потрапляє на прийом до тодішнього імператора. Дослідники свідчать, що цю церемонію детально описав сам Констянтин VII Багрянородний. Як пише Вілен Горський, «прийом відбувався у великій тронній залі. Вона мала назву Магнавської і призначалася для офіційних авдієнцій «знаменитим і великим людям за гегемонією». Збудована ще за часів імператора Костянтина Великого, котрий установив християнство як державну релігію, ця зала кого хочеш могла вразити пишними мозаїками, витонченою мармуровою оздобою, численними золотими прикрасами.



Немало було тут і хитромудрих механізмів, створених єдино для того, аби приголомшити свіжу людину, дати їй відчуття власну мізерність перед величчю імператора РOMEІВ. У самій глибині зали на спеціальним узвишші з зеленого мармуру височів так званий трон Соломона. На цьому троні, зробленому із золота й оздобленому коштовним камінням, сидів імператор. Церемонімейстер, котрий під звуки органної музики завів Ольгу до зали, зупинив її перед узвишшям. За цього врочистого моменту зустрічі трон з імператором несподівано почав підніматися вгору, сховані механізми піднесли його аж до склепіння високої зали. Одночасово й позолочені леви, поставлені перед троном, зарухалися, зіп'ялися на задні лапи, заревли й почали лото бити себе хвостами. На різні голоси заспівали золоті пташки, що сиділи, тріпочучи крильцями, мов живі, на визолоченому дереві. Але й ці дива Ольга сприймала незворушно. Адже про «хитрощі Царграда» було відомо на Русі з переказів мандрівників і для Ольги те не було новиною. Хоча, звісно, княгиня не могла не оцінити належно пишності оздоби Магнавської зали та інших чудових приміщень палацу — Анадендрарію (внутрішнього саду), Трикліну Кандидатів (зали з камілавкієм — спорудою у вигляді святочної царської корони), залів Онопод та Августія» [3, 42].

Цікаво порівняти найкращу залу палацу імператора з описом, який малює письменниця. *«Золото... Золото... Скрізь було стільки золота, що від його блиску в очах мерехтіли блискітки й ніби сипалися, як золотий дзвінкий дощ, на землю, на голови й одяг людей, котрі товпилися під золотим склепінням цієї велетенської золотої зали. Ба, здавалося, що ніби й люди в цьому золотому блиску втрачали рухливість й ставали тремкими золотосяйними стовпами або розчинялись у золотому тумані. Та лише на мить запаморочилась у княгині голова. Другої миті вона, тріпнувши дзвінками срібними підвісками скіфської цариці, що спадали з її високого начільника, стрепенулась і ніби відігнала від себе золоту полуду. Ніякого дива тут нема — ромейський кесар он сидить в кінці зали на золотому стільці у золотій короні, сидить на стільці, який тут називають трон, й лукаво стежить за нею»* [7, 398]. Можемо констатувати, що у художній інтерпретації інтер'єр постає через сприйняття його головною героїнею. Малюючи образ «чужого» середовища, романістка вдається до показу пишноти оздоблення та внутрішнього стану княгині. Її аналіз оточуваного передається зосередженням на дорогоцінному металі, який згадується в кожному реченні.

Таким же психологізованим постає інтер'єр іншої зали палацу: *«З тронної зали логофет повів русів до зали Юстиніана, а потім до зали Кентурія. Високе склепіння зали з осяйними мозаїчними зображеннями християнських святих підпирало шістнадцять колон. Між тими колонами глухли лункі кроки руських послів, ніби їх ковтала глибока тиша і прохолода. Тут спадала напруга від золотосяйної тронної зали, від світла світильників і блиску високих й зачаєних слів. Тут було легше дихати. Посиділи, відійшли від втоми. І вже знову їх ведуть до іншої зали. Там за обіднім столом уже сидів сам Костянтин»* [7, 402]. Йде мова про прийом, на який запросила вже імператриця. «Цей прийом був влаштований у залі Юстиніана. По тому відбувся врочистий бенкет, а насамкінець — десерт ув Аристірії. То була затишна зала, знов-таки з мармуром та мозаїками, де Ольгу вшанували найвищою честю — сидіти за золотим столом з імператором та його родиною» [3, 42], — зазначає В. Горський. Отже, письменниця дотримується основних деталей інтер'єрів зал, акцентуючи увагу на їх великих параметрах та розкошах.

Інонаціональні інтер'єри допомагають розвиватися сюжету і в романі про XIII століття, де персонаж потрапляє до залів ватиканських палаців. *«Дивні думки мережаться в голові Кирила, доки він споглядає величні, врочисто пишні зали ватиканських палаців, куди папи стягували звідусюд ліпні творіння людських рук і мислі. Немовби із Олімпу стародавньої Еллади водворилася тут велична мармурова голова Зевса Отриколійського... Небаченої краси тіла людські групи Лаокоона... Аполлона Бельведерського... Геркулеса... Не бояться папи, бач, і гріха, грецьких язичних ідолів у своїх палацах тримають! В Єгипетському залі зібрані перські килими, золоті діадеми, корони, пекторалі, навушниці, напалки... В Християнському залі — речі перших християн і християнських громад; стародавні монети усіх імперій і держав, яких тільки пам'ятало людство. В інших залах ватиканських палаців, куди нікого не пускають, заховані тисячі стародавніх мудрих книг, папірусів, написів на череп'яних і гранітних плитах... з усіх земель, з усіх країв, де тільки побували коли місіонери»* [6, с. 360]. Пізніше у романі руський митрополит Кирило приходить на прийом до господаря Ватикану — папи Інокентія. *«Інокентій чекав гостей у Лapidарському залі Ватиканського палацу. Високе біле склепіння стель, наче у святійшому храмі, озивалось угорі якоюсь живою луною — там дивно гурчали вкрадливі кроки і чиесь пригасле дихання. Ніхто їх не стрічав. У безмовному залі порожньо. Лише*

десь під стелею шелестіло відлуння якогось руху. А навколо — мармурові й гранітні надгробні плити. На них — написи, написи, різними мовами, різними візерунками. І весь зал видавався сірим цвинтарем. Це був також музей надгробних плит, звезених звідусюди. <...> Удвох із Кирилом, ковзаючись по осяйних мармурових плитах, покрадьки йшли у глибину залу. Нікого ніде не було. Тільки брили. І статуї...» [6, 366]. Дослідники [13] на сьогодні твердять, що отці церкви у Ватикані віддавна збирали найкращі витвори мистецтва. Саме тому Раїса Іванченко і описує у романі незвичні інтер'єри Папських Апартаментів. Причому вони зображуються головним чином через їх бачення персонажами твору. Окрім традиційного опису внутрішньої обстановки зали, письменниця вдається до відтворення звукових відчуттів героя («гурчали вкрадливі кроки»; «чиєсь пригасле дихання»; «склепіння стель озивалось угорі якоюсь живою луною»; «під стелею шелестіло відлуння якогось руху»; «безмовний зал»). Тобто візуалізацію доповнюють інші (акустичні) образні форми передачі відчуттів героя, що сприяє глибшому осмисленню інтер'єрів.

Не менш вражаючими описано внутрішні простори королівського замку Бели IV. Приїхавши до угорського короля, королевич Левко (син руського князя Данила Галицького) дивується новій обстановці: «Просторі, з високими стелями хоромини тонули в промінні світла, що тьмаво пробивалося крізь шибки з тонкого пергамену і просмалених тканин. Лише в округлій залі, де приймали гостей і де стояли посередині важкі квадратні столи з горіхового дерева, шибки вузьких вікон були із скла, вгорі викладені кольоровими — червоними, зеленими, синіми, жовтими — трикутними скельцями. Припадаючи на ногу, Левко човгав по дерев'яній, квадратами викладеній підлозі, посипаній прив'яленою травою і квітами. Розглядав стіни, м'яко оббиті барвистими тканинами, важкі пукаті лари в стінах зі срібним і дерев'яним посудом, розвішані на стінах і покладені на лави дороги килими. Втомившись, прилягав перепочити. Дивувався розмірам свого ліжка — шириною у п'ять аршинів. Дивувався пуховикам на ньому — коли б хотів, міг пірнути в них з головою. Не треба було б і ковдри тієї, хутром підбитої. А найбільше дивував балдахін над ліжком — на золочених стовпцях натягнута срібноткана, у великих квітах тканина. Одного не міг збагнути: чому в тій розкоші і ліпоти не було для людини спокою?» [6, 212]. Мова йде про резиденцію угорських королів у тодішньому місті Пешт на березі Дунаю. В уривку романістка майстерно передала не лише деталі умеблювання,

розміри інтер'єру, а й виділила вітражі. Саме цей вид середньовічного живопису яскраво представляє художній стиль готики.

Виразно готичними мотивами позначений і роман П. Загребельного «Євпраксія». За сюжетом головна героїня волею долі змушена перебувати у просторах замка Генріха фон Штаде, Кведлінбурзького абатства, Кельнського собора, Бамберзького замка, Госларського палацу, імператорського палацу у Вероні, Каноському палаці і т. д., штрихи інтер'єрів яких спостерігаються у творі.

Детально ж романіст змальовує обстановку вежі «п'яного кентавра» в палацовому комплексі, що був у Вероні. Саме сюди імператор ув'язнив Євпраксію: *«просторе, високе, аж до верха вежі, десь у мороці під стелею, мов летючі дияволи, ховаються кажани, коло стіни грубо складена з кам'яних валунів закіптюжена ніч, ложе, підставка для книг, дві скрині для одягу, кілька лавок, поставець для посуду»* [5, 219]. Розміри та умеблювання є типовими для таких споруд. Та окрім усього письменник в першу чергу наголошує на психологічному стані молодій жінки, бо *«все тут нагадує про неволю, а найбільше — сама імператриця, що днями непорушно сидить коло вікна, жадібно вхлинаючи поглядом доколишній світ»* [5, 219].

Зовсім по-іншому виглядають у творах апартamenti східних повелителів. Найпоширенішими у романах про XIII ст. є епізоди, пов'язані зі спілкуванням русичів із монгольськими завойовниками. У «Золотих стременах» Р. Іванченко інтер'єр ханської юрти спостерігає Данило Галицький, у «Завойовнику Європи» І. Корсака — князь Михайло Всеволодович, у «Горить свіча» В. Малика — воєвода Дмитро, у «Падінні давньої столиці» О. Лупія — полонянка і т. д. Прибувши до ставки монгольського хана і полководця Бату, руського князя Михайла Всеволодовича було покликано до його шатра. *«Той диковинно розмальований і розцяцькований намет, встигли оповісти йому, стоїть на стовпах, покритих пластинами, що прибиті до дерева золотими цвяхами, і зверху та всередині стіни обшиті найдорожчими в світі тканинами; посередині ж намета розмістився дерев'яний трон, обкладений листами срібними і позолоченими, ніжки трона з чистого срібла, а верх всипаний камінням дорожчим»* [8, 37]. Як видно з уривку роману, оздоблення та символ влади (трон) у внутрішньому просторі головнокомандувача татаро-монгольської орди покликані справити враження на іноземця. Невипадково Юрій Трусів вважає, що «людина як істота соціальна не тільки сприймає інтер'єр, але й розуміє, осмислює

його. Інтер'єр для неї не лише середовище проживання, але й знаки, які є необхідною умовою її спілкування з іншими людьми» [12] (переклад мій. — О. М.).

Спостерігається в романах й інонаціональні інтер'єри у просторі Київської Русі. Підкреслюючи наявність єврейської общини у Києві XIII ст., В. Малик змальовує виразно неслов'янську обстановку житлової кімнати: *«Світлиця, куди рабин завів Добриню та Іллю, була вся обвішана килимами. Посередині стояв стіл, понід стінами — лави, покриті барвистими ліжниками, та дві різьблені скрині, в кутку — високий столик на одній ніжці, куди рабин поклав талмуд і прикрив хустиною»* [10, 220]. Предмети речового оточення, декор, називання служителя культу в ролі дійової особи у творі — все покликано на відтворення єврейського середовища. Як свідчать дослідники (Галина Мішук та ін.), в інтер'єрах традиційного єврейського будинку віддавна насамперед проявлялись релігійно-етнічні впливи [11, 294].

Отже, письменники вдаються до відтворення інонаціональних інтер'єрів широкою панорами епохи Середньовіччя. Почасти такі внутрішні простори постають з метою висвітлення історичних подій та виокремлення зв'язків русичів, що були спрямовані в різні країни, культурні простори.

Огляд романів, в яких постають інтер'єри, дає можливість спостерігати їх різноманітність, особливості. Змальовані романістами образи таких приміщень можна впорядкувати, накреслити їх типологію:

**1) за соціальним статусом персонажів** — відтворено образи внутрішнього оздоблення палацу, замку, абатства;

**2) за цільовим призначенням** — світлиці, зали, храму, вежі, намету;

**3) за динамікою відображених речей** — статичні та динамічні;

**4) за повнотою опису** — масштабні та лаконічні;

**5) за способом нарації** — точка зору-оповідь автора, споглядання-враження персонажів;

**6) за приналежністю до етнокультури** — національні та інонаціональні.

Констатуємо, що зображення інтер'єрів у романах сприяє повнокровному відтворенню історичного колориту. Виступаючи знаками певної епохи чи середовища, побуту, вони виконують культурологічну функцію. Саме вона є одною з провідних для історичних творів.

Указуючи прямо чи опосередковано на відомі з історії події та постаті, називаючи богів язичницької та християнської віри, окреслю-

ючи просторові та часові рамки розгортання сюжету, застосовуючи застарілі назви, речові описи виконують в романістиці *хронотопічну функцію*.

Особливості змальованих деталей інтер'єрів служать додатковою *характеристикою персонажів*, оскільки різновиди описів помешкань доповнюють образи їх власників. Почасти умеблювання і внутрішнє наповнення подаються через сприйняття їх персонажами, що вказує на їх *психологічне* спрямування. Тобто зображення речової обстановки сприяє передачі психологічного стану героїв.

У розвитку сюжету інтер'єри вказують на середовище, в рамках якого розгортається чи буде розвиватися подія у романі. В композиційному плані такі описи почасти виконують *функцію затриманої експозиції*, експонуючи обставини персонажів, пояснюючи наміри оповідача.

Таким чином, описи внутрішніх просторів будівель, без перебільшень, збагачують художній світ твору, передають атмосферу відтвореного історичного періоду та заохочують до пізнання далекого минулого.

Розглянуті інонаціональні інтер'єри відзеркалюють літературознавчу (а також історичну, культурологічну, соціологічну, психологічну, політологічну) проблему «свого» — «чужого» — «інакшого» образу, яка в свою чергу представляє такий напрям компаративістики як імагологія. Зображені у романах відмінні від звичних внутрішні простори будівель сприяють виясненню етнічних образів, традиційних стереотипів, оскільки герої вдаються до порівняння «чужого» і «свого». Разом з тим перебування персонажів історичних романів у «чужих» просторах засвідчують міжкультурні діалоги наших предків. Отже, подальші дослідження інонаціональних інтер'єрів можна проводити у руслі імагологічної проблематики.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бірюкова Д. Інтратекстові описи інтер'єру в англomовному художньому дискурсі (на матеріалі прозових творів ХІХ–ХХ ст.) : дис. ... канд. філол. наук, спеціальність 10.02.04 — германські мови. Запоріжжя, 2016. 255 с.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
3. Горський В. С. Святі Київської Русі. К.: Абрис, 1994. 176 с.

4. Довгополова О. А. Другое, Чужое, Отторгаемое как элементы социально-го пространства: монография. Одесса: СПД Фридман, 2007. 300 с.
5. Загребельний П. А. Євпраксія : роман. К.: Радянський письменник, 1975. 312 с.
6. Іванченко Р. П. Золоті стремена : роман. К.: Радянський письменник, 1984. 447 с.
7. Іванченко Р. П. Отрута для княгині: роман. К.: Спалах ЛТД, 1995. 464 с.
8. Корсак І. Завойовник Європи: роман. К.: Ярославів Вал, 2011. 160 с.
9. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
10. Малик В. Горить свіча : роман. К.: Український письменник, 1992. 431 с.
11. Мішук Г. А. Архітектурне планування єврейських діляниць. *XX століття — етнонаціональний вимір та проблеми Голокосту*: зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук.-практ. конф., Житомир, 22–23 жовтня 2010 р. / гол. ред. І. Я. Шупак. Дніпропетровськ: Ткума, 2011. С. 291–295.
12. Трусов Ю. В. К проблеме художественного образа в дизайне интерьера. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-hudozhestvennogo-obraza-v-dizayne-interiera> (дата звернення: 01.03.2019).
13. Bruschini E. Masterpieces of the Vatican. Scala: Florence: Scala Group SPA, 2004. 160 p.

## **ИНОНАЦИОНАЛЬНЫЕ ИНТЕРЬЕРЫ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНСКИХ РОМАНИСТОВ**

*Елена Мизинкина, канд. филол. наук, доцент*

*Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова*

*Проблему интерьера в литературе рассмотрено на базе украинской исторической романистики. Поскольку в таких текстах воссоздано немало фактов истории, то обращено внимание и на наличие «чужих», инонациональных описаний внутренних пространств зданий эпохи средних веков. Путем сравнения художественной интерпретации убранства помещений, с учётом свидетельств исследователей, доказано большую степень реалистичности их изображения. Отслежено приемы появления интерьеров в художественном мире произведения; установлено их типы и функции.*

**Ключевые слова:** *интерьер, внутреннее пространство, герой, «чужой», инонациональный, культура.*

## THE INTERIORS OF ANOTHER NATIONS OF THE MEDIEVAL PERIOD IN THE UKRAINIAN NOVELISTS' ARTISTIC SPACE

*Olena Mizinkina, Candidate of Philology, associate professor*

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

*The object of analysis in this article is the Ukrainian historical novels («The Poison for the Princess» and «Gold Stirrup» by R. Ivanchenko, «Yevpraksiia» by P. Zahrebelnyi, «The Conqueror of Europe» by I. Korsak, «A candle burns» by V. Malyk). They represent the far, mystic, before unexplored epoch of the Middle Ages. It is offered to discern the interior or such as one of the aspect which presents the historical period brightly enough. Between the interiors it gives special attention to the artistic reflection of the interior decoration descriptions of the building of another nations, which became the subject of research.*

*The settled purpose is to analyze the foreign, «alien» interiors in the artistic world of the Ukrainian novels. It estimated the solution of such tasks as –to abstract the variety of interiors; to regulate them showing the typology; to explore the image functions of these inner building spaces. During the process of research it was called the names of specialist in literature who learn the problem of interior mainly in two aspects: as a setting and place of characters' living or as a learning of ways and methods of its representation in the specific writer in the context of ideologic and artistic searches and personal touch of style. Also, it was established the methods of the interior installing into the literary text. It mainly happens by virtue of characters' exploring, or the novelists' comments.*

*During the analysis of the art representing interiors of another nations it was used the culture-historical method. It allowed to confirm a great measure of reliability/reality in the representation of the inner spaces of buildings.*

*In conclusion it was emphasised the manysidedness, cultural multidirectionality of the interiors, which you can see in the novels. The typology of interiors has been given, in which they are distinguished by characters' social situation, intended purpose, dynamics of the displayed things, completeness of the text, narration method, belonging to the ethnoculture.*

*Analysis of the interiors let to allocate such artistic functions in novels as cultural, chronotopic, characterizing, psychological and the function of catching exposition.*

*Due to the dissociation of the question of «own» – «alien» – «another» character the ways of the further study of the interior problem were outlined, which channel into the problematic of imagology.*

***Key words:** the interior, novel, inner space, character, «alien», of another nation, culture.*

### REFERENCES

1. Biriukova, D. V. (2016), «Intratextual descriptions of interior in English literary discourse (a study of prose works of XIX–XX centuries)», Thesis abstract for Cand. Sc. (Germanic Languages), 10.02.04, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv [in Ukrainian].



2. Budnyi, V. and Ilnytskyi, M. (2008), *Porivnialne literaturoznavstvo: high school textbook*, Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», Kyiv [in Ukrainian].
3. Horskyi, V. S. (1994), *The Saints of Kyiv Rus*, Abrys, Kyiv [in Ukrainian].
4. Dovgoplova, O. A. (2007), *Drugoe, Chuzhoe, Ottorgaemoe kak elementy sotsialnogo prostranstva*, SPD Fridman, Odessa [in Ukrainian].
5. Zahrebelnyi, P. A. (1975), *Yevpraksiia: novel*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
6. Ivanchenko, R. P. (1984), *Gold Stirrup: novel*, Radianskyi pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
7. Ivanchenko, R. P. (1995), *The Poison for the Princess: novel*, Spalakh LTD, Kyiv [in Ukrainian].
8. Korsak, I. (2011), *The Conqueror of Europe: novel*, Yaroslaviv Val, Kyiv [in Ukrainian].
9. Study of literature encyclopaedia / Editor-in-chief Yu. I. Kovaliv (2007), (Vol. 1–2), Vol. 1. VTs «Akademiia», Kyiv [in Ukrainian].
10. Malyk, V. (1992), *A candle burns: novel*, Ukrainskyi pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
11. Mishchuk, H. A. (2011), «Architectural planning of jews sites», *The XXth century Ethnonational dimension and the problem of the Holocaust*, Vyd-vo «Tkuma» Dni-propetrovsk, pp.291–295 [in Ukrainian].
12. Trusov, Yu. V. (2010), «To an artistic image problem in design of an interior», *Bulletin of the Adygeya State University, a series of: Literature and Art Criticism*. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-hudozhestvenno-go-obraza-v-dizayne-interiera>.
13. Bruschini, E. (2004), *Masterpieces of the Vatican*, Scala Group SPA, Scala: Florence [in Italia].

Стаття надійшла до редакції 18 березня 2019 р.

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165850>

УДК 821.161.2–143

**ФУНЕРАЛЬНІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ  
(І. ЖИЛЕНКО, М. ВІНГРАНОВСЬКИЙ,  
В. СИМОНЕНКО ТА ІН.)**

*Марина Штолько*, зав. науково-інформаційним відділом  
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
[shtolko@ukr.net](mailto:shtolko@ukr.net)

*У статті розглядаються особливості функціонування фунеральних жанрів у творчості поетів-шістдесятників: І. Жиленко, М. Вінграновського, В. Симоненка, І. Драча, С. Йовенко, В. Коротича. Аналізуються найбільш помітні вірші, які тематично або структурно можна віднести до існуючих жанрів фунеральної поезії. Вирізняються жанрові ознаки, що виступають в обраних поезіях як маркери жанру. Аналіз фунеральної поезії шістдесятників дає можливість зробити висновок про те, що ці жанри з часом трансформувалися, набули нових рис, але в цілому зберегли традиційні ознаки. Дослідження таких питань важливе не лише для пізнання творчості окремого письменника чи навіть якоїсь національної літератури, а й для з'ясування відповідних аспектів загальносвітового процесу конкретного культурно-історичного періоду.*

**Ключові слова:** фунеральна поезія, меморіальна поезія, епітафія, некролог.

Фунеральні жанри в українській поезії шестидесятників — явище доволі помітне та гідне уваги вже тому, що зразки поетичних творів названої спрямованості беруть початок ще в бароковій поезії, але такі приклади можна зустріти у творчому доробку відомих поетів, що починали писати в 60-ті рр. ХХ ст., серед них: В. Симоненко, М. Вінграновський, І. Жиленко, І. Драч, С. Йовенко, В. Коротич. Фунеральна поезія, створена цими авторами, презентує собою цікавий матеріал для дослідження жанрових рис та особливостей авторського стилю.

Матеріалом нашого дослідження стали 18 поезій фунерального спрямування авторства М. Вінграновського, І. Драча, І. Жиленко, С. Йовенко, В. Коротича, В. Симоненка. Більшість з них написані в 60-ті роки ХХ ст., але до аналізу залучено також кілька поезій, створених пізніше.

Незважаючи на те, що у творчості поетів-шістдесятників фунеральні жанри є доволі частотним явищем, однак фундаментальних досліджень цього явища у зазначений період дуже мало.

Серед тих, хто все-таки досліджував фунеральні жанри варто назвати О. М. Циганок [16], яка в своїй монографії «Фунеральне письменство в українських поетиках та риторика XVII–XVIII ст.: теорія та взірці» зробила спробу реконструювати теорію віршових та прозових фунеральних жанрів.

Більшість дослідників аналізували окремі фунеральні жанри. А. В. Попружна [11] розглядала епітафії, складені на честь представників козацької старшини XVII–XVIII ст., у культурному контексті того часу. Н. В. Брагінська [2] аналізувала епітафію як жанр письмового фольклору. Т. С. Царькова написала монографію [15] і захистила докторську дисертацію «Російська віршована епітафія XIX–XX ст.». В монографії та наукових статтях дослідниці аналізувалися особливості текстології епітафій як явища епіграфіки. Вона спробувала дати історико-типологічний опис жанру, здійснити внутрішньожанрову класифікацію та еволюцію, зверталася увага на своєрідність поетики і побутування текстів.

У книзі А. І. Хоментовської «Італійська гуманістична епітафія» [14] ставилося питання щодо розрізнення видів епітафій за функціями, співвідношення прозових та метризованих написів, традиція збереження загальних місць класичних епітафій у різних культурах, дотримання церковної доктрини в жанрі і його модифікаціях.

У статті ставимо за *мету* розглянути приклади фунеральних жанрів в поезії шістдесятників, виокремити особливості їхніх функціональних рис.

Ю. І. Ковалів тлумачить *фунеральну літературу* (лат. funereus, той, що стосується поховання, і litteratura — буквенне письмо) як літературу, пов'язану з поховальним обрядом, з оплакуванням покійника, згадуванням його чеснот, що поширена у вигляді некрологів, реквіємів, епітафій, плачів (треносів), неній, сирвент тощо [10, 548].

Фунеральна поезія художньо трансформувалася у XX ст. Фунеральні жанри не могли використовуватися у своєму первинному вигляді у творчості поетів-шістдесятників. Якщо раніше епітафія вважалася надгробним написом, то тепер вона перейшла у площину літератури, виконуючи роль, можна сказати, меморіальної лірики.

Постійними тематичними домінантами фунеральної поезії шістдесятників вважаємо зіставлення смерті та життя. Смерть — це взагалі, першопричина і мотив жанру фунеральної поезії, вона спонукає

до створення літературних творів меморіально-поховального спрямування.

У творчості І. Жиленко ми аналізуватимемо ті вірші, що тематично або формально відносяться до фунеральної лірики. Окремим комплексом вимальовуються поезії, які авторка створила під враженням втрати чоловіка — Володимира Дрозда, який помер 23 жовтня 2003 року. Основними темами поезій «Я не живу. Я просто піч топлю...», «Так мало ми жили. І так багато!», «Чомусь не пишеться мені...», «Земля забрала милого...», «Я Господу і досі не простила...» є туга за небіжчиком, декларування важкості життя без нього, неможливість змиритися з передчасною втратою, навіть незгода з Богом.

У вірші «Так мало ми жили. І так багато!» І. Жиленко смерть прямо не називається. Смерть асоціюється з розлукою («коли нас, ще живими, розлучили» [6, 61]). Смерть усвідомлюється поетесою як невідворотне явище.

Вельми поширеними є мотиви розмови з покійним: риторичний монолог-жаління («Дай Бог, щоб ти не бачив з небуття, як те життя, жорстокіше за тигра, шматує, граючись в смертельні ігри зі мною, як з півмертвим мишеням» [6, 62]), монолог пам'яті та очікування смерті («Я просто пам'ятаю і люблю. Варю обід. І смерті жду терпляче» [6, 60]).

*Епітафія* (грец. *epitaphios* — надгробне слово) — «надмогильний напис у віршах чи прозі» [9, 342], в якому згадується покійний із нотками прославляння його дій, вчинків або висміювання пороків.

Дослідники звертали увагу на те, що у XVIII ст., навіть на початку XIX ст. «літературна» та «реальна» (так звана цвинтарна) епітафія не розмежовувалися. Цей поділ стає очевидним із початком кризи жанру. В XX ст. «літературна» та «реальна» епітафія існують окремо.

Традиційно епітафії склалися після смерті особи, як означено-конкретної, наприклад, «На смерть Віті Жигуна» І. Жиленко, так і узагальнено-неозначеної, наприклад, «Дід умер» В. Симоненка в обох випадках — з метою увічнення пам'яті згадуваних осіб.

Ще Феофан Прокопович у курсі «Про поетичне мистецтво» (1705) зауважував наступні композиційні елементи епітафій: «У першій частині, або експозиції, дається, як правило, короткий перелік більш примітних діянь покійного, його чеснот чи пороків, іноді тільки вказується його суспільне становище або стан і майно. А в другій части-

ні, або в кінцівці, якщо покійний був впливовою особою, як концепт поміщають на кінець якийсь влучний вислів, що вказує на короткочасність людського життя, його марноту і тлінність, якщо ж особою незначною и гідною насмішки, доречно навіть використовувати жарти дотепи» [12, 452].

Композиція фунеральної поезії «На смерть віті Жигуна» І. Жиленко традиційна: спочатку — вступ (*exordium*), що містить роздум про залежність людського життя від божої волі («Світить Господь свічки. Гасить і знову світить» [5, 39]) та звернення до Бога із проханням («Боже, не грайся з вогнем. Дай нам горіть скільки мога» [5, 39]), потім — розповідь (*narratio*) — коротка похвала діянь померлого з гумористичними нотками («Вітя, базіка, курилка, віл, трудова одиниця. Непроминай-горілка, непропусти-спідниця» [5, 39]), опис суму близьких за померлим («Все поминає село. П'ють. Впереміш із сльозами» [5, 39]). Насамкінець — закінчення (*conclusio*) з побажанням-надією так званого вічного блаженства: «Боже, прийми його душу в янгольський свій легіон» [5, 40].

Вагомий концепт фунеральної поезії — інший світ. У поезії «На смерть Віті Джигуна» І. Жиленко він не описується, лише номінується як рай, куди має потрапити померлий. Рай описується через посередництво омонімів: «Хоч би в тім *раї* було все, як у *Раї*, — так само...» [5, 39]. Поетеса залучає однозвучні слова, але різні за значенням: по-перше, місце, де блаженствують праведники після смерті, по-друге, власне жіноче ім'я. Згадка про умови майбутнього місцеперебування померлого подається через сподівання-побажання:

Щоб посиденьки, цигарка,  
Щоб чорнобривці і мак.  
Боже, налий йому чарку.  
Або ще краще — гранчак.  
Не пожалій і барилка [5, 40].

До речі, квіти, які згадуються, — мак та чорнобривці — є характерними символами України. До того ж символіка маку варіативна та багатовекторна; він асоціюється з пам'яттю, символізує безкінечність та незчисленність, сон та забуття, швидкоплинність сущого. Чорнобривці — символ чоловічої сили, добра, рідної оселі. Як бачимо, опис майбутнього місцеперебування померлого не контрастує із земним життям.

Катрени об'єднані в єдине смислове, експресивно-емоційне ціле не лише особливостями рими, але й інверсією (дієслово + об'єкт-іменник), що зберігається майже в усіх 10 строфах. Така особливість поетичного синтаксису — риса високого поетичного стилю.

В поезії «На смерть Віті Джигуна» І. Жиленко присутні природні для епітафій риторичні питання та оклики: «Вітю, ну що це таке, Вітю, куди це годиться? Літо ж веселе яке!» [5, 39].

Узагальнивши вищесказане, можна вже виокремити наступні формальні ознаки епітафій: 1) тип оповіді, як форма висловлювання, іншими словами, хто з ким говорить: померлий із близькими чи перехожими, близькі з покійним, близькі про покійного; 2) чітка окресленість домінантної теми смерті, фінальної стадії життя; 3) спрямованість на епіграфічність та лаконічність.

Цикл епітафій «Мандрівка по цвинтарю» В. Симоненка відзначається лаконічністю та образністю вислову, гумористичністю. Більшість поезій написана 1961 та 1962 року. Цикл складається з 25 поезій («Затискувачеві критики», «Бюрократові», «Кляузникові», «Заздрісникові», «Холуєві», «Плазунові», «Любителю вказівок», «Підозрливому», «Брехунові», «Запис у книзі вражень», «Епітафія на моїй могилі?», «Не дочекався...», «Хабарникові», «Кокетці», «Роззяві», «Менторові», «Епігонові», «Ледареві», «Злодієві», «Майстрові засідань», «П'яничці», «Кривляці», «Псевдовченому», «Метушливому», «Вирвався на волю»).

Тексти циклу «Мандрівка по цвинтарю» В. Симоненка не можна назвати сюжетними. Вони не мають подієвої канви, деякі навіть легкого натяку на життєвий шлях героя. Акцент робиться на певній негативній рисі, винесеній у заголовок, за яку герой після смерті отримує відповідну «винагороду» (злодія покарано за те, що «він коси у смерті не украв» [13, 237], метушливий «попав у пекло, в рай — спізнився» [13, 239]) або позбавляється можливості вести звичний порядок життя (кокетка не може «пройтися вихиласом», «піжонові моргнуть» [13, 236], майстер засідань відтепер не може відвідувати збори тощо).

Викривальна характеристика адресата створюється за допомогою вживання експресивно-оцінних значень розмовних мовних засобів в текстах епітафій «Мандрівка по цвинтарю» В. Симоненка, а саме: розмовних іменників *ника* («у цього пика від досади кисла» [13, 234]), *рептух* («прямо перед вами під землею закопано два рептухи цитат»

[13, 238]), пейоративного прикметника *тупий* («Він тут снує свої тупі думки» [13, 234]), дієслова *подохли* («Отрути й жовчі стільки в нім засохло, Що черв'яки в його труні подохли» [13, 233]).

Тексти оформлені як монологи: чисто авторські висловлювання або авторські висловлювання, які поєднані з реплікою героя. В. Симоненко в циклі «Мандрівка по цвинтарю» висміює бюрократію, кляузництво, заздрість, нерішучість, плазування перед керівництвом, підозріливість, брехливість, хабарництво, кокетування, менторство, епігонство, злодійкуватість, п'янство, кривляння, псевдовченість. Епітафії наближені до епіграм через дошкульність та дотепність змісту. Вони розмаїті за обсягом: від двох, чотирьох, шести, восьми і навіть до двадцяти п'яти рядків.

Основним розміром поезій «Мандрівка по цвинтарю» В. Симоненка стає ямб з різноманітними варіаціями. Шестистопний ямб як традиційний розмір західноєвропейської епіграми часто замінюється чотиристопним ямбом.

*Трени* були популярними в давній літературі. О. Циганок зазначає, що в поетиці Паїсія Клепіца «Ліра Гелікону» констатується написання тренів не лише з приводу чиєїсь смерті, а й з приводу руйнації міст, падіння держав чи інших подій, які викликають сум, жалобу. До цього різновиду можна зарахувати вірш «Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою» В. Симоненка. Поет створив жалібну поезію про полишення старої хати. При цьому він перераховує «чесноти» будівлі: відкритість і повага («Ти приймала і щастя, і лихо, поважала мій труд і піт») [13, 71], гостинність («відчиняла ти лагідно двері для нового життя й добра, друзів кликала до вечері») [13, 71], поміщиця-розрадниця («я в тобі розлучився з журбою і навіки спекався біди») [13, 71]. Наприкінці автор показує, як душевне хвилювання переходить у почуття вдячності.

Е. Б. Аругюнян акцентує увагу на епітафіях, що властиві античній культурі. На переконання дослідника, саме в таких епітафіях міститься прокляття, спрямоване на тих, хто може потурбувати померлого. Подібне прокляття зустрічаємо в сучасній літературі — в «Некролозі кукурудзяному качанові, що згнів на заготпункті» В. Симоненка:

Прокляття вам, лукаві лицедії,  
В яких би ви не шлялися чинах!  
Ви убиваєте людську надію  
Так само, як убили качана [13, 134]

З давніх часів люди вірили, що надгробні написи, що містили погрозу або прокляття, надавали результативності цьому прокляттю на весь час існування даного напису. Текст прокляття, як бачимо, жорстко адресований, адресат його окреслений: прокляття спрямоване на «лукавих лицедіїв».

Поезію «Дід умер» В. Симоненка також можна віднести до фуперальной поезії, адже тут змальовані почуття від втрати людини. У хронотопі даного твору переважає часова домінанта. Простір означається антитетичними поняттями: колишнє місцеперебування діда (під горою крутою) і теперішнє («земля свята», «лоно землі», «тісна домовина»). Час означений згадкою про віки («пливтимуть над ним непомітно віки» [13, 45]).

Створена поетом картина розрахована на чуттєве сприйняття, перш за все, емоційне, адже тут наявні слова на позначення відчуттів та їхніх проявів: «плакати», «біль у душу мою закрадається вужем, відчай груди мені розпанахує, рве» [13, 45].

Суб'єктно-об'єктна структура тексту позбавлена конкретики. Суб'єктну та об'єктну позицію посідають узагальнені образи поета як виразника почуттів та діда як уособлення мудрості, досвіду.

*Некролог* (грец. nekros — мертвий і logos — слово, вчення) — «стаття чи замітка з приводу смерті людини, що містить стислу інформацію про її життя та діяльність» [10, 112]. «Некролог кукурудзяному качанові, що згинув на заготпункті» В. Симоненка — сатирично-драматичний твір. Драма полягає в марноті людської праці («Безсонні ночі, неспокійні днини, / Мозолі, піт, думок гарячий щем / Лягли з тобою поруч в домовину / І догнивають під густим дощем» [13, 134]). Сатира спрямована на тих, хто змарнував результати важкої людської праці.

У творчості поетів шістдесятників поширеною була так звана меморіальна поезія, тобто вірші, створені в пам'ять близької людини, наприклад, «Наш Василь іде по найдовшій у світі дорозі...» М. Вінграновського. Меморіальному портрету В. Симоненка, зображеному у названому вірші, властиві незавершеність, ескізність та фрагментарність. В мозаїці розрізнених вражень проглядається певна логіка, підпорядкована задуму автора. Автор подає портрет неживого В. Симоненка. Це, зокрема, зовнішні (портретні елементи, підсилені діями, турботою рідних, що динамізує образ, вивершує його у подвійному статусі («з зупиненим серцем з опущеними руками»



[3, 105]; «з розплющеними 28-літніми очима» [3, 105]; «В темно-коричневому костюмі / В білій сорочці защібленій матір'ю під підборіддям / В черевиках зашнурованих дружиною» [3, 106]; «поет-муж» [3, 105]).

Характерним виступає образ дороги («найдовшої» і «останньої»), що є незмінним елементом переходу з одного стану в інший. У свідомості М. Вінграновського дорога трансформується в космічні масштаби «на немислиму в світі орбіту» [3, 106].

Читач має змогу бути присутнім на самому похороні, адже автор вдається до перераховування елементів поховальної церемонії: «пузатий автобус підперезаний чорною стрічкою» [3, 106], «п'яньєнки гробовщики з чорними лопатами під хрестами» [3, 106]. Символічними можна назвати образи птахів — «чорних отих горобців що вицвірінькувались з-під коліс» [3, 106], що у міфах слов'ян вважалися душами померлих, посередниками між світом померлих і світом живих.

Вузловим компонентом поезії «Василеві Симоненкові» І. Драча є звернення до померлого, що є типовим елементом поховальної лірики. У творі звучить запитання автора, адресоване померлому поетові: «Як тобі ведеться там, Василю?» [4, 254], «Що тобі там чути під землею, / Вухами припавши, — на цей світ?.. / Що тобі од нашого елею / Юних ювілейних гірколіт?» [4, 254].

При аналізі семантичних одиниць, що виражають почуття-партнери втрати людини, виокремлюємо наступні семантичні категорії:

- 1) горе («Горе — горе горьоване» [8, 221], «ім'я якій Наші горе і сльози» [3, 106]),
- 2) біль («між могилами хтось пасе біль. Біль пасеться у тиші, як біль, безмовне ягня» [8, 221], «втрати невигойний біль» [6, 85])
- 3) відчай («відчай груди мені розпанахує, рве» [13, 45]);
- 4) жаль («сарно жалю мого» [7, 232]);
- 5) плач («лиш рососою по нім буде плакати жито» [13, 45], «вірші не пишу — я ними плачу» [6, 60])
- 6) спустошеність («сухим суха, спустошена душа» [6, 60])
- 7) провинна «винні перед ними» [8, 122].

Можна говорити про *меморіальну поезію*, куди зарахуємо вірші «Пантеон на Мтацмінді», «Леся Українка в Сурамі», «Могила царя Давида Будівничого в Гелаті», «На Байковому» В. Коротича. Меморіальний (з лат.) — той, що служить для увічнення пам'яті якої-не-

будь особи або визначної події; пам'ятний. Тобто, це поезія, в якій згадуються померлі особистості задля уславлення, нагадування їхніх діянь.

В аналізованій поезії В. Коротича кладовище як місце поховання стає місцем дії ліричних творів. Відмінна особливість образу «кладовища» в меморіальній поезії В. Коротича це її — полівалентний характер. Входячи з іншими мотивами в єдину систему, цей мотив може перетворюватися і включати інші семантичні значення. Образ кладовища має подвійну природу — символічну та реально-просторову. Кладовище характеризується включенням у більші просторові конструкції — країни (України чи Грузії) загалом. Така спрямованість до ієрархізації не випадкова — поет розумів впорядкованість простору, намагався так само побудувати художній світ.

Контекст вживання локусу кладовища у вищезазначених поезіях В. Коротича можна розподілити на кілька тематичних груп, що виокремлюються доволі умовно. Звернемося по черзі до кожної.

1) кладовище як місце поховання з відповідними атрибутами. Домінантна риса — давність, відомість, пов'язаність із культурно-історичним планом (поховані відомі люди — митці). До кола атрибутів кладовища зараховуємо могили («вузькі окопи персональні на Байковім викопують дядьки» [8, 122]), барельєфи («барельєфи ротаті та квіти трагічно безроті» [8, 221]), каміння («каміння безмовне в іржавій траві дозріває» [8, 220]), тишу («тільки тиша надсмертна — такої не вчуєш в житті» [8, 221]);

2) інша тематична група — кладовище як елемент певної країни або міста: пантеон Мтацмінді — Тбілісі (Грузія), могила царя Давида в Гелаті (Грузія), Байкове кладовище — Київ (Україна). Кладовище втілює не лише пам'ять про людей (Тіціан Табідзе, Паоло Яшвілі), але є архівом культурних надбань, духовності народу;

3) емоційний супровід — біль («біль пасеться у тиші, як біле, безмовне ягня — наче хмара небесна білесенька — й ратички білі» [8, 221]), горе («горе горьоване — всіх мудреців удова» [8, 221]).

Отже, пануючий мотив меморіальної поезії В. Коротича — це мотив смертності людей та вічності їхніх діянь.

Як уже зазначалося, фунеральній поезії властиві елементи портретування. Автори звертаються до відтворення суто індивідуальних рис певної особистості. Наприклад, М. Вінграновський та І. Драч присвячують вірші В. Симоненкові, С. Йовенку — М. Ю. Лермонтову,

В. Коротич — Лесі Українці. Автори пропускають образи реальних людей через власне світобачення.

Важливим елементом портретної характеристики в художньому образі є зображення зовнішності (ноги дядька Зінька — «і босі ноги збивали зарощений еспарцет» [4, 304], обличчя та постать Лесі Українки — «...квола невисока жінка / Лице підводила бліде» [8, 223]). Але портрет створюється не лише через посередництво нанизування елементів зовнішності. Розгорнутий портрет розкриває психологію персонажа, його внутрішній світ. Опосередкованими рисами можна назвати наступні складові: 1) походження людини (В. Симоненко — «Син мужицький. Золоте коріння» [4, 254]); 2) діяння/справи (виготовлення лави — дядько Зінько І. Драча, написання поезії — Леся Українка у В. Коротича, П. Тичина у І. Драча тощо); 3) характеристика душі (П. Тичина — «ніжнотонна, сонцетканна» [4, 317]); 4) особливості сприйняття іншими людьми (П. Тичина — «ніжно-безборонний» [4, 317], бажання захистити: «...завжди, на вулиці зустрівши, / Так хочеться його під руку взяти / І провести, щоб навіть лист каштана не впав на його тищу золоту / І не побив її тяжким сліпучим громом?» [4, 318]).

Підсумовуючи можемо сказати, що фунеральні жанри в поезії середини ХХ ст. трансформувалися, хоча привід залишився тим же — смерть людини.

Серед спільних рис фунеральної поезії поетів-шістдесятників назвемо домінантність зіставлення життя та смерті, використання слів-партнерів опису почуттів, згадка локусу кладовища, елементи портретування. У В. Симоненка та І. Жиленко поряд з патетичністю співіснує гумористичність, В. Коротич та С. Йовенко надають перевагу мистецькій тематиці.

Аналіз прикладів фунеральної поезії ХХ ст. у творчості шістдесятників показує, що в ряді випадків цей жанр відповідає традиційним тенденціям, але подекуди є привід говорити про нові тенденції розвитку. В перспективі бажано дослідити більш детально фунеральну поезію шістдесятників, розширивши діапазон авторів.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Арутюнян Э. Б. Эпитафия У. Шекспира как пример преемственности жанров в текстах эпитафий / Э. Б. Арутюнян // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2010. С. 171–177.
2. Брагинская Н. В. Эпитафия как письменный фольклор // Текст : семантика и структура. Москва : Наука, 1983. С. 119–139.
3. Вінграновський М. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 2004. 832 с. (Бібліотека Шевченківського комітету).
4. Драч І. Соняшник : поезії 1960–1970 років. Харків : Фоліо, 2016. 416 с.
5. Жиленко І. Пори року : вірші та поеми. Київ : Український письменник, 1999. 136 с. : портр. (Сучасна українська література).
6. Жиленко І. Світло вечірнє : поезії. Київ : Пульсари, 2010. 96 с.
7. Йовенко С. Обличчя справжня мить : лірика. Київ : Радянський письменник, 1979. 261 с. : портр.
8. Коротич В. Вибрані твори : в 2 т. Київ : Дніпро, 1986. 272 с.
9. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. Т. 1 : А (аба) — Л (лямент). Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита).
10. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. Т. 2 : М (Маадай-Кара) — Я (я-форма). Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
11. Попружна А. Епітафії як атрибут поховальної культури козацької старшини другої половини XVII–XVIII ст. // Гілея : науковий вісник : зб. наук. праць. Київ, 2014. Вип. 88. С. 14–18.
12. Прокопович Ф. Сочинения. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1961. 512 с.
13. Симоненко В. На схрещених мечях : вибрані твори. Київ : Пульсари, 2004. 384 с. (Бібліотека Шевченківського комітету).
14. Хоментовская А. И. Итальянская гуманистическая эпитафия. СПб. : изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995. 272 с.
15. Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия : источники, эволюция, поэтика. СПб. : Русско-Балтийский информационный Центр БЛИЦ, 1999. 200 с.
16. Циганок О. Фунеральне письменство в українських поетиках та риторика XVII–XVIII ст. : теорія та взірці. Вінниця : ПП «ГД «Едельвейс і К», 2014. 362 с.

## ФУНЕРАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ (И. ЖИЛЕНКО, Н. ВИНГРАНОВСКИЙ, В. СИМОНЕНКО И ДР.)

*Марина Штолько, зав. научно-информационным отделом*

*Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины*

*В статье рассматриваются особенности функционирования фunerальных жанров в творчестве поэтов-шестидесятников: И. Жиленко, Н. Винграновского, В. Симоненко, И. Драча, С. Йовенко, В. Коротича. Анализируются наиболее заметные стихи, которые тематически или структурно можно отнести к существующим жанрам фunerальной поэзии. Выделяются жанрообразующие признаки, выступающие в избранных поэзиях как маркеры жанра. Анализ фunerальной поэзии шестидесятников дает возможность сделать вывод о том, что фunerальные жанры со временем трансформировались, приобрели новые черты, но в целом сохранили традиционные признаки. Исследование таких вопросов важно не столько для понимания творчества отдельного писателя или даже определенной национальной литературы, но и для выяснения соответствующих аспектов общего процесса конкретного культурно-исторического периода.*

*Ключевые слова:* фunerальная поэзия, мемориальная поэзия, эпитафия, некролог, реквием.

## FUNERAL GENRES IN THE WORK OF THE SIXTIERS (I. ZHYLENKO, N. VINGRANOVSKY, V. SIMONENKO ETC.)

*Maryna Shtolko, manager scientific information department*

*Shevchenko Institute of Literature NAS of Ukraine Kiev (Ukraine)*

*shtolko@ukr.net*

*In the article features of functioning of the funeral genre in the works of the poets-sixtiers: I. Zhylenko, M. Vyngranovsky, V. Symonenko, I. Drach, S. Yovenko, V. Korotych are analyzed in the poems, which can be thematically or structurally related to existing genres of feral poetry. Different genre signs that appear in selected poetry as genres markers. The analysis of the fringe poetry of the 1960s makes it possible to conclude that the phenomenal genres have transformed over time, acquired new features, but generally retained traditional features. The study of such issues is important not so much for the knowledge of the work of an individual writer or even a certain national literature, but also to clarify the relevant aspects of the global process of a particular cultural-historical period.*

*The permanent thematic dominant of the feral poetry of the Sixties is the comparison of death and life.*

*In the twentieth century the crisis of the genre «literary» and «real» epitaph, previously delimited begin to exist separately. Description of the future location of the deceased does not conflict with the earthly life.*

*The composition of the poetry «On the death of the witches of Zhigun» I. Zhylenko is traditional: at first — an introduction (exordium) containing the reflection on the dependence of human life on God's will and requesting God, and then — narratio — a short*

praise of the acts of the deceased humorous notes, description of the amount of relatives for the deceased. Finally, the ending (conclusio) with the wish-hope of so-called eternal bliss.

Formal signs of the epitaph I. Zhylenko: 1) type of narrative, as a form of utterance: dead with relatives or passers-by, close to the deceased, close to the deceased; 2) clear delineation of the dominant theme of death, the final stage of life; 3) focus on epigraphy and conciseness.

Cycle epitaphs «Journey on a cemetery» V. Symonenko noted concise imagery and expression, humorous, devoid of event canvas. The emphasis is on the negative rice that reached in the title, for which the hero after death receives adequate «compensation». To enhance the humorous effect, V. Symonenko uses expressive and evaluative meanings of spoken language means.

Trunks were popular in ancient literature. Tren can be written not only about someone's death, but also about the destruction of cities, states fall or other events that cause sadness, mourning. By this kind can be attributed poem «Farewell Fedor Kravchuk, grooms collective, with the old hut» V. Symonenko. The poet created a mournful poetry about leaving the old house.

In the works of the poets of the sixties, widespread was the so-called memorial poetry, that is, the poems were created in the memory of a loved one, for example, «Our Vasyl goes on the longest road in the world...» by M. Vingranovsky. Memorial portrait of Symonenko depicted in the poem entitled inherent incompleteness, fragmentation and eskiznist. The author presents a portrait of inanimate V. Symonenko. Available as external (portrait elements), indication of age, clothing, and characteristics by type of occupation.

Folk poetry is not overlooked by the locus of the cemetery.

The dominant motive of V. Korotych's memorial poetry is the motive for the mortality of people and the eternity of their actions.

Funeral poetry is characterized by the elements of portraiture.

**Key words:** funeral poetry, memorial poetry, epitaph, obituary.

## REFERENCES

1. Arutjunjan Je.B. Jepitafija U. Shekspira kak primer preemstvennosti zhanrov v tekstah Jepitafij [The epitaph of William Shakespeare as an example of the continuity of genres in the texts of the Epitaphs]. Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. SPb, 2010. pp. 171–177 [in Russian]
2. Braginskaja N. V. (1983), Jepitafija kak pis'mennyj fol'klor [Epitaph as written folklore] // Tekst : semantika i struktura. Izd-vo «Nauka», Moscow. pp. 119–139. [in Russian]
3. Vinghranovs'kyj M. (2004). Vybrani tvory [Selected Works], Dnipro, Kyjiv [in Ukrainian]
4. Drach I. (2016) Sonjashnyk : poeziji 1960–1970 rokiv [Sunflower : poetry], Folio, Kharkiv [in Ukrainian]
5. Zhylenko I. (1999). Pory roku : virshi ta poemy [Season], Ukrajins'kyj pysjmennyk, Kyiv [in Ukrainian]

6. Zhylenko I. (2010), Svitlo vechirnje : poeziji [Evening light], Pul'sary, Kyiv [in Ukrainian]
7. Jovenko S. (1979), Oblychchja spravzhnja mytj : liryka [Of face is real moment], Radjanskyj pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian]
8. Korotych V. (1986) Vybrani tvory [Selected Works]: v 2 t., Dnipro, Kyiv [in Ukrainian]
9. (2007) Literaturoznavcha encyklopedija [Literary encyclopedia]: u 2 t. / avtor-ukladach Kovaliv Ju.I. T. 1 : A (aba) — L (ljament), VC «Akademija», Kyiv [in Ukrainian]
10. (2007) Literaturoznavcha encyklopedija [Literary encyclopedia]: u 2 t. / avtor-ukladach Kovaliv Ju.I. T. 2 : M (Maadaj — Kara) — Ja (ja — forma), VC «Akademija», Kyiv [in Ukrainian]
11. Popruzhna A. (2014) Epitafiji jak atrybut pokhovaljnoji kuljтуры kozackoji starshyny drughoji polovyny XVII–XVIII st. [The epitaph as an attribute of the funeral culture of the Cossack elder of the second half of the XVII–XVIII centuries] // Ghileja : naukovyj visnyk : zb. nauk. pracj. Kyiv. Issue. 88. pp. 14–18. [in Ukrainian]
12. Prokopovich F. (1961), Sochinenija [Writings], izd-vo AN SSSR, Moskva ; Leningrad [in Russian]
13. Symonenko V. (2004) Na sxreshhenyx mechax : vybrani tvory [On crossed swords : selected works], Pul'sary, Kyiv [in Ukrainian]
14. Homentovskaja A. I. (1995), Ital'janskaja gumanisticheskaja jepitafija [Italian humanistic epitaph], izd-vo S.-Peterb. un-ta, SPb [in Russian]
15. Car'kova T. S. (1999), Russkaja stihotvornaja jepitafija : istochniki, jevoljucija, pojetika [Russian poetic epitaph: sources, evolution, poetics], Russko-Baltijskij informacionnyj Centr BLIC, SPb [in Russian]
16. Cyghanok O. (2014), Funeraljne pysjmenstvo v ukrajinsjkykh poetykakh ta rytorykakh XVII–XVIII st. : teorija ta vzirci [Funtral writing in Ukrainian poetry and rhetoric of the XVII–XVIII centuries : theory and models], PP «TD «Edeljevs i K», Vinnycja [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 3 березня 2019 р.*

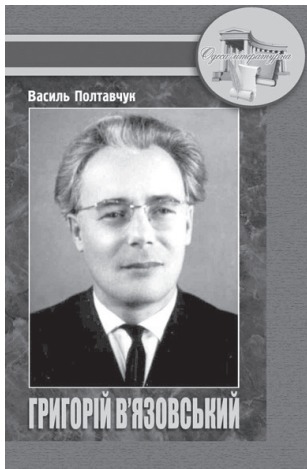
## РЕЦЕНЗІЇ

### ПРО ЖИТТЄВИЙ І НАУКОВО-ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ГРИГОРІЯ В'ЯЗОВСЬКОГО

*Микола Пащенко, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

**Рецензія: Полтавчук В. Г. Григорій В'язовський: Літературно-критичний нарис. — Одеса: Астропринт. — 103 с.**



*Василь Григорович Полтавчук — кандидат філологічних наук, в минулому — доцент кафедри української літератури, заступник декана філологічного факультету, автор слів Гімну філологічного факультету (автор мелодії — знаменитий музикант і співак Микола Свидюк) започаткував авторську серію «Одеса літературна» (2012 рік) і в одному із останніх літературно-критичних нарисів пише про Григорія В'язовського (1919–1996), доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри теорії та методики викладання літератури (нині — кафедра теорії літератури та компаративістики).*

В анотації і в першій статті «Син Баштанки, син Одеси», яка відкриває цей нарис, автор метафорично зауважує, що мова йде про «одного з плугатарів одеської літературної ниви», адже він «один із активних творців літературної атмосфери Одеси у період 50-х — початку 90-х років ХХ століття» (с. 3). Слід додати, що творення літературної атмосфери в ці десятиліття було б неможливим без університетських викладачів і учених, які водночас були активними членами спілки журналістів, спілки письменників.

Автор нарису, започатковуючи розмову про «малу батьківщину» Григорія В'язовського село Баштанка Херсонської губернії (нині —



Миколаївська область), про його родинне оточення, робить акцент на складних життєвих і навіть екстремальних ситуаціях, на свobodолюбивій природі майбутнього вченого, в яких і проявилися його особистісні риси характеру. Він вбачає символічність і дати народження Г. В'язовського — 1919 рік і проголошення в цьому ж році його земляками Баштанської республіки. Автор нарису, немов епіграф до науково-творчого портрету вченого, наводить слова Є. Черноіваненка із його статті, вміщеної у виданні «Книга на пошану пам'яті Григорія Андрійовича В'язовського» (2010): «В цьому був якийсь по-довженківськи надзвичайно романтичний і водночас відчайдушно веселий виклик зовсім не романтичному і не веселому світові» [2, 77]. Такий лейтмотив власне проходить через цей і всі наступні фрагменти, вміщені в цьому нарисі. Василь Полтавчук подає факти життєвого шляху і науково-творчого становлення майбутнього філолога Григорія В'язовського, починаючи з його дитячих та юнацьких років, розглядає все це не як вислід долі, а як наслідок активного пошуку ним свого місця, самоствердження і важливо наголосити, — в умовах цькування як сина так званого «куркуля».

Автор підводить читача до ідеї, що цінності, закладені в родинному оточенні, життєві випробування на міць, самостійність у процесі вирішення своєї долі, а затим здатність творити привели Григорія до Одеси уже літературної, мистецької, інтелектуальної, де він став студентом, відвідував літературні гуртки, надрукував перші вірші, рецензії тощо. А далі... війна...

Після закінчення Харківського військового училища хімізахисту був направлений на фронт. В якості командира взводу хімізахисту, а потім і начальника хімічної служби полку дійшов до Берліна. При цьому автор, посилаючись на Б. Сушинського, зауважує, що Г. В'язовський належить до «студентського покоління» (с. 9), яке пройшло війну, яка загартувала його і він, повернувшись до мирного життя, реалізував себе якнайповніше. Про це свідчать документи, спогади колег і учнів, власні спостереження автора нарису; вони послужили тим підґрунтям, яке дозволяло говорити про перші і подальші кроки Г. В'язовського в поетичній творчості, а також у театральній і літературній критиці.

І накінець найголовніше: його талант реалізувався — як на посадах першого проректора, завідувача кафедри української літератури, а потім — кафедри теорії та методики викладання літератури, так і в нау-

ковій діяльності. Спочатку слід сказати про реалізацію його наукового потенціалу, яка виразилась у захисті в 1967 році докторської дисертації на тему «Проблеми закономірностей творчої праці письменника», внаслідок чого теорія літератури як наука і навчальна дисципліна збагатилась проблематикою, пов'язаною із вивченням специфіки, зокрема психології творчої праці письменника. У ці ж роки були написані дослідження, серед них: «Специфіка творчого труда письменника» (1964), «Питання психології творчого труда письменника» (1966). З-під його пера виходять праці «Літературно-художній тип і його прототипи» (1962), «Орбіти художнього слова» (1969), а в наступні десятиліття — «Від життя до художнього твору» (1979), «Творче мислення письменника» (1982), «Світ художньої літератури» (1987).

Сьогодні все частіше з художньою метою створюються композиційні форми візуалізації життєвих фактів завдяки певним чином скомпонованому ряду світлин, що динамізує ці фотофакти, подає як процес творення цілісності і концептуалізації світу. Такий ряд світлин, суб'єктивно і концептуально організованих подекуди називають навіть романом. В. Полтавчук у фрагменті «Фотосвідчення» скомпонував всього 8 світлин, в яких пунктирно відображений життєпис і меморіал, наслідки наукової і творчої діяльності Г. В'язовського. Як зауважувала донька професора Оксана Шупта-В'язовська, фотодокументів з життєпису батька, на жаль, виявилось обмаль. Тому цей фрагмент візуалізації життєпису і творчості можна назвати хіба що ескізом, завдяки якому однак, принаймні для тих, хто його знав, оживає світлий образ Людини і Вченого.

Про етапні для Г. В'язовського, його науково-творчої індивідуальності праці В. Полтавчук пише у фрагменті «Дослідник наукових проблем». Він структурно означає його зміст за основними напрямками теоретико-літературних досліджень науковця, це зокрема «Шевченкознавчі студії», «Дослідження специфіки творчого труда письменника», «Осягнення світу художньої літератури як мистецтва слова». Слід наголосити, що для автора нарису заглиблення у проблематику праць професора В'язовського Г. А. має певні межі, про що він власне і зауважує у першому фрагменті нарису, мотивуючи це специфікою авторської серії — власне жанром видання. Попри таке самообмеження він все-таки вдається до характеристики достатньо широкого переліку концептуальних засад у вирішенні теоретико-літературних проблем, розроблюваних ученим.

Зрозуміла річ, що діяльність Г. В'язовського зводилась не лише до викладацької роботи, до наукових досліджень. Він активно увійшов у сферу літературно-критичної діяльності творчих особистостей Одеси і України, про що пише В. Полтавчук у першому фрагменті творчої біографії, як уже зазначалось, теж з метафоричною назвою «Плугатар одеської літературної ниви». Автор нарису, працюючи у 70–80-ті роки минулого століття на різних, в тому числі керівних посадах, зокрема редактора Одеського обласного радіо, літературного консультанта Одеської організації спілки письменників України, відповідального секретаря літературно-художнього і громадсько-політичного збірника «Горизонт» відповідального секретаря Одеського обласного комітету захисту миру, сам був свідком літературно-критичної справи професора Григорія В'язовського. І саме в цей період, відзначає автор нарису, «Тримаючи в полі зору загальноукраїнський літературний процес, він (Г. В'язовський. — М. П.) водночас посилену увагу приділяв фактам і подіям літературного життя Одеси, фахово аналізував книги письменників-земляків...» (с. 20). Про це згадують його студенти, які стали відомими письменниками, це зокрема Петро Осадчук, Володимир Яворівський, Анатолій Колісниченко, Богдан Сушинський, Михайло Стрельбицький, Тарас Федюк, Микола Суховерхівський та інші.

Безпосередньо особистісне спілкування з молодими, яке автор нарису виділяє як «плекання талантів», вміння «будити молоді думки», знайшло своє продовження і в інших формах. Мова йде про «рецензування книг письменників-земляків», написання «літературно-критичних оглядів», «портретів ювілярів». Це і редакторська діяльність (альманах «Літературна Одеса», літературно-художній і громадсько-політичний збірник «Горизонт»). В. Полтавчук, коментуючи дослідження Г. В'язовського «Письменник і життя» (1959), яке присвячене аналітичному огляду творів, написаних літераторами-земляками у повоєнний час», зазначає, що основна увага зосереджена на творчості Івана Гайдаєнка. Саме в оцінці літературного доробку цього письменника, зазначає В. Польвчук, науковець виявив себе як об'єктивний критик, який свої судження про твір виносив, опираючись на власні спостереження над поезикою автора.

Підтверджує фаховість підходів ученого до оцінки літературно-художніх явищ автор нарису ще одним прикладом із його літературно-критичної діяльності. Мова йде про ствердження Г. В'язовським

творчих здобутків поета Івана Рядченка і водночас про критичну оцінку віршів і поем, в яких поет пішов «протоптанною стежкою декларацій, а не художнього розкриття фактів» [3, 106: 2, 45]. Оцінюючи цю та інші праці Г. В'язовського, в яких осмислюється літературна одесика другої половини 40-х і протягом 50-х років ХХ століття, В. Полтавчук висловлює жаль з приводу того, що ні університетський професор і ніхто інший не продовжили роботу по критичному огляду літератури нашого краю в наступні десятиліття. Можна зробити припущення, що автор цього нарису уже поставив собі за мету написати таку історію, адже він, як ніхто інший з університетських учених, літературних критиків і водночас письменників одещини уповні володіє цим матеріалом.

Завершує цикл статей в межах нарису фрагмент «...А ще — віршар і художник». В. Полтавчук, наводячи спогади О. Шупти-В'язовської та М. Стрельбицького і самого Григорія Андрійовича про такі спроби вияву таланту, говорить власне про проблему «вибору», яку Г. В'язовський вирішив на користь науки. Слід додати, що з перспективи уже досвіду його наукової і викладацької діяльності, тим більше в галузі теоретичного літературознавства, він постійно ставив собі за мету перевіряти себе у спроможності творити, експериментувати, виражати суб'єктивні стани і ставлення до дійсності опосередковано через відтворення самих процесів асоціювання, зумовлених і супроводжуваних динамікою емоційних переживань, втілених в образно-художніх формах пізнання світу, чого нема або ж обмаль у процесах наукового дискурсу. Така врівноваженість, гармонія раціонального і емоційного начал в людині відповідали, безперечно, стану його душі.

Тексти нарисових фрагментів доповнені додатковими матеріалами: Додаток 1: а) Окремі видання праць Григорія В'язовського; б) Література про Григорія В'язовського. Додаток 2: «Вірші, присвячені Григорію В'язовському», написані Дмитром Шуптою, Михайлом Стрельбицьким, Петром Осадчуком. І насамкінець Додаток 3: «...У таланті і любові» (Спогад про Григорія Андрійовича В'язовського) автора цього літературно-критичного нарису Василя Полтавчука, який зафіксував численні факти і події від перших зустрічей з Учителем і Колегою і до останніх днів його.

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

### ДО 100-РІЧЧЯ ГРИГОРІЯ АНДРІЙОВИЧА В'ЯЗОВСЬКОГО

*Міністерство освіти і науки України, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, філологічний факультет, кафедра теорії літератури та компаративістики 4–5 квітня 2019 року провели Всеукраїнську наукову конференцію «Орбіти художнього слова», присвячену 100-річчю доктора філологічних наук, професора Григорія Андрійовича В'язовського.*

Оргкомітет створив усі необхідні передумови для успішного проведення конференції, присвяченої пам'яті видатного філолога — викладача і вченого-літературознавця, зачинателя такого напрямку філологічної науки в Україні, як вивчення специфіки творчого труда письменника. Місцем проведення конференції було обрано Освітньо-культурний інформаційний центр Наукової бібліотеки університету, де і було розгорнуто книжково-ілюстративну виставку наукових праць Г. А. В'язовського «Шляхами наукового пошуку», організовану Науковою бібліотекою (директор Подрезова М. О.).

Започаткувала пленарне засідання зав. кафедри теорії літератури та компаративістики, к. ф. н., доцент **Коробкова Н. К.** Вона означила цю подію в житті факультету, університету і всієї української спільноти як данину непересічній особистості, видатному науковцеві і викладачеві Григорію Андрійовичу В'язовському, який став зачинателем нового напрямку в вітчизняній філологічній науці 50–60 років ХХ століття, визначивши цю перспективну і актуальну по сьогодні проблематику як «психологію творчого труда письменника».

**Василь Полтавчук** презентував одну із останніх праць зі своєї науково-популярної серії видань «Одеса літературна» — літератур-



но-критичний нарис «Григорій В'язовський». Тим самим доповнив книжково-ілюстративну виставку наукових праць Г. А. В'язовського «Шляхами наукового пошуку», організовану Науковою бібліотекою.

На Пленарному засіданні виступив з вітальним словом **проф. Хмарський В. М.** Він як голова оргкомітету і проректор університету відзначив вагомий внесок професора Г. А. В'язовського в розбудову університету на посаді проректора, завідувача кафедри української літератури, а потім і завідувача кафедри теорії та методики викладання літератури, яку він власне і започаткував у 1967 році.

**Черноіваненко Є. М.,** нині — декан філологічного факультету і професор кафедри теорії літератури та компаративістики, — у «Слові про Вчителя» висловив, напевне, найголовніше: Г. В'язовський був і залишається для нас прекрасною людиною, принциповим, визнаним в наукових колах ученим і мудрим учителем, чим і заслужив на таку пошану від своїх учнів, колег та нинішніх студентів.

**Клочек Г. Д.** — доктор філологічних наук, професор, зав. каф. української літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка міста Кропивницького поділився спогадами про своє навчання у проф. Г. А. В'язовського і з висоти набутого з часом наукового досвіду, як автор численних монографій, навчальних посібників і статей з питань поезики і психології, теоретичної поезики та поезики індивідуальної творчості Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, Є. Маланюка, Григора Тютюнника, Б. Олійника, Ліни Костенко і ін., виголосив доповідь на тему «Трансформація наукових концептів Григорія В'язовського в сучасному українському літературознавстві», тим самим окреслив наукову традицію, власне школу психології творчої праці письменника на теренах України.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України представляв на конференції д.ф.н., старший науковий співробітник **Боронь О. В.** (Київ). Будучи уже відомим у науковому співтоваристві шевченкознавцем — автором монографій «Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчості»(2015) та «Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей»(2017), — О. Боронь продовжує досліджувати маловивчений складник української літератури — прозу Т. Шевченка і на конференції, присвяченій пам'яті проф. В'язовського, він оприлюднює нові матеріали, ще одну сторінку джерел, тексту та інтертексту повісті

«Прогулка з удовольствием и не без морали» на тему «Ремінісценція з нарису Льва Толстого у Шевченковій повісті...».

Гідно представила школу проф. В'язовського Г. А. в аспекті вивчення проблематики життя і творчості Т. Шевченка його донька **О. Г. Шупта-В'язовська** — нині к.ф.н., доцент, завідувач кафедри української літератури. Саме цю кафедру в 1957–1966 роках очолював доцент Г. А. В'язовський, на якій сформувалося гроно найвідоміших на півдні України істориків літератури, з-під пера яких і з'явилася, як засвідчують шевченкознавці, найкраща на той час (1960) творча біографія Т. Шевченка. О. Шупта-В'язовська виголосила доповідь «Проблеми творчого труда письменника в «Журналі» Тараса Шевченка», розкривши «специфіку» (слово, характерне для терміносистеми Г. В'язовського) творчого мислення поета і письменника Т. Шевченка та своєрідної «самопрезентації» в щоденникових нотатках технології його творчого (не художнього(!), як вважав Г. В'язовський) мислення, що засвідчує не лише особливості структури і композиції творів, а й процеси їх формування.

Один із останніх дисертантів професора Г. В'язовського **Микола Пашенко** — нині доцент кафедри теорії літератури та компаративістики, який, як і всі його учні, продовжив традиції наукової і викладацької роботи свого Вчителя, виступив з доповіддю «Григорій В'язовський: миттєвості життя і поступу в науці». Він зосередив увагу присутніх, в тому числі студентів, на етапних на тернистому шляху як людини і видатного вченого фактах біографії та наукових досягненнях (цій доповіді передувала демонстрація світлин з життя родини і самого Григорія В'язовського зі спогадами про батька його доньки Оксани).

М. Пашенко охарактеризував проблематику навчальної літератури викладача і вченого, прокоментувавши, зокрема, матеріали до спецкурсів «Павло Тичина: лекції...» (у співавторстві...) (1959), «Специфіка творчої праці письменника: конспект лекцій» (1964), «Питання психології творчого труда письменника» (1986) та перший україномовний підручник (у співавторстві ...) «Теорія літератури» (1975). Основна ж увага була приділена фундаментальним науковим працям — таким дослідженням, як: «Літературно-художній тип і його прототипи» (1962), більш детально — проблематиці монографій «Орбіти художнього слова» (1969), «Творче мислення письменника» (1982) та «Світ художньої літератури» (1987). Доповідач відзначив та-

кож, що, окрім магістральної теми психології творчої праці, розроблюваної Г. В'язовським, власне проблематики всього наукового його поступу, яку і по сьогодні пов'язують з його іменем, учений, будучи в постійному пошуку, в останні роки своєї науково-творчої діяльності продовжував досліджувати питання асоціативності художнього мислення, вивчати аспекти процесології, зокрема процеси типізації, образотворення, абстрагування і ширше — власне узагальнення та урізноманітнення його форм, видів (типів). Доповідач привернув увагу присутніх до статей і фрагментів монографічних праць ученого, присвячених поезиці Т. Шевченка, І. Франка, а також загальнотеоретичній проблематиці, серед них: «Образне і абстрактне в художній літературі» (1995) «Узагальнення і його види в художній літературі» (1997), публікація яких ще раз засвідчила його талант завжди бачити перспективу у власній науково-творчій роботі, а відтак здатність ученого знаходитись на вістрі динамічного і продуктивного поступу літературознавчої науки. Адже він завжди прагнув зламати стереотипи у сфері теоретичного літературознавства, тим самим уникав тотальної нормативізації, яка допустима як методологія для навчальної мети, але не може бути зведена в абсолют в науці, оскільки обмежує перспективу її розвитку.

Завершила цикл доповідей Пленарного засідання одна з перших дисертанток і колега Г. В'язовського по кафедрі української літератури (коли він нею завідував до 1966 року) к. ф. н., доцент **В. П. Саєнко** виступом на тему «Теорія та історія літератури в науковому дискурсі професора Г. А. В'язовського». Рецепт науково-творчого доробку ученого була звернена не стільки до власне друкованих праць, їх проблематики, значимості, хронології їх появи в науковому обігу (як це прозвучало у попередній доповіді), скільки до аспектів розроблюваної ученим проблематики взагалі, зокрема в розрізі характеристики теоретичних напрацювань і апробації їх в аналізі художніх надбань української класичної, модерністської і сучасної постмодерної літератури, яка була і залишилась у сфері навчальної роботи і наукових зацікавлень В. Саєнко. Її доповідь вивершила науково-творчий портрет Вченого, Колеги і Вчителя, зафіксувала увагу молодшого покоління філологів на цій непересічній особистості і видатному науковцеві.

Після Пленарного засідання учасники конференції продовжували засідання у 6 секціях:, це зокрема: «Психологія літературної творчості



та проблеми психологізму», «Проблеми жанрології», «Проблеми поетики літературного твору», «Проблеми жанрової модифікації і трансгресії», «Питання шевченкознавства», «Лінгвістичні аспекти аналізу літературного твору».

Протягом двох днів виголошено 82 доповіді, з них 44 — науковцями ОНУ імені І. І. Мечникова, в тому числі за участю 10 магістрантів кафедри теорії літератури та компаративістики (в якості співдоповідачів). Численну групу склали представники філологічної науки ВНЗ м.Одеси, яка налічувала 15 доповідачів. Широко представлена на конференції географія навчально-наукових закладів вищої освіти України, серед них: інститут літератури НАН України, інститут української мови НАН України, вищі навчальні заклади освіти Києва, Кропивницького, Черкас, Тернополя, Миколаєва, Донецька, Кам'янець-Подільського, Харкова, Вінниці, Луцька, Полтави, всього — 24 науковці.

Оскільки увага до науково-творчої діяльності професора Г. А. В'язовського виразилась, як уже було відзначено, у досить великій кількості доповідей учасників конференції, то зрозуміла річ, що в межах такого більш-менш стислого повідомлення прокоментувати зміст і проблематику усього масиву цих доповідей неможливо. Обмежимось лише зверненням до важливіших із порушених і вирішуваних доповідачами у них проблем, концептуальних підходів, співвідносних із науковою спадщиною Г. А. В'язовського. Це, перш за все, доповіді виголошені в секціях 1 і 2 з проблем теорії та історії жанрів: поетика жанру в киево-руській літературі, авангардні експерименти у перехідні періоди, фунеральні жанри, елементи фентезі у постмодерністському дискурсі, жанрові трансформації та модифікації в сучасній українській та зарубіжній літературі, в тому числі теоретико-методологічні аспекти, зокрема психоаналітичні студії, інтерпретаційні технології, інтермедіальність тощо.

Спрямованість доповідей у секціях 3.4. відзначалась висвітленням проблем поетики літературного твору, жанрових модифікацій і трансгресій та питань шевченкознавства. Спектр питань, який характеризує поступальний рух, еволюціонування змісту і форм художньої свідомості — від давнього міфу до сучасної постмодерної літератури,— виявив як широту наукових зацікавлень, так і глибину теоретико-методологічних пошуків доповідачів. Щодо останнього, то увага дослідників зосереджена на комунікативних стратегіях, ефекті зво-

ротнього резонансу у драматургії, наративних моделях, внутрішньому мовленні, філософському дискурсі, зокрема в романі, на питаннях часопросторової організації в повісті, на психології факту в історичній романістиці, на типології жіночих образів, феномені лицарства, естетичних вимірах в українській поезії, міфологізмі героїв в кіномистецтві, типології лірики початку ХХ століття, а також на часопросторових вимірах, предметності, «есеї місяця», символіці небесних тіл в поезії, тілесному образі жінки в сучасній українській літературі. Інтерсеміотичний потенціал «Катерини» Т. Шевченка та шевченківські образи в поетичній системі митців Придунав'я, петербурзький текст як структура у повісті «Художник», художня деталь, психологічний конфлікт в поезії Т. Шевченка склали тематику доповідей виголошених на секції 5 «Питання шевченкознавства».

В секції 6. «Лінгвістичні аспекти аналізу художнього твору» доповідачі зосередились на проблематиці дискурсивних практик аналізу тексту, на дослідженні фреймових структур інтертекстуальності в українському постмодерністському дискурсі, на інтерсеміотичності в літературному і кінодискурсі, на використанні сучасної військової лексики в літературі і кіно, а також на семантичному та функціональному навантаженні топонімів, на мовних особливостях сучасної літературної казки, окремих літературних творів та творчості українських письменників.

На підсумковому засіданні конференції представник Наукової бібліотеки **Тетяна Кара** доповіла про «Грані наукового доробку Г. А. В'язовського у скарбниці університетської бібліотеки».

Окрім роботи в пленарному режимі і в секціях, учасники конференції мали змогу відвідати Одеську кіностудію, де відбулось знайомство з експозицією, присвяченою таким видатним майстрам драматургії і кіно України і світового мистецтва, як Амвросій Бучма, Микола Бажан, Юрій Яновський, Олександр Довженко, а також історії знімальної техніки, технології кіновиробництва від перших кроків (тоді — Одеської кінофабрики) і по сьогоднішня.

*Микола Пащенко*

## НАШІ АВТОРИ

---

1. *Джиджора Євген Володимирович* — доктор філологічних наук, доцент кафедри періодичної преси та медіаредагування Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
2. *Казанова Ольга Валеріївна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
3. *Помогайбо Юлія Олександрівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
4. *Пуніна Ольга Василівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса
5. *Бандура Тетяна Йосипівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
6. *Романець Валентина Михайлівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
7. *Терехова Ірина Олександрівна* — кандидат філологічних наук, здобувач кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка
8. *Анненкова Олена Сергіївна* — доктор філологічних наук, професор кафедри російської і зарубіжної літератур Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
9. *Гук Ольга Володимирівна* — аспірантка кафедри української філології і методики навчання фахових дисциплін Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського, начальник відділу освіти Великомихайлівської районної державної адміністрації в Одеській області
10. *Гурдуз Андрій Іванович* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського

11. **Коваленко Алла Федосіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри періодичної преси та медіаредагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
12. **Куца Ольга Павлівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української і світової літератури Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка
13. **Куца Лариса Петрівна** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри філологічних дисциплін початкової освіти Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка
14. **Ткаченко Тетяна Іванівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського
15. **Шевченко Тетяна Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
16. **Абабіна Наталія Василівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
17. **Жук Юлія Валеріївна** — викладач кафедри німецької мови та перекладу Одеського національного політехнічного університету, аспірантка кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
18. **Ляшенко Олена Анатоліївна** — кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник науково-інформаційного відділу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
19. **Мізінкіна Олена Олексіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
20. **Штолько Марина Анатоліївна** — завідувач науково-інформаційного відділу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
21. **Пашенко Микола Васильович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації.  
Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Відповідальний за випуск  
**Є. М. Черноіваненко**

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 14,88.  
Тираж 100 прим. Зам. № 243 (58).

Адреса редакції:  
65058, м. Одеса, Французький бульвар, 24/26,  
кафедра теорії літератури та компаративістики  
**fdp@onu.edu.ua**  
*Тел. моб.: (067) 491-12-14, тел./факс: (0482) 63-76-04*

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
*Тел.: (0482) 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855*  
**www.astroprint.odessa.ua; astro\_print@ukr.net**  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.



